

Universidades Lusíada

Chaves, Mário João Alves, 1965-

Venustas

<http://hdl.handle.net/11067/7680>
<https://doi.org/10.34628/71p9-7r78>

Metadados

Data de Publicação	2024
Editor	Universidade Lusíada Editora
Palavras Chave	Estética - Filosofia, Arquitectura - Filosofia
Tipo	book
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ILID-CITAD] Livros

Esta página foi gerada automaticamente em 2025-01-22T10:38:46Z com
informação proveniente do Repositório



venustas

COORDENAÇÃO MÁRIO CHAVES

Φ = 1.618033988749895...



Universidade
lusitana
editora

LISBOA • 2024

Mário Chaves
Coordenação

VENUSTAS



Lisboa • 2024

CASA DO CONHECIMENTO DA UNIVERSIDADE LUSÍADA - CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

VENUSTAS

Venustas / coordenação de Mário Chaves. - Lisboa : Universidade Lusíada Editora, 2024.
ISBN 978-989-640-279-2

I. Chaves, Mário João Alves, 1965- , coord.

1. Estética
2. Arquitetura - Estética

CBC NA2500.C43 2024

FICHA TÉCNICA

Coordenação	Mário João Alves Chaves	ISBN	978-989-640-279-2
Título	Venustas		
Local	Lisboa	Depósito Legal	541805/24
Ano	2024	DOI	https://doi.org/10.34628/71p9-7r78
Apoio	Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projeto <UIDB/04026/2020> com o identificador DOI <10.54499/UIDB/04026/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDB/04026/2020)>		
Editora e distribuidora	Universidade Lusíada Editora Rua da Junqueira, 188-198 — 1349-001 Lisboa • Telefone: +351 213 611 560 URL: http://editora.ulusiada.pt • E-mail: editora@lis.ulusiada.pt		
Capa	Pedro Gama	Paginação	João Paulo Fidalgo
Impressão e acabamentos	Estria, produções Gráficas, Lda. Rua Torcato Jorge, n.º 1, Sub-Cave - 2675-359 Odivelas (Ramada)		
Tiragem	150		
Permutas	Casa do Conhecimento da Universidade Lusíada Rua da Junqueira, 188-198 – 1349-001 Lisboa Telefone: +351 213 611 560 • E-mail: cdc@ulusiada.pt		

© 2024, Fundação Minerva — Cultura — Ensino e Investigação Científica | Universidade Lusíada.

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida por qualquer processo eletrónico, mecânico ou fotográfico incluindo fotocópia, xerocópia ou gravação, sem autorização prévia da Editora.

Os textos que constituem esta obra seguem, por decisão dos respetivos autores, a antiga ou a atual grafia.

O conteúdo desta obra é da exclusiva responsabilidade dos seus autores e não vincula a Universidade Lusíada.

Distribuição gratuita. Não é permitida a sua comercialização.



ÍNDICE

Venustas, numa noite de chuva	
Rui ALVES	5
'Gosto disto!'	
Orlando AZEVEDO	11
A emoção no Barroco	
Horácio BONIFÁCIO	21
Belo, Verdade e Arquitetura	
Maria de Jesus CARVALHO	33
Paradoxo; da ideia certa ao desenho errado	
Mário CHAVES	39
Beleza, Democracia e Schopenhauer	
Mário CHAVES	51
Nada monótonos: os monoladrilhos einstein	
Augusto Moita de DEUS	65
A Beleza educa-se	
Rodrigo Moita de DEUS	81
Vanitatis venustis mater est	
Pedro GAMA	85
O Epidauro e a Beleza	
Fernando HIPÓLITO	87
A estrutura do Belo	
Carlos LAMPREIA	91
A nova Monumentalidade	
Maria de Fátima LINO	111
Pensamentos de fim de Verão	
Maria Dulce LOUÇÃO	129
Do abrigo ao templo - o espaço entre enquanto significante	
Bernardo MANOEL	131
A harmonia estética	
Elsa NEGAS	135

A margem e o tempo - a propósito dos terraços do CCB	
António POÇAS	151
Identidade (desconstruída): a imagem da acrópole de Coimbra	
Rui SECO	169
<i>Tempus Fugit</i> - Horizonte estético do Património Construído	
Miguel Ângelo SILVA	183
La Grande Bellezza	
Ricardo ZUQUETE	195

Venustas, numa noite de chuva

Rui Reis Alves

DOI: <https://doi.org/10.34628/k85j-wq97>

Memória

Numa noite de outono de 1985, era eu estudante de arquitetura, o arquiteto Álvaro Siza veio dar uma conferência na Faculdade de Arquitetura, então no convento de São Francisco, ao Chiado, onde funcionava, partilhando o espaço com a então escola Superior de Belas-Artes e a Academia Nacional de Belas-Artes¹, sendo que um dos espaços partilhados era precisamente o auditório onde decorreu a conferência. O convite partira da professora Maria João Madeira Rodrigues, a propósito dos vinte anos da morte de Le Corbusier, que então se completavam, ao mesmo tempo que quase um século passava do seu nascimento.

Chovia copiosamente nessa noite (apesar de, nessa época, as tempestades ainda não terem nome...) pelo que cheguei encharcado, vindo de casa, na Estrela, onde fora jantar. Esperava que estivesse muita gente, no auditório, mas a minha primeira surpresa, nessa noite, é que não estavam mais de vinte ou trinta pessoas para assistir. Talvez a chuva para tal tenha contribuído ou a provável falta de divulgação, mas não posso deixar de imaginar como seria hoje em dia, mesmo sem divulgação e com chuva...

Na verdade, Álvaro Siza não era ainda a estrela mediática da arquitetura que se tornou mais tarde, sobretudo depois de ter sido o escolhido para desenvolver o projeto de reabilitação do Chiado, depois do incêndio de 1988. Pelo contrário, em 1985, Siza era ainda pouco conhe-

¹ Além destas instituições funcionava também no antigo Convento de São Francisco, o Governo Civil e o Museu Nacional de Arte Contemporânea.

cido em Portugal, embora já trabalhasse em outros países da Europa² devido à notoriedade que tinha ganho pelos seus trabalhos no SAAL³. Essa tinha sido também a razão pela qual tinha sido o escolhido para construir em Évora, em 1977, uma das suas maiores obras: mil e duzentos fogos de habitação na antiga Quinta da Malagueira. Construíra já, também, o magnífico edifício para o Banco Borges & Irmão, em Vila do Conde, maldosamente apelidado de Tollan,⁴ e estava a construir o pavilhão Carlos Ramos para a Faculdade de Arquitetura do Porto, antecedendo a construção dos restantes edifícios⁵.

Eu já ouvia falar de Siza desde 1980 através da professora Renée, do Liceu Pedro Nunes, que nos mostrara algumas obras do Siza e nos falara dele e da sua mulher⁶, já falecida, e nos aconselhava a ir estudar arquitetura para o Porto, conselho que não segui, por várias razões. Essa professora, muito especial, além de nos propor alguns dos melhores exercícios que me recordo de ter feito, mostrava-nos, por exemplo, as obras de arquitetura de Le Corbusier mas também as suas pinturas; de Almada Negreiros, a pintura, os painéis, mas também alguns poemas, e por aí fora... talvez tenha começado aí a formar a ideia de que existe um denominador comum entre todas as artes e que todas se podem, assim, relacionar com todas. Ou seja, a arquitetura pode ser prima da pintura, da poesia, do cinema... Grande professora Renée, obrigado!

Mas foi nessa noite de chuva de 1985 que assisti, pela primeira vez, a uma conferência de Álvaro Siza. Mostrou-nos o seu projeto para a Casa Bahia⁷, em Gondomar, que nunca viria a ser construída. Os seus maravilhosos desenhos intercalavam com fotografias da maquete. Lembro-me

2 Na Alemanha, trabalhava já em Berlim, no IBA, onde construíra um célebre edifício de habitação num bairro predominantemente habitado por emigrantes turcos, em cuja fachada alguém grafitou *Bonjour Tristesse*, referência irónica ao título de um best-seller literário dos anos 50.

3 Serviço de Apoio Ambulatório Local, criado por Despacho do Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo, Nuno Portas, em 6 de agosto de 1974, "para organizar um serviço técnico especializado, visando apoiar, através das câmaras municipais, as iniciativas das populações mal alojadas, no sentido de resolver as graves carências habitacionais" que se faziam sentir, à época.

4 Navio naufragado no Tejo em 1980 que ficou encalhado mesmo em frente à Praça do Comércio até 1983. Devido a ter ficado virado de lado, apresentava a linha curva do seu casco fora de água.

5 Para além, naturalmente, de várias obras anteriores, como algumas do início da sua carreira de que são exemplo as Piscinas de Leça da Palmeira ou a Casa de Chá da Boa-Nova.

6 A pintora Maria Antónia Leite Siza (1940-1973).

7 Casa Mário Bahia, cujo projeto se desenvolveu entre 1983 e 1988 e, segundo uma nova versão, em 1993, mas que nunca se concretizou em obra.

de o autor falar do facto de a garagem suspensa com o elevador que dava acesso à casa, mais abaixo, ter a ver com o ponto onde o regulamento camarário impunha construir a garagem: a x metros da estrada e de nível com esta, ou seja, no ar...

Fiquei fascinado com esse projeto, surpreendente e arriscado. Numa época, tão marcada pelo pós-modernismo, esta referência ficou para sempre como libertadora. Lembro-me de pensar como era inimitável. Penso agora que esta casa não foi e, certamente, nunca será construída. Está de tal maneira ligada a um lugar (no espaço e no tempo) que não o poderia ser senão aí. Não poderia passar de um parque em Madrid para uma montanha na Coreia.

No regresso a casa, outra molha... mas essa noite permanece na minha memória, não por isso, mas por sentir que a Beleza, em arquitetura, e também nas outras artes, não tem de ter a ver com perfeição, com serenidade, com elegância ou com graciosidade, mas com emoção, a que nos agita interiormente.



Ilustração 1 - Foto da Maqueta da Casa Mário Bahia, Gondomar, Portugal, 1983-1993 (Álvaro Siza fonds Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, Don d'Álvaro Siza/Gift of Álvaro Siza, Ref.ARCH402025)

Experiência

Quase quarenta anos depois, visito o Bairro SAAL de Vale Pereiro, em Grândola, com projeto de Manuel Tainha de 1976, construído entre 1977 e 1978, e uma das casas, pertencente a uma moradora. Mal entramos, apercebemo-nos logo de algumas coisas especiais: a articulação dos espaços, a relação dos tetos inclinados entre si, o jogo dos pés-direitos com as janelas e a claraboia e o modo como a luz entra, o grande cuidado no modo como a escada é colocada para o acesso ao piso de cima, com degraus no piso inferior para aceder aos quartos e passar sob o corredor do piso superior, a janela que, de cima, espreita sobre o duplo pé-direito. Tudo isso revela uma arquitetura ambiciosa na sua vivência e espacialidade apesar de modesta nos materiais e discreta nas formas.

Manuel Tainha foi um grande professor, todos os que foram seus alunos o dizem, mas foi também um excelente arquiteto e escreveu muitos textos interessantes que podem continuar a ser muito úteis para os estudantes. Isto, entre várias outras coisas.

Alguns dos seus projetos não foram (são) suficientemente divulgados e apreciados. Em particular, este. Pertence a uma época e a um tipo com pouco glamour hoje em dia.

O professor Tainha era particularmente culto. Tinha grande gosto por cinema, conhecimento de música, uma relação especial com a arquitetura nórdica. Quando visito as suas obras vem-me tudo isso à cabeça. Admito, contudo, que essa não será a experiência da maioria das pessoas. Mas parece-me que ninguém ficará indiferente ao caráter dos espaços, qualidade evidente desta arquitetura. Esta casa é melhor do que muitas que são vendidas por milhões, ouvi alguém dizer durante a visita. Concordo.

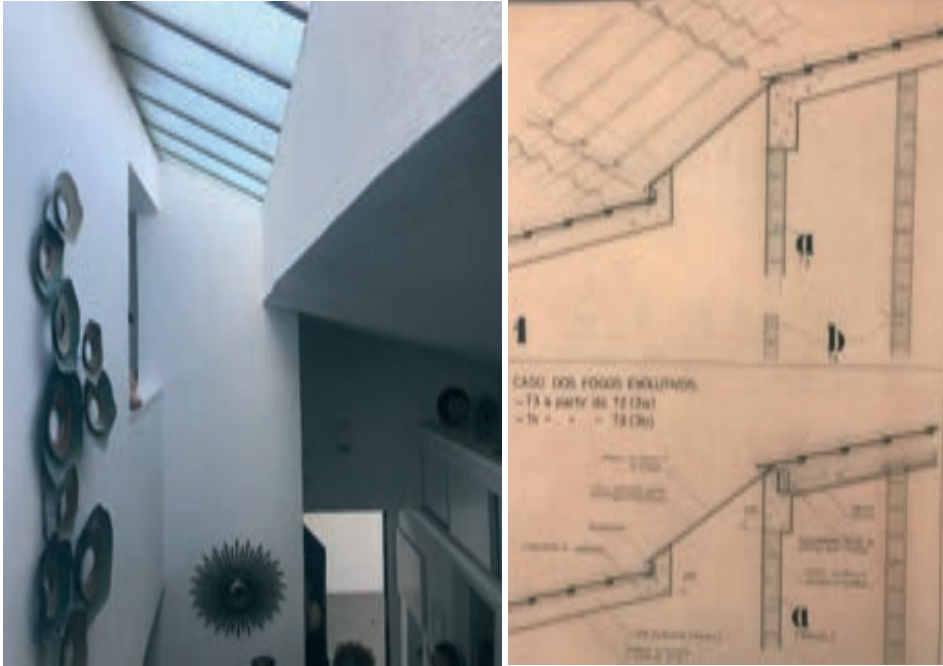


Ilustração 2 – Foto do Interior de casa – SAAL Vale Pereiro, Manuel Tainha, Grândola, Portugal (foto do autor, outubro 2024)

Ilustração 3 – Desenho do projeto do SAAL Vale Pereiro, Manuel Tainha, Grândola, Portugal (foto do autor, outubro 2024)

Lisboa, outubro de 2024

Bibliografia

Neves, J. (ed.) (2002). Manuel Tainha: Projectos 1954-2002. Edições Asa.
Toussaint, M.; Melo, M. (coord.) (2024). Álvaro Siza, Obra Incompleta.
A+A Books.

Gosto Disto: **como que explorando o sentido de Venustas e o quanto importa criar uma condição que tudo atrai**

Orlando Seixas Azevedo

DOI: <https://doi.org/10.34628/4tjj-bv65>

Gosto Disto é uma afirmação que exprime uma primeira adesão e, com isso, cria uma hipótese de laço. Já nós, num instante irrecusável, vemos alguém como Leonardo da Vinci a desenhar um arquétipo da cultura ocidental – símbolo e padrão –, uma afirmação como momento final que esclarece sobre um enlace intemporal.

Uma aposta em Leonardo

A representação que, por volta de 1490, Leonardo da Vinci fez do “Homem Vitruviano”, expõe um conjunto de ideais, os quais, para além de proporções, unem ciência, arte e filosofia. A representação exprime que a noção de conhecimento ali abordada reúne um conjunto de saberes e, mais, que esse conjunto de saberes corre em paralelo com o conhecimento científico. O icônico desenho (fig. 1) manifesta a forma de energia que foi posta naquela intenção. É, por isso, a expressão formal dessa intenção: algo de mágico, como um símbolo, que nos faz meditar sobre a medida de todas as coisas. Esta será uma ideia, ou pensamento inclusivo: aquilo que captamos, uma memória de algo que esquecemos, mas que, perante a afirmação *Gosto Disto*, nos faz ver a fonte dessa expressão.

Gosto Disto é, por isso, uma experiência de intimidade, um reconhecimento perante algo exterior, uma harmonia reveladora de uma

realidade interior ou de uma ordem latente. Apresenta, também, uma realidade filosófica, uma confrontação, uma adesão tanto irrefutável, quanto uma escolha. Simultaneamente, desfaz uma fronteira, fazendo ressoar um paralelo com a estrutura cósmica. O que está em nós, e que, pela ação criativa do ser humano, ressoa nas suas obras é um entendimento sobre quem governa o mundo que o ser humano modela: uma sabedoria. O encontro é propiciado pela luz.

Estamos no campo da fenomenologia, dos desejos terrenos, das humanas limitações e vulnerabilidades. É o equilíbrio entre a natureza humana e a potência de um crescimento espiritual, expressão da dinâmica luta filosófica entre sabedoria e condicionamento humano. Quando se diz *Gosto Disto*, desbloqueia-se qualquer “coisa”, um acto que é da natureza da liberdade e da potência do reconhecimento, da relação, da manifestação de uma capacidade de sentir. Vai-se além da beleza física, para se revelar uma intimidade com a existência, no sentido de pertença ou de espelho. De algum modo, é o momento de redenção (libertação ou recuperação de algo perdido), o reconhecimento da autenticidade pela similitude, pela vivência da escolha de dizer *Gosto Disto*, e seguir em frente. Trata-se da procura de um significado perdido e não da posse e do consumo.

Gosto Disto torna-se assim no mundo espiritual que se afirma e que transcende a beleza do mundo físico, um beijo num estado de beleza que é uma intuição espiritual. É o tecido da realidade em que vivemos, que se apresenta e é transformado quando se pronuncia *Gosto Disto*, pois esta é uma afirmação emocional, uma identidade espiritual que assiste a cada um que assim se exprime. Não é uma tentação, mas lança um caminho, uma sequência de pensamentos, que encerra uma intriga e uma reflexão filosófica: estamos perante um engano, uma tentação ou a identidade espiritual. Pensamentos e emoções ficam, assim, enlaçados numa sempre nova reflexão existencial, filosófica ou de tema filosófico. *Gosto Disto* liga-nos à realidade e propõe a delicadeza no instante, bem como a consequente narrativa do instante, na persecução de uma mais profunda intimidade com o suporte da nossa existência. Como se não pudesse haver plena existência sem tomada de partido estético.

Gosto Disto é o princípio de um nível tangível com uma dualidade espiritual e material: o mundo espiritual e material em harmonia, mais profundo, como pertencer ou estar no mundo. O que está na base do tecido da realidade: momento pelo que se apresenta perante nós, o que

foi criado, sem querer nada, sem se desejar nada. Por outras palavras, uma vulnerabilidade perante a limitação humana, ou uma empatia, uma intimidade cósmica, uma harmoniosa associação de correlações. De outro modo ainda: uma vulnerabilidade perante o erro e o trabalho pelo esclarecimento que definem o caminho humano. E a memória material, ou não, do instante.

Gosto Disto deixa-nos com mais perguntas do que respostas. As perguntas vão surgindo e sugerindo diferentes abordagens, descodificações racionais tornadas visuais pelo desenho, ou intelectuais pela psicologia ou filosofia. Dir-se-ia que a Tentação é o querer de algo que existe já, perante nós, na sua forma acabada. O engano é consequência da sedução. O encantamento é um eco, uma reverberação, que pode espoletar um desejo, que será concretizado numa forma a obter, a acontecer. É o desejo como condição indispensável, sem a qual nada surge que possa iniciar um processo de fazer existir.

***Gosto Disto* como manifestação de uma relação criada no encontro**

Ao se dizer *Gosto Disto* realiza-se uma relação entre o nosso espírito, a nossa alma e o mundo criado pelo pensamento ou das ideias consumadas em primeira instância do verbo concretizado. *Gosto Disto*, em certos aspectos, em determinados momentos, perante determinados factos, confirma a presença existencial e material de ideias. Desenhar o que se está a ver é o desenhar comprometido com uma intimidade. É decompor no processo e compor um juízo. A certa altura, é o desenho que apela ao intelecto: o desenho com o espírito, com uma ideia. O desenho sobre a obra e a obra que é o desenho, toma-o este enlace na obra de Leonardo. O desenho que, entretanto, identifica o que realmente surge perante nós. Depois de se proferir o *Gosto Disto*, procura-se dominar essa Venustas, que surge para nós, e o modo como podemos identificá-la com o intuito de a reproduzir ou de repetir. O observar e aderir são uma indução, pois não podemos garantir que, no futuro, como naquele momento, reagiremos do mesmo modo.

O traçado geométrico surge como uma hipótese, como ferramenta provisória, exploratória para procurar a verdade e ampliar o nosso entendimento sobre a realidade ou sobre o real. Um desenho que interpreta, que identifica o que surge perante os nossos olhos: um apelo do intelecto. Trata-se da procura da essência da beleza clássica nos de-

senhos que codificam a busca pela Venustas, mais de que do enquadramento do termo do discurso vitruviano enquadrado trívio em “três caminhos” (linguagem e pensamento crítico – gramática, dialética e retórica), e quadrívio em “quatro caminhos” (números e fenómenos naturais – aritmética, geometria, música e astronomia). É a visão da sabedoria como entendimento profundo do mundo e do ser humano. Aí, a beleza resulta de uma harmonia de forma e uso que se dá à coisa ou à contemplação como ideal estético.



Fig. 1 – Extraído de, Leonardo, Taschen – Jornal Público, 2004

Sendo este desenho executado cerca de mil e quinhentos anos depois da obra de Vitruvius, nele se exprime e renasce um conhecimento antigo. Também o período clássico de Péricles antecede em dois mil anos o referido desenho. Contudo, nas obras da Grécia antiga reverbera uma sabedoria mais antiga ainda. Ainda assim, há de comum entre Vitruvius e Leonardo a hipótese de uma convenção de um ideal de beleza, em que a expressão *Gosto Disto* manifesta uma adesão sincera.

Apesar de todas as diferenças sociais, económicas, históricas exis-

tentes entre os gregos, os romanos e nós, subsistem estruturas antropológicas idênticas que, pela arte, são trazidas à consciência. As ordens gregas, ditadas pelas proporções do corpo humano, são usadas para configurar templos dedicados a Deuses, também eles masculinos ou femininos. No entanto, já não é de isso, exatamente, que trata a ilustração de Leonardo. Pela ação, pelo artifício da decodificação racional da arte, que se espelha, como esta, enquanto obra prospetiva, é uma expressão do belo universal. O belo está presente na manifestação da nossa própria estrutura na obra realizada. Vitruvius, no seu termo *Venustas*, visto com outro alcance, é tornado (tomado por ou feito) contemporâneo pelo espírito renascentista, com eco na hodiernidade da outra figura (fig. 2).

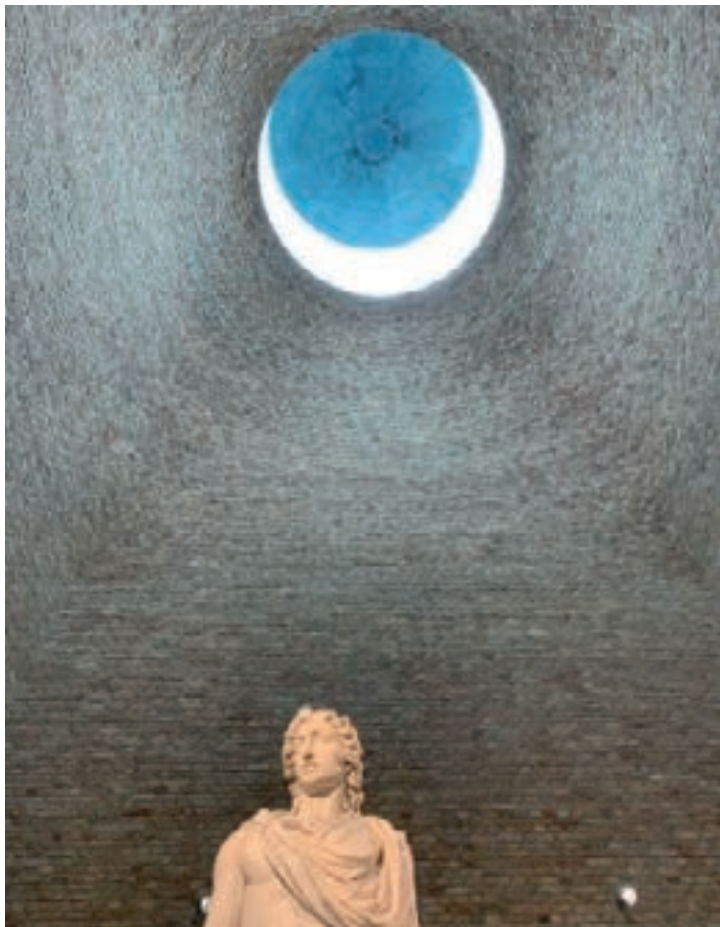


Fig. 2 – Imagem nossa, Neus Museum, Projeto de David Chipperfield, Junho 2022

Ora, indo mais para a frente, hoje tomaremos com valor a expressão *Gosto Disto*, procurando ilustrá-la numa atmosfera indefinida para que possa acolher novas figurações. Uma outra, nova figura (fig. 3) cumpre o investimento e a revelação das duas primeiras (fig. 1 e fig. 2), investindo na convicção que na Natureza das coisas se expressa Beleza.¹ O amor é desejo de Beleza, ou *desiderio de Bellezza*, como, diz Trias citando Marcilio Ficino.



Fig. 3 – Imagem nossa, a expressão antropomórfica na Quinta do Almargem, Outubro de 2022

¹ “Esta concepção dos florentinos não é em absoluto estática. Um forte dinamismo percorre todos os níveis do ser, fazendo-os comunicar entre si e reflectindo em todos eles a unidade suprema. Trata-se de um movimento, ao mesmo tempo, centrífugo e centrípeto, que leva a expressão e a reconversão na unidade. E é o amor, Eros, o termo que melhor expressa esse movimento: movimento gerador produtivo que continuamente emite seres diversificados; movimento interior de acolhimento anímico e espiritual na própria fonte do ser. O amor, devido a esta duplicidade de extroversão generativa e da introversão contemplativa, possui um duplo rosto, uma dupla figura contraproposta: é, por um lado, amor gerador, poético, produtivo; e, por outro, amor espiritual, intelectual, contemplativo. O primeiro tem raízes no princípio vital, alma, e constitui a força, o princípio vital desta, Eros, como princípio anímico de vida, geração e de reprodução; o segundo tem a sua sede no princípio espiritual, a inteligência, e constitui o modo mais autêntico que a criatura, e, em particular, o homem, tem de travar contacto com a divindade, com o Uno.” (Trias 2005, “Doutrina do amor e da beleza”, pp. 63-64)

Da tríade vitruviana, Beleza, Uso, Estrutura, e além da tradição arquitetónica clássica com proporção, simetria e equilíbrio, das proporções herdadas dos gregos, a Venustas reflete sempre o espírito de uma época. Posto que *Gosto Disto* é, também, a revelação desse lado sensitivo de uma época, que ao dia de hoje, mais do que contrapormos, prosseguimos a espessar com novos termos, em que claramente destacamos o “sinistro” e “sublime”.² Vivemos rodeados de obras que evocam o mistério e o desconforto, o desafio à compreensão racional. Essa consciência que nos permite identificar que o terror está presente, mas é controlado, permitindo ao sujeito um prazer intelectual ao contemplar o poder avassalador da natureza do universo. Envolve um misto de terror e de admiração com um elemento de superação ou elevação espiritual e intelectual.

Com este sentido apresentamos o *Gosto Disto*, com uma condição presente, que, além de tudo o mais, subsiste entre o sinistro e o sublime. Estivemos, assim, na companhia de três tempos históricos: o de Vitruvius, no termo Venustas; o de Leonardo, no desenho; o da hodiernidade, filha da contemporaneidade dos séculos XIX, XX e XXI. No *Gosto Disto*, está a aceitação de um convite a viver a realidade, em assumir uma inevitabilidade de viver a liberdade de aderir ou de recusar, e, com isso, viver uma sequência temporal consequente. *Gosto Disto*, como uma expressão de simpatia, em que essa adesão, tida por um Amor, sê-lo-á na medida do que tomamos por Bem e, num eco de Santo Agostinho, por Belo. Expressões como “que bela que foi a nossa conversa” ou “que belo pôr-do-sol” têm em comum uma empatia, gerando tangências com uma reconciliação com o mundo, um mundo dos outros e um mundo de ordem cósmica. Este belo aqui e belo acolá ocorre quando percorremos

2 Para enquadramento do que destacámos, tomámos o termo sinistro no âmbito da experiência do inquietante, do perturbador, do estranho, daquilo que é, ao mesmo tempo, familiar e estranho, que provoca um misto de atração e repulsão.

Tanto quanto nos é dado ver, o mundo aceita, tanto quanto pode aceitar ou devia aceitar, o sinistro, no seu espectro mais psicológico, ligado à manifestação de uma inquietação e ao desconforto íntimo, criando uma experiência estética que vai além do simples Belo ou do sublime, tocando no aterrorizante e no perturbador que habita o familiar.

Tomamos o termo Sublime numa moldura estética, relacionada com o que é poderoso, muitas vezes aterrorizante, mas que provoca admiração e elevação na mente humana. Convoca experiências que nos fazem sentir pequenos diante de algo imenso e incompreensível, como a vastidão de uma montanha ou uma tempestade violenta.

O terror está presente, mas é controlado, permitindo ao sujeito um prazer intelectual ao contemplar o poder avassalador da natureza do universo. Envolve um misto de terror e de admiração com um elemento de superação ou elevação espiritual.

os vários níveis do ser, como nos faz ver Trias. Essa comunhão é uma unidade suprema, o Supremo sentido de unidade. Essa pressão, *Gosto Disto*, comporta em si o reconhecimento de que algo é expressivo e inspirador. Estes são também aspetos da Venustas.

Gosto Disto, visto assim em grande, gera em nós um sorriso, termina com a legitimidade da ampliação remetida à condição de fantasia sem realidade. Mas não na prática de procurar o que há de fantasia na realidade, tanto quanto custa o desafio de criar ou, mais ambiciosamente, realizar, na realidade uma fantasia. A figura 1 é símbolo e arquétipo da relação entre ser humano e cosmos, ou da harmonia entre o corpo humano e o cosmos, também chamado Mandala Antropomórfica. É a manifestação de um processo de ascensão espiritual, um corpo de luz. Este arquétipo incorpora em si o potencial espiritual e material do universo. Um vislumbre de forças opostas: o espiritual e o terreno, o racional e o intuitivo. Homem universal ou homem cósmico, a unidade entre humano e divino, uma representação, um reflexo microcósmico do universo.

Talvez importe ver no desenho de Leonardo o modo como ele propõe uma nova geração. Olhando ele o que foi feito, propõe subtilmente um devir, até porque o centro não era já o umbigo no desenho da figura humana, mas o ser humano no seu todo. O *homem vitruviano*, que, afinal, é de Leonardo, pertence àquela categoria de desenhos que pensam o futuro, embora se fundamentem num tempo anterior. Esses são desenhos que se afinam com o que se lhes segue. Por inerência, procuram mudar o presente sem alterar o passado; sonham um futuro. Desenhar, para melhor entender. Será o desenho a suportar a transmissão de um conhecimento, o desenho a sonhar o desafio seguinte. Será o desenho a exprimir visualmente a escrita de um pensamento, o desafio intelectual de nos reconhecer, de nos ver inscritos. Este desenho identifica a potência contida, desvelando, mais uma vez, a expressão de um tempo que pensa o seguinte, ideia titubeante em tantos textos revolucionários, tal como expressamente presente na obra de Walter Benjamin. *Gosto Disto* manifesta uma adesão, e logo impõe uma reflexão no reconhecimento, ou edificação, de um sentido. Para que a acção seja de maior impacto, toma um ícone matricial, toma um regulador incontestado do mundo clássico e, sobre ele, exerce uma acção, reveladora de uma virtude. Assim mesmo foi o texto de Vitruvius que ele escolheu para suportar o sonho de uma nova geração. No seu trabalho, Leonardo plasmou o invisível como manifestação parceira do visível.

A escolha de Leonardo

Ultrapassado que foi pela proposta de Leonardo, mas ainda assim retomado na ilustração de Fra Giocondo (1511), tomado por nós como o Homem Triste, na sua condição ou aquele esforço contra-natura, nos desenhos do Homem Vitruviano de Cesare Cesariano (1521), em que os pés ficavam barbatanas para se cumprir o texto do Vitrúvio, tinham esses registos o homem como figura e não a representação multidimensional a que Leonardo alude anos antes. A proposta de belo que o Leonardo apresenta, e à qual aderimos com um *Gosto Disto*, apresenta o Homem e, potencialmente, as suas obras, como espelho de si, na harmonia que se identifica superlativa e intrínseca, real e multidimensional.

Leonardo apresenta uma nova proposta. A nós, parece-nos que, agora, o belo não é a Venustas das regras e matrizes da razão matemática, da medida, conforme expressava o texto vitruviano, quando se refere ao número; a polegada, o pé, o côvado. Pelo contrário, o belo lança-se a outras dimensões. A Venustas, sendo uma experiência vivida, não se obtém só no mundo físico. É a experiência do objeto que surge perante nós ou pelo reflexo da luz por esses objecto devolvida aos nossos olhos. De algum modo, em todo o campo não são os originais com que lidamos, mas os reflexos, ou sobras desses originais. E essas são as obras que pensam a geração seguinte.

Ao dizermos *Gosto Disto*, estamos a aderir, ou a reagir, a uma proposta de mudança, em que, ao reconhecer o que era, incorporamos a geração seguinte. Se considerarmos que há uma origem para uma deriva, da reprodução e cópia, da *mimesis*, da figuração à abstracção, diríamos que foram precisos mais 500 anos sobre o desenho de Leonardo, para surgirem as propostas de representação de Magritte e dos seus contemporâneos, com as suas obras a sonharem e a forjarem uma geração futura. Diríamos que, aqui, o Belo assenta na liberdade de sonhar uma geração futura. Como desde sempre e cada vez mais, o registo do indizível é manifestado por poetas e artistas, que precisamente nutrem esse trabalho.

O Homem Vitruviano, descrito por Vitrúvio, é um modelo de *Decorum*, *Symetria* e *Proporção*. A ilustração do Leonardo, com uma grande clareza e síntese, apresenta a virtude de uma transformação em curso, esclarece o Renascimento. Tanto quanto nós aqui e agora, consegui-

mos julgar a subtileza da sua mudança. Será, porventura, a natureza da Renascença que nos reabilita esse Homem Cósmico, narrativamente ilustrado por Frei Giocondo, de Cesare Cesariano a Heinrich Cornelius Agripa, como nos expõem a obra de Vaughan Hart e Peter Hicks (1998), mas que consideramos que a razão do ausente desenho de Leonardo deste relato, reside precisamente no distinto e elegante retrato que ele faz da complexa realidade. É a elegância de tocar gentilmente, ou quanto baste, com a ponta dos dedos, o quadrado e o círculo, definindo o ângulo e a posição do corpo, a postura, definindo visualmente onde esse encontro ocorre. O desenho, em si, não se memoriza como um texto alfanumérico, mas como símbolo, pois articula o mundo inteligível com o mundo sensível, plenamente apreendido, diríamos nós, aquele que permanece mais contemporâneo. Não será por acaso que ficou o mais conhecido nos círculos de divulgação comuns

Mas, não obstante todas estas intuições, subsiste uma outra diferença, repetindo, insistindo, na mais original das afirmações, de que o homem é o templo.

Gosto disto...

Bibliografia

Marcus Vitruvius Pollio (Dez Livros de Arquitetura)

Vaughan Hart e Peter Hicks, Paper Palaces The Raise of the Renaissance Architectetctural Treatise, editado por - Yale University Press, 1998, ISBN 0-300-07530-8

M. W. Maciel, Vitruvius, Tratado de Arquitetura, tradução de M. W. Maciel e ilustrações de Thomas Noble Howe, IST Press, 2006, (ISBN 972-8469-43-8)

Eugénio Trías, o belo e o sinistro, Edição Sociedade Unipessoal, colecção Fim de Século, 2005

A emoção no Barroco

Horácio Bonifácio

DOI: <https://doi.org/10.34628/ecn3-ke09>

São diversas as épocas em que a razão e a racionalidade, às vezes de carácter quase matemático, marcaram a produção arquitectónica. Todavia, não se superiorizam, certamente, aos momentos em que as emoções e os sentidos se tornaram fundamentais nas preocupações dos artistas.

O Barroco é definitivamente um dos momentos exemplares em que a carga emocional e sensitiva está presente na obra de arte de modo insofismável.

O Barroco iniciado na Itália de seiscentos está ligado inicialmente a uma problemática religiosa com a chamada Contra-Reforma, movimento católico de resposta aos problemas levantados pelos protestantes e à necessidade da Igreja esclarecer os seus devotos, eliminar as dúvidas e tornar os seus fiéis mais e melhores crentes.

Era necessário desmentir os reformistas, lutar contra a sua influência, evitar o seu crescimento e principalmente o alastrar das suas ideias aos tradicionais países católicos fiéis a Roma e ao Papa.

Simultaneamente, e não menos importante, era essencial catequizar os católicos, demonstrar-lhes onde estava a verdade, e quem estava errado, mas também ensiná-los a serem melhores e mais empenhados praticantes. Do mesmo modo, procurava-se reformar a própria igreja, evitando os excessos e abusos do passado recente, e as práticas menos consentâneas com os deveres e a moral cristã, procurando uma eficaz estruturação interna e tentando mostrar ao mundo um carácter eticamente mais respeitável e credível.¹

¹ Assim se pode entender a proibição de venda de cargos eclesiásticos, e as tentativas de mor-

Assim, se entende a absoluta necessidade que a Igreja tinha de convencer os seus seguidores de que a sua verdade era única e irrefutável, de que os protestantes estavam errados e precisavam de ser combatidos. A Arte e particularmente a Arquitectura e até a cidade vão desempenhar um papel importantíssimo neste processo.

Deste modo, os princípios base da metodologia do Barroco como movimento artístico podem equacionar-se a partir de quatro ideias indissociáveis, que resumem as grandes preocupações da arte deste período e que explicam as suas características mais significativas: Persuasão, Participação, Emoção e Aceitação.

É necessário persuadir as pessoas, convencê-las. Emocionando-as, fazendo apelo particularmente aos sentidos, criam-se as condições para uma admiração, uma sedução, um êxtase, o amor, ou mesmo a paixão. Quando se atinge estes estádios emocionais, é muito provável que as pessoas aceitem mais facilmente aquilo que se deseja transmitir. Papel absolutamente indispensável em todo este processo, a participação, é uma peça chave de toda esta filosofia, pois, só quem tem uma acção activa, quem se torna membro participativo, quem toma parte, quem interfere, ou julga interferir, é que se pode emocionar.

Todavia, na sociedade seiscentista e na da primeira metade de setecentos, não é apenas a Igreja e o Papa que necessitam e procuram convencer as pessoas. A sociedade de um modo geral e os sistemas políticos em particular têm as mesmas preocupações.

Na realidade, iniciado, como um movimento essencialmente religioso, rapidamente o Barroco transbordou para outros contextos, num momento em que os regimes absolutistas surgem e se desenvolvem em praticamente toda a Europa, inspirados pelo exemplo dos monarcas franceses Luis XIII e Luis XIV. Os líderes políticos absolutistas têm preocupações idênticas às da hierarquia da igreja, procurando que os seus súbditos aceitem a verdade de um sistema em que o poder se encontra centralizado nas mãos de um único homem de um modo autoritário e indiscutível.

alizar a vida de alguns membros da igreja, que no passado tinham dado um espectáculo de maus exemplos. Por outro lado, a criação dos Seminários, escolas que preparariam os futuros clérigos, fornecendo-lhes uma formação adequada e de qualidade, era uma forma de contrariar a crítica protestante, e mesmo de alguns intelectuais católicos, como Erasmo, da falta de preparação e incultura dos membros da igreja.

Torna-se assim, fundamental, indispensável e obrigatório convencer as pessoas de que a verdade transmitida quer pela igreja, quer pelo sistema político, é indiscutível, irrecusável e irrefutável.

A arte barroca procura o apelo às emoções. Particularmente a arquitectura utiliza de modo exemplar esse apelo através do despertar dos sentidos.

A emoção, naturalmente, e o despertar dos sentidos e a sensualidade que lhe estão associados é desenvolvida através da participação. Ora a participação exige acção, logo movimento. De facto, toda a arte e arquitectura produzida na Europa barroca privilegia de uma forma inequívoca o conceito de movimento e de dinamismo. Embora o Barroco nunca abandone completamente os seus modelos relacionados com o racionalismo clássico, o estatismo patente nas obras renascentistas e mesmo maneiristas, não é compatível com uma arte que se sustenta no apelo emocional, conseguido através da acção, da participação.

A análise da Arquitectura barroca, nos vários países onde melhor se desenvolveu, particularmente em Itália, França, Alemanha ou Portugal – mesmo com as naturais diferenças estruturais e de escala –, é esclarecedora das diferentes opções dinâmicas adoptadas.

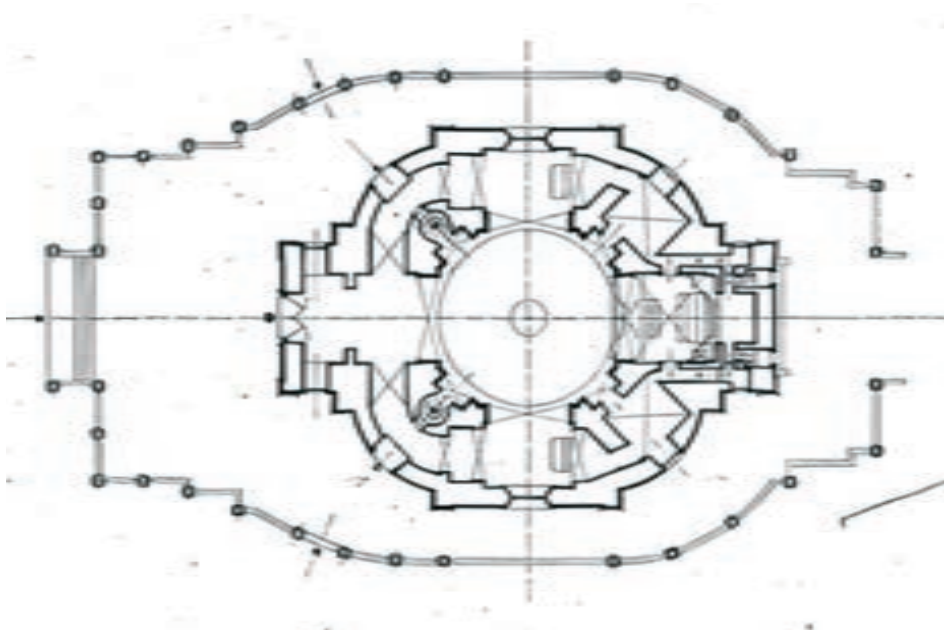


Imagem 1 – Planta da Igreja do Senhor da Cruz, Barcelos, início de setecentos, de João Antunes

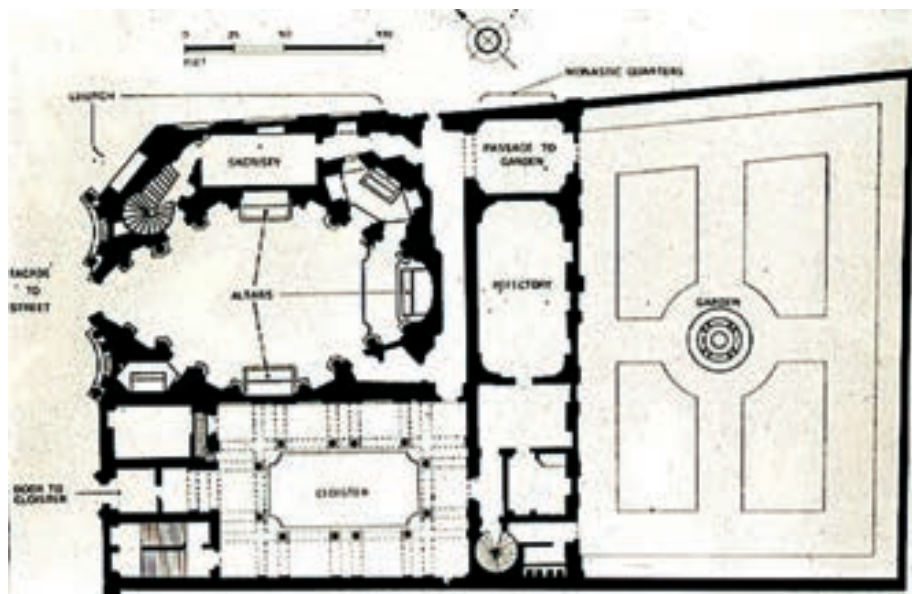


Imagem 2 – Planta de S. Carlo alle quattro fontane, Roma 1ª metade do séc. XVII, de Borromini

Encontra-se na produção arquitectónica barroca, arquitectos que utilizam a geometria como forma de desarticulação dos rígidos programas de raiz clássica, de alteração do estatismo do espaço e dos muros. Procura-se deste modo substituir as tradicionais formas geométricas imediatamente reconhecíveis, claras, regulares e bem definidas, por uma articulação dinâmica e surpreendente de figuras geométricas, nem sempre imediatamente identificáveis, de modo a provocar movimento, logo a partir da planta. Simultaneamente, é criação uma tensão provocada pela “luta” axial entre o eixo maior e o menor, no caso das plantas longitudinais, ou no caso das plantas centralizadas quando um dos eixos que deviam ser iguais, “tenta” sobrepor-se ao outro.²

Neste sentido, o edifício barroco deve ser, ou longitudinal com uma importante componente centralizada, ou centralizado com uma direcção longitudinal, quando no passado ou era centralizado ou longitudinal.³

2 Veja-se, a este propósito a arquitectura de Borromini, designadamente S. Carlo alle quattro fontane, S. Ivo de la Sapiencia, ambas em Roma, S. André do Quirinal, de Bernini, ou Santa Maria in Campitelli, de Carlo Rainaldi, ambas também em Roma. E em Portugal os importantes exemplos do Senhor da Cruz em Barcelos, de João Antunes, ou o Senhor da Pedra, em Óbidos, de Rodrigo Franco.

3 Entre outros, Norberg-Schulz, particularmente na sua obra Baroque Architecture, analisa todas estas características da extraordinária espacialidade barroca de uma forma exemplar.

Por outro lado, a tradicional utilização clássica de um módulo que se multiplica ou divide, dá, assim, lugar a unidades geométricas que se juntam até constituírem uma verdadeira unidade espacial, modelada e indivisível em que no sistema espacial não existe uma compartimentação bem definida, em que os diferentes espaços se misturam e interpenetram, sendo praticamente impossível separá-los, distinguir onde começam e acabam e como se podem limitar. Esta interpenetração e flexibilidade espacial contribui para evitar qualquer carácter estático do edifício proporcionando uma fluidez espacial, e constitui-se como uma forma exemplar de provocar a tensão geométrica, provocando uma experiência emocional própria da arquitectura barroca.⁴

Naturalmente que a utilização deste tipo de formas flexíveis e geometrias complexas, alicerçadas em paredes curvas, e contracurvas, ou ondulantes, quer sozinhas ou em relação com muros rectos, contribuem decisivamente para o dinamismo da arquitectura.

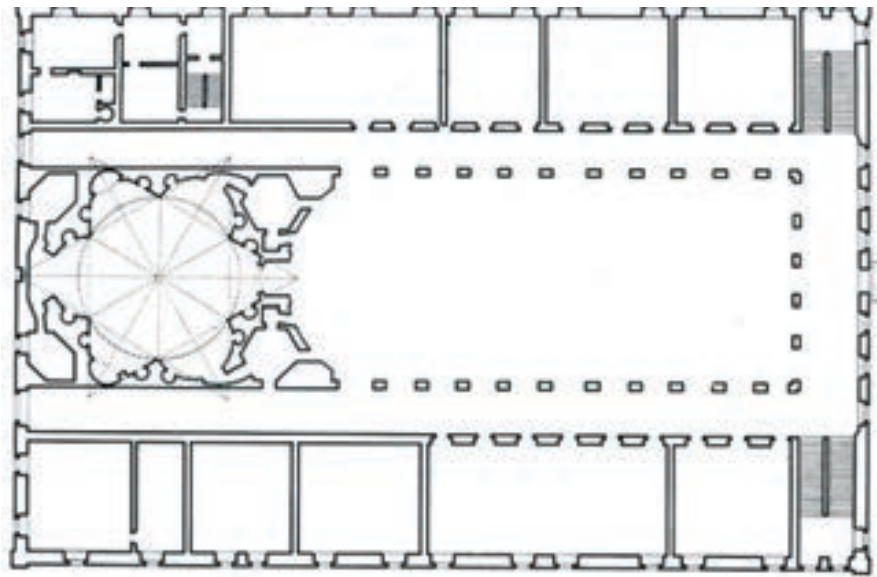


Imagem 3 – Planta de S. Ivo da Sapiência, Roma, meados do séc. XVII, de Borromini

⁴ Borromini é um dos arquitectos que melhor consegue esta qualidade dinâmica do espaço flexível e interpenetrante, designadamente nas suas igrejas referidas atrás. O arquitecto de Turim, padre Guarino Guarini, é exemplar deste conceito, especialmente nas suas igrejas de S. Lourenço e Imaculada Conceição ambas daquela cidade do norte de Itália

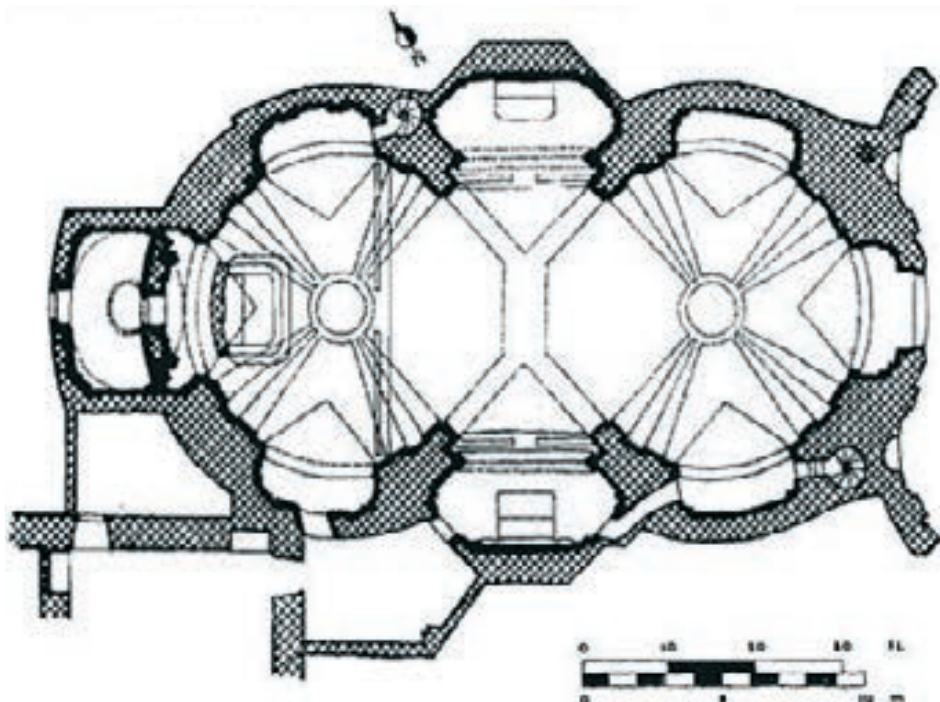


Imagem 4 – Planta da Imaculada Conceição, Turim, 2ª metade do séc. XVII, de Guarino Guarini

Mas o dinamismo e a emoção podem ser alcançados através de outros processos. Muitos arquitectos barrocos privilegiam outros meios de criar emoção e atingir os sentidos. O espectáculo, a festa, a teatralidade e o sentido cénico da arte e particularmente da arquitectura estão em certos casos mais associados à utilização das artes plásticas como suporte, ou complemento da arquitectura, ou à utilização de grandes cenários como monumentalização e engrandecimento do objecto construído.

Assim, muitos dos intérpretes do Barroco mantêm os seus projectos presos aos formais modelos de inspiração clássica, às formas ortogonais, às plantas de desenho tradicional, às paredes rectas, à ausência da linha curva, ou das saliências e reentrâncias, procurando através da decoração o dinamismo e a tensão própria daquele movimento.

A pintura, a escultura, a cor, ou mesmo a luz, surgem no edifício, não apenas com as suas leis próprias, mas interligando-se, criando uma totalidade e constituindo-se como parte integrante da arquitectura.

As intervenções da pintura e da escultura podem alterar espaços estáticos, ou mesmo substituir-se à arquitectura, utilizando designadamente a técnica do trompe l'oeil, contribuindo não só para o dinamismo

espacial, mas também para a aparente alteração das formas geométricas, ou para falsear a dimensão e altura dos edifícios.⁵

Em Portugal, este processo, que podemos classificar como Barroco decorativo tem enorme sucesso. Na realidade, por diversos motivos, relacionados com uma centúria de seiscentos instável em que a crise ligada à perda da independência acompanhada de problemas económicos e do inevitável fechamento do país às influências internacionais, existe um atraso da entrada da estética do Barroco no nosso território. Neste sentido, a aproximação ao pensamento daquele movimento vai iniciar-se no país pela introdução de soluções decorativas que modificarão a tradicional *secura* linear e estática da arquitectura tradicional existente, não poucas vezes de inspiração “chã”, mas que alastrará à grande maioria das construções feitas de raiz, mesmo no auge do movimento, na primeira metade de setecentos. O dinamismo, a teatralidade, o apelo aos sentidos são, assim, alcançados através da pintura ilusionista, do estuque e principalmente da talha e do azulejo que têm em Portugal um sucesso e uma originalidade extraordinárias.



Imagem 5 – Interior da Igreja dos Loios, Arraiolos

⁵ É neste sentido que se deve entender a publicação no final do séc. XVII da obra “*Prospective Pictorum*” de Pozzo, que explica todos os truques e processos artificiosos de provocar ilusões, de modificar a arquitectura, de criar cenários falsos de grande teatralidade. Uma das obras onde este tipo de propostas adquire uma espectacularidade extraordinária são os tectos de Pozzo pintados na igreja romana de Santo Inácio, da autoria do arquitecto Orazio Grassi onde além do prolongamento aparente da altura do edifício, os elementos arquitectónicos e as figuras pintadas fingem com grande eficácia a realidade, substituindo-se, estes últimos, com grande eficácia, à arquitectura e à escultura. O movimento, a cor e a exuberância das pinturas procuram criar no espectador toda a variedade de emoções possíveis.



Imagem 6 – Interior da Igreja de Santo António, Lagos

A criação de grandes, exuberantes e surpreendentes cenários arquitectónicos é também um processo recorrente na procura da emoção e no apelo aos sentidos.

Este tipo de Barroco está normalmente associado a uma perfeita integração entre a geometria, os elementos arquitectónicos, ou mesmo decorativos, e tem uma particular importância nos espaços exteriores urbanos e nas fachadas dos edifícios.

Procura-se uma teatralização através da exaltação e monumentalização das fachadas dos edifícios, alterando a sua dimensão através de exageradas terminações, como frontões ou andares falsos, elementos arquitectónicos acrescentados,⁶ ou acessos através de escadarias superlativos.

A ideia é proporcionar ao espectador uma imagem monumentalizada e enganosa da arquitectura, procurando sugerir um edifício de maiores e diferentes dimensões, e criando um espectáculo visual surpreendente, inesperado e hiperbólico, que não corresponde exac-

⁶ Em Portugal uma das formas mais interessantes de provocar estes exageros teatrais, está relacionado com a utilização de grandes galilés (uma espécie de loggia à italiana), que em alguns edifícios se desenvolve não apenas como espaço de transição entre o interior e o exterior, mas quase como uma construção autónoma, que, designadamente em igrejas de peregrinação, podem mesmo alastrar da fachada principal, acompanhando as laterais, ampliando significativamente o edifício, sugerindo uma monumentalidade surpreendente.

tamente à volumetria real, ou mesmo às características das fachadas.

Em inúmeras circunstâncias existe uma inter-relação entre o objecto arquitectónico e o espaço urbano, aliás, um dos aspectos mais inovadores da cidade do Barroco.

Particularmente nas praças relacionadas com o Barroco religioso, os arquitectos procuram que a igreja, além de dominar o espaço afirmando-se como a estrutura arquitectónica mais importante, complementemente a sua função como dominadora da própria geometria da praça, cuja forma é muitas vezes o resultado do posicionamento do edifício religioso, do mesmo modo que os restantes edifícios de carácter civil se subordinam à sua presença.

Como é apanágio do Barroco o edifício principal, os edifícios secundários e espaço urbano estão total e profundamente relacionados, de modo a não se poder retirar nem acrescentar nada sem romper a lógica organizacional de todo o conjunto.

A importância dada às situações urbanas é, aliás, atributo das preocupações da mentalidade desta sociedade barroca em que a festa, permite aos espectadores uma participação activa e empenhada nas cerimónias, quer religiosas, quer de carácter político ou social, casamentos, nascimentos e mortes reais, canonizações de santos, ou outras festividades religiosas, onde a cidade toda se transforma para mostrar a presença do poder, e onde o espaço urbano, a arquitectura, as diferentes artes plásticas, e também o fogo, a água, ou a música, envolvem todos na grande representação que é a vida, onde cada um deve saber qual o seu papel e o modo como se deve comportar para o cumprir devidamente.

Como terá dito William Shakespeare: "O mundo inteiro é um palco e todos os homens e todas as mulheres são apenas actores"⁷. Poder-se-á acrescentar que a arquitectura e a cidade são os cenários onde se desenrola esse espectáculo, que no caso do Barroco é sempre emotivo e sensorial.

⁷ Frase atribuída a este importante dramaturgo inglês que viveu entre 1564 e 1616.



Imagem 7 – Fachada do Santuário dos Milagres, Milagres, Leiria



Imagem 8 – Fachada do Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo

Bibliografia

- WITTKOWER, Rudolf (1990)- "Art and Architecture in Italy 1600-1750". Harmondsworth
- NORBERG-SCHULZ, C. (1979)- "Baroque Architecture". Milan: Rizzoli
- NORBERG-SCHULZ, C. (1980)- "Late Baroque and Rococo Architecture". Milan: Rizzoli
- PORTOGHESI, Paolo (1967)- "Roma Barocca: storia di una civiltà architettonica". Roma: C. Bestetti
- BONIFÁCIO, Horácio (2010)- "As Diferentes interpretações da arquitetura barroca em Portugal. Notas para uma metodologia". Separata da revista Arquitectura Lusíada. Lisboa: Universidade Lusíada Editora
- PEREIRA, José Fernandes, Dir; PEREIRA, Paulo, Coord. (1989)- "Dicionário da Arte Barroca em Portugal". Lisboa: Presença

Belo, verdade e arquitetura

Maria de Jesus Carvalho

DOI: <https://doi.org/10.34628/480d-m511>

Pensar sobre o belo implica revisitar a origem do termo, as suas definições e múltiplas reflexões, na perspectiva de vários filósofos pois apesar deste significado se ter reconfigurado, ao longo dos tempos, verificamos que as ideias se complementam ou se distanciam. No entanto, existem linhas de continuidade onde podemos identificar conceitos como verdade, ética, criação, subjetividade e universalidade, podendo reconhecer-se que estes estão presentes nas lógicas de pensamento dos arquitetos e conseqüentemente incorporados nas suas obras.

Thinking about the concept of beautiful implies revisiting the origin of the term, its definitions and multiple reflections, in the perspective of several philosophers because although this meaning has been reconfigured, over time, we see that ideas complement or distance each other. However, there are lines of continuity where we can identify concepts such as truth, ethics, creation, subjectivity and universality, and it can be recognized that these are present in the logics of thought of architects and consequently incorporated into their works

Se refletirmos sobre o conceito de belo, constatamos que o termo pode ser aplicado em vários contextos abrangendo desde seres vivos a objetos, no entanto, confirmamos que ele corresponde à perfeição, no contexto de cada género, sempre cumprindo determinados requisitos de equilíbrio ou harmonia.

Ao longo da história da filosofia, muitos pensadores refletiram sobre o conceito de belo, sendo que uns consideravam uma característica intrínseca de algo, enquanto, que outros acreditam na ideia de um juízo subjetivo de cada pessoa, enquadrado num determinado contexto.

Na realidade, para melhor se entender o conceito de belo será necessário revisitar alguns factos históricos sobre o tema. Este conceito grego - *kalokagathia*¹ significava belo e bom ou belo e virtuoso, pressupondo uma definição de normalização. Na antiga Atenas, por exemplo *kalos*² incluía conceitos como bondade, nobreza e beleza, e *agathos* era usado sem conotações físicas ou estéticas, narrando apenas a bravura de um indivíduo.

No século IV a.C., o conceito adquiriu novo significado pois implicava um dever de cidadania, paralelamente existem autores que interpretam *agathos* como um estado de satisfação pessoal que extrapolava a ideia do bem ou do bom.

Na realidade, se tentarmos associar belo a algo, comprovamos que se refere a um tipo imaginário definido pela prática ou reconhecendo-lhe elevadas qualidades intrínsecas. Esta problemática, foi abordada por Platão questionando o significado do belo e as suas supostas limitações, chegando mesmo a ironizar sobre a vulgarização do termo, no *Hípias Maior*, pois para ele o belo correspondia a uma soma de virtudes.

No entanto, foi o seu discípulo Aristóteles que associou o belo a algo superior, um projeto com sentido, ou seja, o esforço do espírito humano para alcançar a autêntica verdade. Para ele uma verdade, apenas, podia ser autenticada se o seu autor não a reproduzisse simplesmente pois era necessário que esta fosse validada, segundo um determinado saber próprio. Efetivamente, associava verdade à alta capacidade intelectual, reforçando a necessidade de a mente ser sustentada por uma determinada virtude, que ultrapassava o sentido da ética e se aproximava da excelência em todos os sentidos, incluindo o corporal, ou seja, a capacidade do homem viver de acordo com as suas potencialidades máximas.

Este sentido da maiêutica, de Sócrates, defendia que a verdade não se ensinava como a ligeireza de qualquer gesto vulgar, pois conhecê-la implicava um verdadeiro *parto de espírito* e seria forçoso encontrá-la no íntimo de cada indivíduo. Nesta perspetiva, a verdade definia-se pela sua universalidade não se devendo, portanto, confundir

1 *Καλοκαγαθία* deriva da expressão *kalos kai agathos*.

2 *Kalos* era o termo utilizado pela antiga aristocracia ateniense para se referir a si própria e fundamentou toda a antiga cultura grega.

com a relatividade e a inconstância das opiniões sobre uma qualquer realidade.

Podemos constatar, na Grécia Antiga, que o homem era considerado o modelo, o padrão de beleza e idealizado sem imperfeições, inspirando a arte como foi o caso da escultura. Policleto, na sua obra *Cânone*, ilustra as suas teorias sobre a proporção do corpo humano e realça que a beleza não está na simetria dos elementos, mas na adequada proporção entre as partes.

Efetivamente, ao abordar questões relacionadas com o conceito de belo, podemos comprovar a sua importância para a construção de sistemas socioculturais, nos quais a filosofia e a religião sempre se cruzaram, com vários tipos de ligações entre o profano e o sagrado. Para Santo Agostinho, a harmonia e a beleza marcavam a proporção e a ordem sendo por isso proclamadas como obra da criação divina.

Posteriormente, São Tomás de Aquino viria a reforçar esses ideais transcendentais de Deus relacionando o belo com o sentido de verdade. Efetivamente, desde o século XIII, que a verdade passou a ter uma correspondência ou adequação, nomeadamente a adequação entre a inteligência que a concebe, o espírito e a realidade, pois, as proposições eram verdadeiras se correspondiam aos factos. Esta definição comportava uma consequência importante: a verdade era, assim, uma propriedade da linguagem³ não do real pois o verdadeiro e o falso eram qualificativos que se aplicam não a algo, mas às preposições. Nesta perspetiva, a definição de verdade como correspondência não assegura a unanimidade, podendo opor-se a outras definições, nomeadamente, aquela que caracteriza a verdade em termos de coerência.

Na modernidade, Kant⁴ relaciona o belo com a conexão entre o sujeito e o objeto, sendo a representação do sujeito ao contemplar o objeto belo que exaltaria neste um determinado sentimento de prazer. Belo seria então algo que agradava universalmente, ou seja, a contemplação de algo belo deveria provocar um prazer desinteressado. O belo seria intrínseco e o conceito implicava uma lógica subjetiva.

3 Segundo esta conceção, uma teoria científica por exemplo diz-se verdadeira não por corresponder aos factos, mas pelas proposições que a constituem formarem um conjunto coerente, ou seja, por serem compatíveis entre elas.

4 Em *Crítica da Faculdade do Juízo* (1970), o autor aborda questões relacionadas com verdade e moral estética que transpõem os limites da comunidade académica.

Outra perspectiva, importante na definição histórica, é a postura de Hegel que associava o belo ao sensível e à verdade, considerava que as diferentes formas de arte, exprimiam momentos da consciência universal. Para ele a arte era a manifestação sensível da ideia, o lugar onde a ideia podia ser contemplada. Para este filósofo, o belo artístico era superior ao belo natural, pois a criatividade residia na arte. A transformação de algo natural em algo espiritual, permitia ao homem reconhecer-se enquanto espírito pois, neste caso, o belo artístico construía-se a partir da atividade humana.

Neste processo sobre o entendimento do belo, Adorno e Horkheimer⁵, em meados do século XX, apresentam a ideia das obras de arte enquanto produto comercial, implicando que o conceito perdesse o valor que lhe estava associado, a arte passou a ser associada ao consumo, à instrumentalização e à manipulação das consciências. Este fenómeno foi apelidado de Indústria Cultural, na qual o indivíduo perde a capacidade crítica e, nesta lógica, o belo perde a sua forma pura e universal para ganhar um novo formato, neste caso sem sentido ou significado.

Na contemporaneidade, o belo torna-se algo subjetivo, intimamente ligado à relação entre o sujeito que contempla e algo contemplado, no limite, será o sujeito que determina o grau de beleza.

Nesta perspectiva, quando se pretende relacionar o belo e arquitetura, temos de realçar as premissas de Le Corbusier, relativamente ao *Parthenon* de Fídias, obra erguida nos primórdios da humanidade, como o pináculo da criação do espírito pois “não existe nada de equivalente na arquitetura de toda a terra e de todos os tempos. É o momento mais agudo em que o homem, agitado pelos seus nobres pensamentos, cristalizou-os numa plástica de luz e sombra (...) Seu rigor supera nossos hábitos e as possibilidades normais do homem. Aqui se fixa o mais puro testemunho da fisiologia das sensações e da especulação matemática que se pode prender a elas, os sentidos nos prendem, o espírito nos encanta, tocamos o eixo da harmonia”⁶.

A partir deste raciocínio, na mesma obra, evidencia o trabalho do “arquiteto ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação do

5 A obra *Dialética do esclarecimento* (1947) aborda uma nova teoria crítica sobre as estruturas sociais.

6 LE CORBUSIER;1923, *Por uma Arquitetura*, Editora Perspetiva 6.ª edição, p.157

seu espírito; pelas formas, afeta intensamente os nossos sentidos, provocando emoções plásticas, pelas relações que cria, desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo, determina movimentos diversos do nosso espírito e dos nossos sentimentos, sentimos então a beleza".⁷

Com efeito confirmamos que o belo e o verdadeiro, sempre despertaram um sentimento particular e um conjunto de ideias singulares, desde a antiguidade, refletindo a evolução das sociedades, sobre os quais a arquitetura procurou consciente ou inconscientemente incorporar em formas compostas por dialéticas, em que cada uma supera a anterior.

Se pensarmos em arquitetura constamos que as obras que sobreviveram ao tempo foram construídas com um sentido de belo e de bem de acordo com a sua natureza, ou seja, cumprem o objetivo esperado. O conceito de belo pressupõe então a definição prévia de uma norma pois o que está bem e foi bem executado, deu resposta a uma determinada expectativa.

Na atualidade, questionar o belo na arquitetura será, indiscutivelmente, uma tarefa bastante complexa ou mesmo impossível de classificar de forma consensual. Contudo será possível reconhecer nesta arte qualidades intrínsecas que derivam de vários conceitos associados ao belo como composição, proporção entre as partes, coerência, verdade, beleza da criatividade e até subjetividade da experiência do belo. Na realidade, existe uma premissa invariável pois arquitetura é manifestação sensível da ideia, ela constrói-se num lugar real, dando forma à arte a partir de uma poética própria.

Em suma, concordando com Le Corbusier "a arte é a poesia: a emoção dos sentidos, a alegria do espírito que mede e aprecia, o reconhecimento de um princípio axial que afeta o fundo do nosso ser. A arte é essa pura criação do espírito que nos mostra em certos pináculos, o pináculo das criações que o homem é capaz de atingir. E o homem experimenta uma grande felicidade ao sentir que cria."⁸

7 Idem, p.145.

8 Idem, p.157.

PARADOXO: PODE UM DESENHO ESTAR ERRADO, PERANTE A IMANÊNCIA DE UM PENSAMENTO CORRECTO?

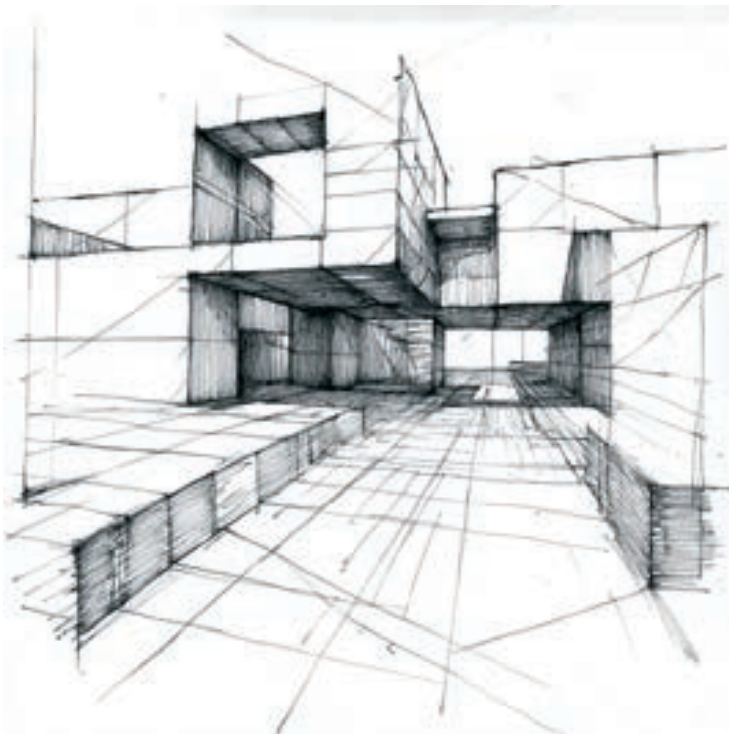
Mário Chaves

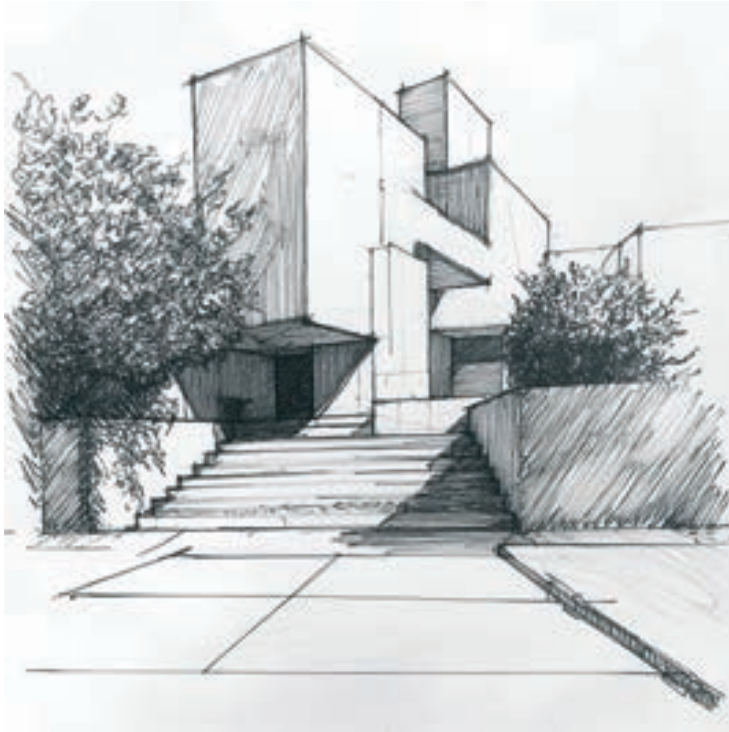
DOI: <https://doi.org/10.34628/89cd-ek35>



O paradoxo de que o grau de liberdade de escrever e desenhar pode estar errado ou incorreto, sobre a imanência de um pensamento tido, é uma reflexão profunda sobre a relação entre representação e essência, forma e conteúdo de comunicação, expressão e ideia, personalização ou indiferenciação, porque não sendo um ato involuntário é um ato consciente.

O paradoxo do desenho errado, sendo que a escrita manual é também ela um ato de desenho corrido, atestado do valor de uma ideia construída, é que o desenho como representação visual, numa forma de expressar algo que, tentando captar ou expressar a imanência de um pensamento ou ideia, provêm de uma identidade, considerada correta a partilha entre o autor comunicante e outros. A imanência refere-se àquilo que está presente dentro de algo, intrínseco à sua essência. O pensamento correto, portanto, é algo cuja essência ou verdade já está estabelecida, mas o desenho que quer representa-lo, não poderá estar errado ou inadequado, simplesmente porque o é visível.





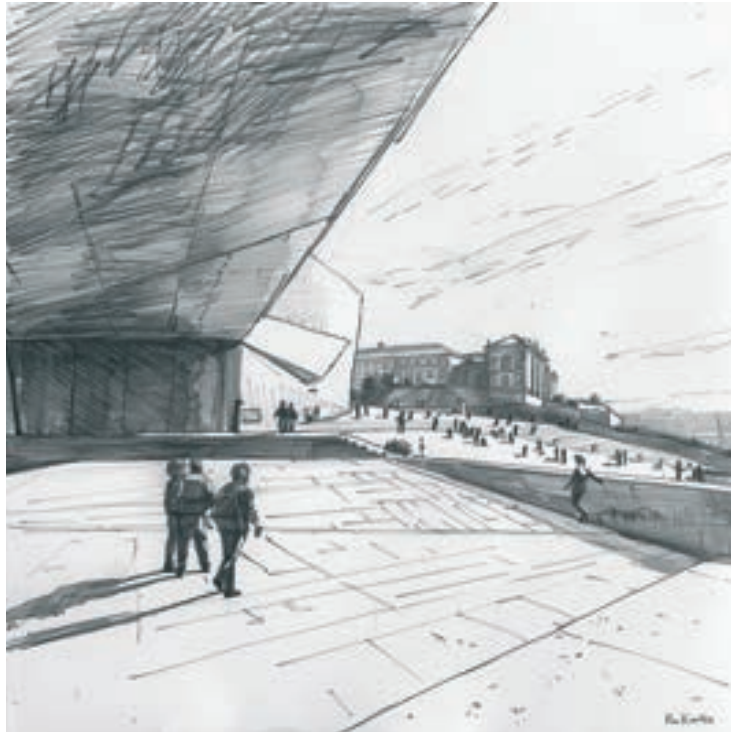
A representação vs essência, é um paradoxo que remete à questão filosófica sobre a relação entre representação e reconhecimento. Pode argumentar-se que a representação de uma ideia pelo desenho, pode ser incorreta ou incompleta ou até insuficiente para captar a verdade da ideia em si – o dito pensamento correto; remonta a Platão, a discussão como o mundo sensível, nas suas representações, imagens e impressões, são uma cópia imperfeita do Mundo das ideias arquetipais, e neste sentido, o desenho pode estar incompleto ou até errado, na tentativa de representar a verdade imanente de um pensamento estruturado, proveniente da da identidade de um autor; um desenho pode ser uma representação imperfeita da ideia arquetipal, do que existe de modo perfeito e imutável no universo das ideias continuamente brotante de um infinito infinito; a arquitetura desenhada que quer ser física, quer conseguir captar e capturar completamente a essência ou a verdade da ideia que ambicionou ser.

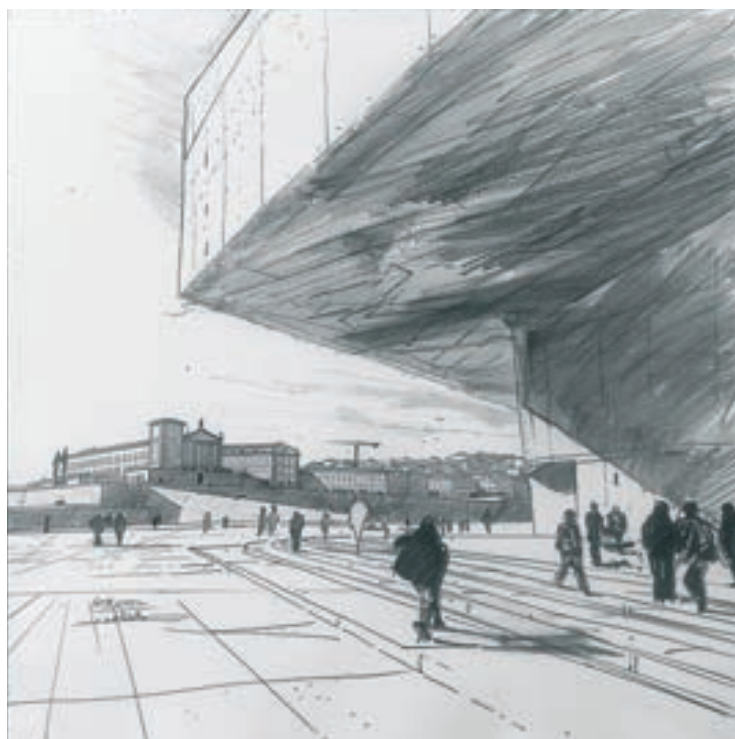
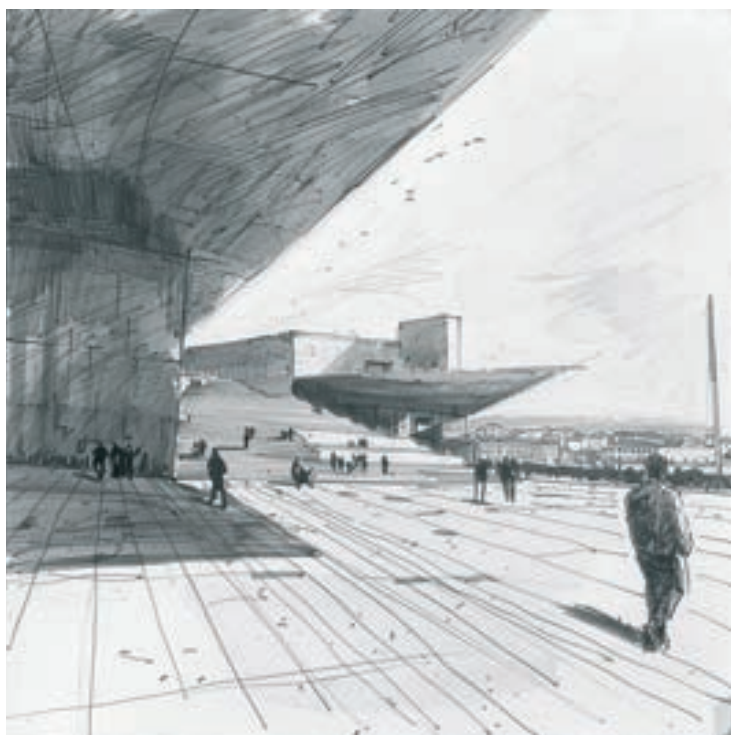


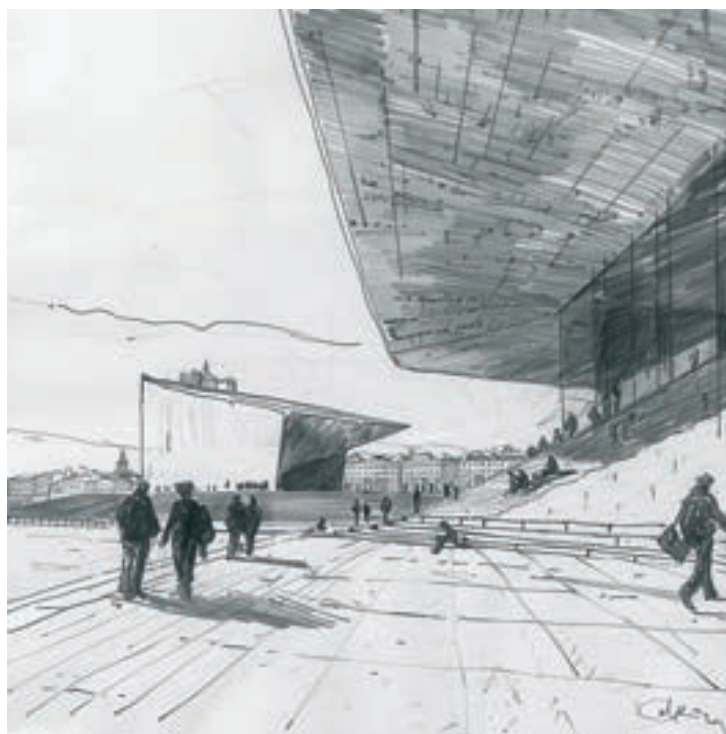
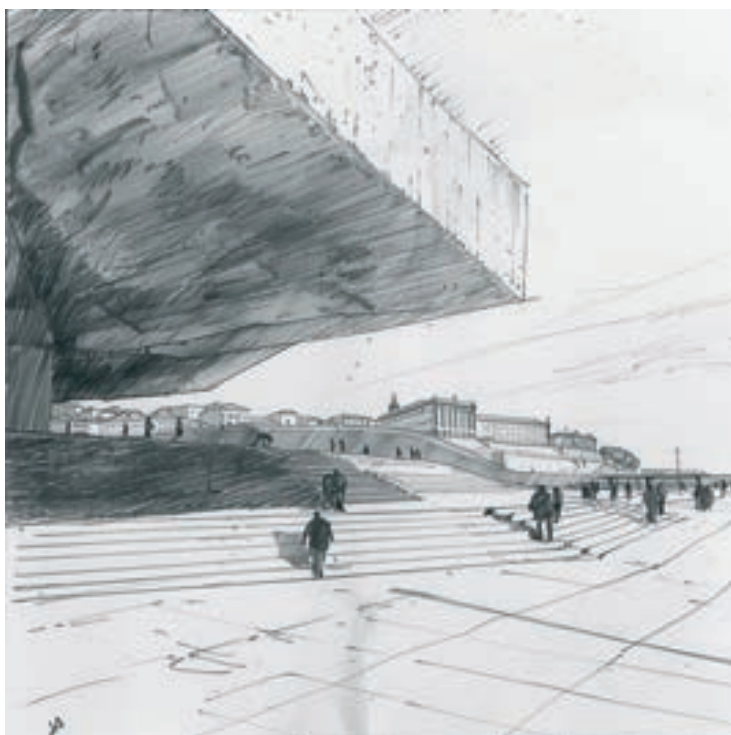
Schopenhauer entendeu o desenho como uma experiência estética, que pode transcender a mera existência da ideia, possibilitando até a possibilidade de se libertar, ainda que temporariamente da luta e da existência diária e da irracionalidade da sociedade. A grandeza da experiência estética, que pode ser assumida como a representação do ideal Platônico, deve ser sentida para além dos desejos e necessidades; a vontade de expressão e comunicar são inerentes às relações civilizacionais e a arquitetura proporciona um meio de contemplação e silêncio que vai além do tempo e da história, tanto na sua materialidade concreta como na etérea representação. Porque um desenho de arquitetura é uma representação errada da sua ideia quimérica.

A linguagem visual e a ambiguidade da expressão do desenho como modo de linguagem visual, pode ser sujeito a distintas interpretações e, portanto, errôneas na sua apreciação em relação ao pensamento que se pretende expressar. A questão de estar errado, não implica necessariamente, uma falha de percepção, mas uma eventual inadequação ou limitação na comunicação e demonstração em linguagens acessíveis, que estando correctas, no sentido de ser logicamente consis-

tentes e filosoficamente verdadeiras, o desenho pode não ser capaz de capturar e revelar essa precisão que a ideia continha. Assim, como um texto filosófico pode ser traduzido de modo impreciso noutras línguas, um pensamento revelado, pode ser manifestado de modo incorreto ou incompleto quando representado visualmente, e ainda assim constituir toda a essência, estrutura e sistema da ideia concebida.

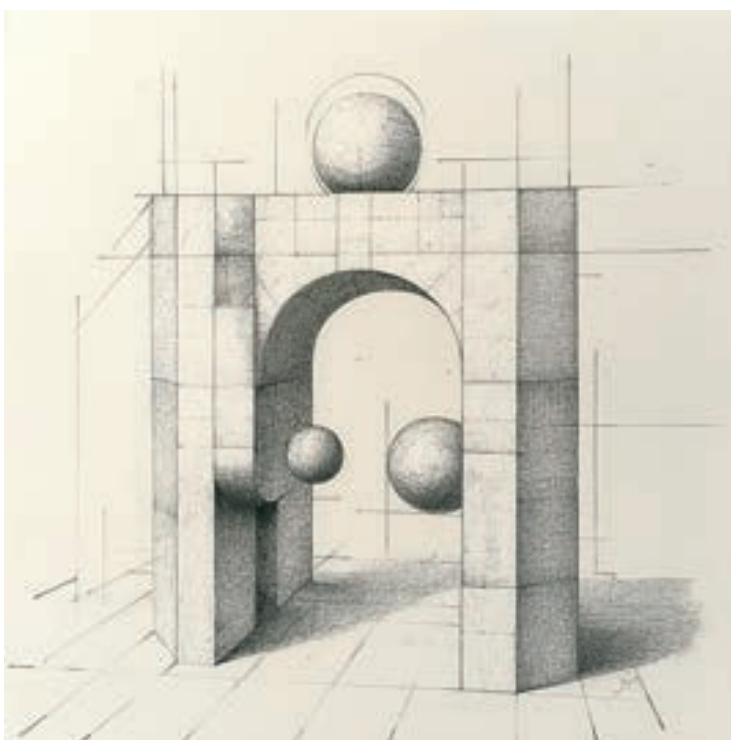
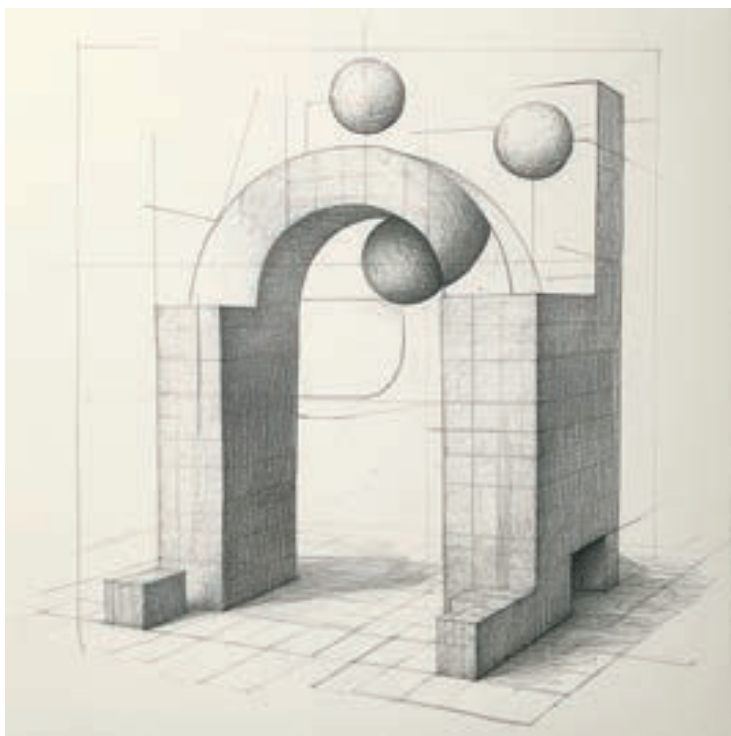


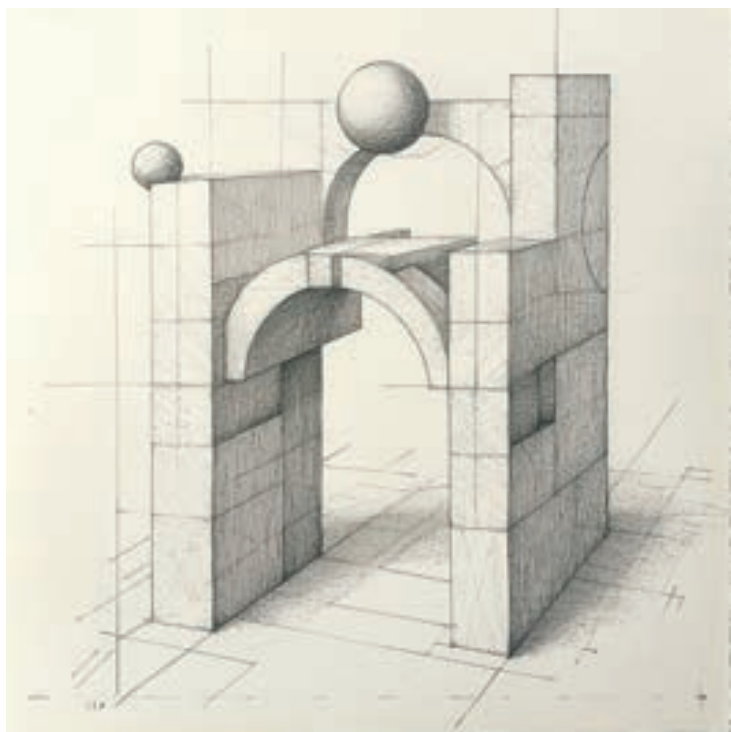
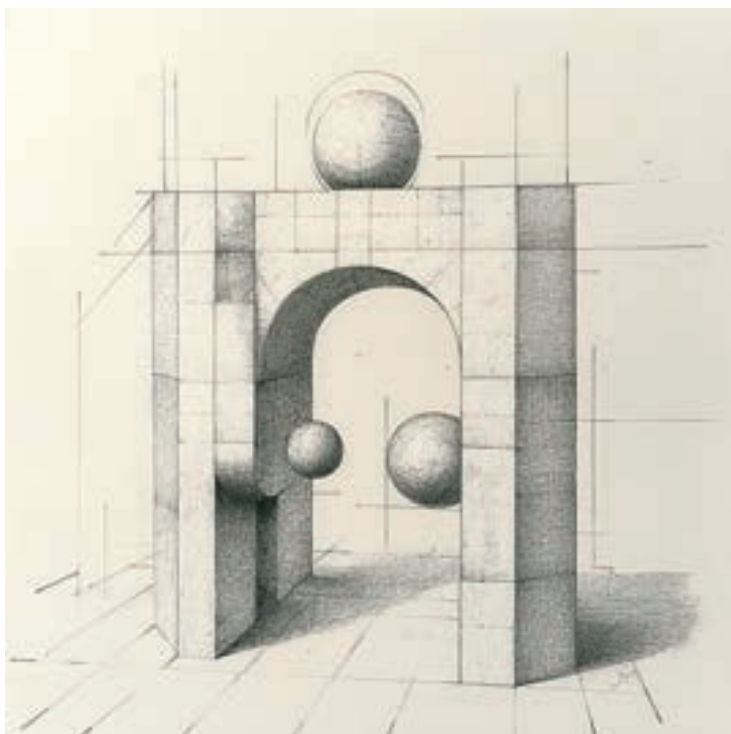




Reconhece-se assim a impossibilidade legítima da perfeita representação; ou da representação perfeita, conforme seja o comunicador ou o receptor, havendo sempre lugar à reinterpretação e reanálise das intensões iniciais. No princípio era o Verbo e da palavra se fez a ação. Apenas após a ideia pode acontecer o desenho, que é uma tentativa de tornar tangível o que pertence ao domínio do intangível. Portanto, toda e qualquer tentativa de representação da ideia, é parcial ou mesmo errada, pela impossibilidade de expressar a totalidade de um pensamento, especialmente nas suas complexidades e profundidades. Imagine-se tentar desenhar a ideia de beleza – a Vanitas; qualquer desenho seria uma simplificação ou uma mera metáfora visual que, entre as infinitas possibilidades de representação e percepção, não conseguirá captar inteiramente a complexidade do conceito de beleza. Neste paradoxo reside a liberdade do desenho, sem as limitações da forma e na potencialidade do conteúdo; a expressão do desenho pode ser limitada, mas o conteúdo do pensamento permanece verdadeiro e íntegro na sua evidência de se revelar. Este é o seu cerne: a evidente maneira errada. não invalida o conteúdo correcto. O erro pode estar na tentativa de transposição de um domínio intelectual válido para o visual. Um exemplo correcto passa-se na linguagem da expressão matemática; um diagrama pode estar ‘mal desenhado ou incompleto nos detalhes’ mas a ideia e conceito que tenta demonstrar, permanece inteiramente correcta. O mesmo acontece com os desenhos infantis; representam sempre e em todo o seu grau e qualidade, a ideia tida a partilhar e evidenciar como meio correcto de comunicação, sem o ensejo de desenhar de modo correcto. Portanto, como se aprende a desenhar de modo errado?

Por fim, uma questão mais profunda, a da ambiguidade do simbólico. O desenho enquanto símbolo, é lido de distintos modos, dependendo do contexto e da qualidade do receptor, permanecendo o pensamento correcto em relação ao objetivo da comunicação. Este paradoxo cria então a evidência de que o erro do desenho é possível e até desejável, no facto de que estando sempre sujeito às múltiplas interpretações, é livre na ambiguidade na sua originalidade, escapando das normas convencionais e questionando os padrões estabelecidos; explorando o abandono da perspectiva, a deformação, a descontextualização, para que não desistamos de desenhar. *Be free.*





Um desenho pode estar errado sobre a imanência de um pensamento correcto, porque a sua manifestação é livre. O intangível que se torna tangível, assume-se nos seus diversos graus e qualidades, que mesmo que seja de um modo de expressão inadequado, é sempre correcto por transmitir a ideia e o pensamento, que são sempre únicos. É [ainda] o derradeiro acto de liberdade dos arquitetos, e de modo algum é um paradoxo, porque desenhamos porque somos livres de pensamento; um desenho nunca é errado; tal como não o é a ideia, e deve ser revelado, tal como tem sido ensinado, ensaiado e formalizado, emocional e racionalmente no ensino da arquitetura.

Beleza, democracia e Schopenhauer

Mário Chaves

DOI: <https://doi.org/10.34628/avx9-ds09>



VAIDADE, BELEZA E ARQUITETURA: A ARTE DEMOCRÁTICA DA REDENÇÃO METAFÍSICA

A vaidade, frequentemente vista como um traço superficial, pode ser interpretada como a força motriz por trás da criação da beleza. Em arquitetura, essa relação manifesta-se de modo profundo, moldando não exclusivamente as formas e funções dos edifícios, mas também o modo como a sociedade se organiza e se identifica com a evolução ma-

nifesta da sua evidência. Explorando como a vaidade, enquanto mãe da beleza, é uma força necessária na afirmação da arquitetura, para além da sua construção e da sua função, tornando-a uma arte democrática e acessível a todos os cidadãos e a todos os setores da sociedade.

A beleza redentora de Schopenhauer, vê na arquitetura a manifestação metafísica, onde a irracionalidade se revela como a força dominante do Mundo, procurando na génese da forma, da substância e da identidade, a beleza plena da arquitetura na sociedade, como modo de redenção face à irracionalidade.

A vaidade, entendida como o desejo intrínseco de se destacar e ser admirado, é fundamental para a criação da beleza na arquitetura. Desde a origem da sociedade, a construção de edifícios não visou apenas a funcionalidade, mas a expressão de poder, prestígio e identidade política, ideológica e cultural. A vaidade das sociedades, pelos seus dirigentes e governantes, conduziu à construção sustentada de edifícios grandiosos, em todos os seus graus e qualidades, que através da sua beleza, buscaram perpetuar a glória e a memória, das bases legítimas das suas civilizações no seu tempo e modo.

A vaidade, assumida como o desejo de superação com o desejo de criação de algo belo, é frequentemente assumida como uma expressão de egoísmo e superficialidade. Contudo quando aplicada à arquitetura, a vaidade é a mãe da beleza, nesse impulso que leva os criadores, num ato de autoexpressão e mesmo de satisfação plena, criar as formas e os espaços, que transformem o ambiente e deixem a marca positiva e duradoura na paisagem construída.

Essa busca pela beleza arquitetónica – a Venustas – não é apenas a expressão individual, mas um reflexo do anseio coletivo por forma e espaços construídos que inspiram e elevam o espírito humano. A vaidade, nesse contexto, pode ser vista como um impulso criativo que busca transcender o ordinário e o vulgar, conferindo à arquitetura um carácter sublime, que além da mera construção qualificada.



ARQUITETURA COMO ARTE DEMOCRÁTICA

A arquitetura, enquanto forma de arte, possui uma dimensão democrática intrínseca, diferente de outras formas de arte, que estáticas na sua dimensão, restringem-se ao usufruto egoísta, a arquitetura é vivenciada e dá a expressão legítima às instituições, independentemente dos cidadãos e da condição social, económica, cultural e política, que moldam a experiência urbana e rural de um modo universal, fazendo da dimensão da arquitetura, uma expressão essencial e acessível a todos.

A beleza nesse sentido, deve ser concebida como um direito democrático. A sociedade como um todo que se beneficia de espaços e formas, bem projetados, bem concebidos, dignos, onde a estética se combina com a funcionalidade para criar circunstâncias que promovem o bem-estar, a segurança, a identidade comunitária, o sentido pleno de sociedade. A vaidade que impulsiona a criação da beleza arquitetónica, deve ser direcionada para o bem comum, no sentido democrático do termo, garantindo que todos os setores da sociedade tenham acesso pleno a formas e espaços que elevem a qualidade de vida e o sentido pleno da dignidade social que a sociedade deve proporcionar aos cidadãos.

A arquitetura democrática, é toda aquela que considerando as necessidades, exigências e vontades de todos os extratos da sociedade, manifesta-se pelo princípio que a todos pode responder e oferecer a dignidade, o conforto e o prazer estético que lhes é devido, face à irracionalidade dominante no Mundo.

A relação entre a beleza da arquitetura e a sua possibilidade e capacidade de satisfazer os princípios de uma política democrática de serviço público está profundamente conectada ao modo como os espaços e formas são projetados para promover inclusão, acessibilidade, bem-estar e cidadania. A arquitetura, quando orientada por valores democráticos, tem o poder de refletir e fortalecer uma sociedade mais justa e equitativa, sob a proteção de edifícios qualificados.

A arquitetura de espaços e edifícios públicos, deve comunicar os valores de uma sociedade democrática, como a transparência, equidade, confiança. Estruturas belas, simbólicas, acolhedoras e integradoras, expressam de modo claro, envolvente e integrador, os cidadãos que nelas procuram o conforto de uma sociedade irracional. A arquitetura é fundamental para a justiça e equidade social.

A beleza arquitetónica vai além da emanente estética visual; proporciona a confiança que se procura, para além da mera eficácia construtiva e funcional, criando o senso de pertença e coesão social e fomentando os laços entre os cidadãos, tão arredados que andam por força do alheamento das redes sociais. Quando os espaços públicos são acolhedores, esteticamente agradáveis e pensados com o cuidado merecido, incentivam o uso comunitário e a conexão cívica, circunstâncias fundamentais para uma política democrática de serviço público.

Uma política democrática de serviço público, deve envolver os cidadãos a uma participação ativa nas decisões do ambiente pública, seja através de consultas públicas, votações on line ou outras, refletindo as necessidades e aspirações da comunidade, permitindo-se a inclusão e a equidade social; tudo e todos contra a indiferença.

A beleza arquitetónica, quando aplicada ao espaço público, é um poderoso instrumento de promoção de equidade social, porque acessível a todos. O passado soube criar espaços e edifícios simultaneamente belos, funcionais e capazes de responder ao seu tempo e que agora reconhecemos como de grande valor, integrados que estão na sociedade e perenes na sua longevidade; está nas nossas possibilida-

des, aliarmos as capacidades de satisfazer os princípios de satisfação às sucessivas exigências que a cultura democrática da sociedade exige com a capacidade de inculcar a emanância da beleza da ideia projetada de resposta. A arquitetura pode e deve ser democrática e não se pode demitir dessa responsabilidade de ser fator de contribuição para a felicidade social. O mundo está muito feio, mas pior, está indiferente e indolente.

Uma política democrática de serviço público que envolva a participação ativa dos cidadãos nos ambientes construídos, proporciona um sentido de propriedade coletivo e de responsabilidade pelos espaços públicos, onde a contribuição da arquitetura e da sua beleza intrínseca, otimiza a função, a racionalização da construção e dos seus sistemas, a sustentabilidade, o sentido coletivo de pertença, a coesão social; a beleza convoca que o todo seja mais que a soma das partes.



Contudo existe uma correção entre os sistemas totalitários e a arquitetura que os evidencia, em contraste com a capacidade da arquitetura ser democrática, assumindo que pode ser utilizada como ferramenta de poder, controlo e propaganda, ou como meio de expressão, inclusão

e participação popular. Nos regimes totalitários, a arquitetura pública é monumental e simbólica, expressando os interesses do estado, enquanto que em contextos democráticos, tende a priorizar os interesses sociais, a acessibilidade transversal e a diversidade de usos.

A arquitetura como instrumento de poder, projeta a ideologia e o simbolismo físico da autoridade centralizada na inquestionabilidade dos regimes, devendo ser materializada numa visão de controlo da população e da sociedade, mas evidenciando um sentido de proteção. A arquitetura totalitária, e em si mesma, um modo completo de propaganda, por evidenciar o poder e moldando o comportamento e pensamento dos cidadãos, restringindo a diversidade cultural e fortalecendo o ambiente em que a lealdade e fidelidade ao estado e constantemente reforçada nesta ferramenta de dominação.

A arquitetura emanado do poder totalitário, anseia controlar o modo como os cidadãos usam o espaço e impõe uma narrativa ideológica única. Nega a pluralidade de interpretação e impõe o uso específico do espaço e das formas, em ambientes opressivos e que contribuem para uma normalização da vida social.



Em contraste a arquitetura nas sociedades democráticas tende a enfatizar a inclusão, a diversidade e a acessibilidade, para a construção da sociedade plural, da participação cívica, contributiva, do encontro e interação, tão mais difícil pela disrupção das redes sociais.

A cidade dos 15 minutos, é um dos conceitos modernos, mais integradores, refretando um compromisso com o bem estar da comunidade, na dita cidade e sociedade da felicidade e a democratização do espaço urbano, em que as necessidades diárias estão acessíveis a todos, na geometria variável da mínima distância física e temporal necessária à vivência social.

Este conceito de arquitetura democrática, só se evidencia, quando se conhece e reconhece a arquitetura totalitária, como instrumento de controlo, manipulação e propaganda ideológica. Em contrapartida a arquitetura das sociedades democráticas, visam a pluralidade, diversidade, vontade individual e coletiva, enquanto grupos de participação. Apenas na vertente democrática tem sido possível a abordagem pela economia circular a revitalização de áreas urbanas, sem que sejam arrasadas, mesmo na coexistência da gentrificação.

É no antagonismo entre estes dois modelos, que sucessivamente as sociedades vão conhecendo, que estão duas das circunstâncias em contexto que a arquitetura é materializada; uma como símbolo de poder e controle, outra como reflexo e ênfase da liberdade de decisão e materialização da vontade.

Esta relação dicotómica entre os equilíbrios de sistemas de governação e vivência social, é amplamente desenvolvida por Josep Maria Montaner e Zaida Muxi em 'Arquitectura y Política – Ensayos para mundos alternativos' – GG Barcelona, onde se afronta a questão chave da arquitetura contemporânea; a sua responsabilidade para com a sociedade, narra o papel social dos arquitetos e urbanistas na atual era da globalização, a partir de temas como a vida comunitária, participativa, igualdade e sustentabilidade. Estabelecem-se vulnerabilidades contemporâneas como as alternativas já experimentadas, e projetam-se possibilidades para com os novos modos de viver em sociedades abertas, democráticas, disruptivas.



A BELEZA REDENTORA DE SCHOPENHAUER

Artur Schopenhauer, no seu entendimento filosófico, propõe que a beleza possui um caráter redentor, capaz de nos libertar temporariamente das dores e das aflições do mundo.

A contemplação da beleza permite-nos aceder a uma dimensão metafísica, onde o irracional – a força dominante do Mundo – é momentaneamente silenciado. A arquitetura, possui essa beleza redentora, que se manifesta de um modo único e generalista, porque quando nos deparamos com uma obra arquitetónica que harmoniza forma, função e estética – Firmitas, Utilitas e Venustas – somos capazes de transcender a banalidade da existência construída quotidiana.

A beleza arquitetónica coloca-nos em contato com algo que se afigura perene e imutável, um reflexo das ideias platónicas que, segundo Schopenhauer, são a verdadeira essência do Mundo. Nesse sentido, a arquitetura não é uma arte prática, mas a expressão do sublime, onde a vaidade sublima-se em busca de um ideal de beleza que redime e enobrece a experiência civilizacional.

Quando aplicada à arquitetura, essa visão filosófica sugere que as

formas inventadas sob a visão do arquiteto, se transcendem, e são também portais para a experimentação estética que nos transportam para além do mundano, tornando-se um modo de redenção e oferecendo momentos de contemplação, elevação e espanto; já o experimentamos e soubemos reconhecer.

A relação entre o pensamento filosófico de Arthur Schopenhauer e a grandeza social da arquitetura, especialmente aquela que testemunhou na sua Grand Tour pela Itália, é fascinante porque reflete o seu entendimento entre a interação entre os aspetos estéticos e metafísicos da arquitetura e a sua visão transcendental do Mundo. Schopenhauer, embora famoso pelo seu pessimismo, reconhecia na arquitetura e na arte em geral, uma via de redenção so sofrimento inerente à existência humana.

Na obra de Schopenhauer, a estética ocupa um lugar central como um modo de escape da contade, à força irracional e incessante que move toda a realidade; a vida é marcada pelo sofrimento, porque a vontade nunca pode ser satisfeita completamente, porque os cidadãos estão eternamente presos as desejos e necessidades que não cessam.

Schopenhauer viu nas artes e sobretudo na arquitetura, um modo de suspender temporariamente a influência da vontade, em que, na experiência estética, o ente é capaz de se distanciar da sua própria individualidade e contemplar o 'Mundo como representação' sem o filtro dos desejos e necessidades pessoais. A arquitetura eleva o indivíduo, para além do mundo empírico e a constante luta imposta pela vontade coletiva.

Durante a sua viagem a Itália, Schopenhauer teve contacto com a arquitetura clássica, renascentista e barroca, na sua grandeza social, que representou a expressão máxima da grandeza cultural e social da sua época.

A arquitetura assumia o momento de equilíbrio entre a beleza, o equilíbrio da técnica, o domínio da natureza e a expressão do espírito humano nas suas formas mais elevadas. A seu tempo, constituíam a capacidade humana de criar algo de valor perene e significativo, que transcendia a mera existência individual e evidenciava os valores coletivos de uma sociedade que se afirmava.

Schopenhauer entendeu-as como representações de um ideal platonico, onde a estética e a beleza estavam ao serviço de uma vontade mais elevada da existência, além dos desejos e necessidade individuais.

A graneza arquitetônica, especialmente a Italiana, que Schopenhauer encontrou na sua viagem, proporcionava momentos de contemplação e silêncio, que iam além do tempo e da história; oferecia ao observador a possibilidade de se libertar, ainda que temporariamente, a luta e do sofrimento da existência diária,

Schopenhauer viu na arquitetura a oportunidade da transcendência, o escape da prosa da vontade. O espectador, ao admirar os edifícios no seu contato, sente-se temporariamente libertado do sofrimento e experimenta uma sensação de sublimação, em que a beleza arquitetônica emana uma harmonia que afasta o caos e a irracionalidade da vida.

No entanto, a arquitetura, enquanto invenção da sociedade e da civilização humana, carrega o lastro das aspirações e falhanços da humanidade; a existência humana que é marcada pela vontade, que impulsiona tanto a criação de grandes obras quanto os desejos de ambição, ideologia e dominação, pelo poder político, econômico, social, cultural, religioso. Mesmo reconhecendo as motivações, Schopenhauer, apreciava o valor que emanava da arquitetura para que na sua experimentação, afasta-se temporariamente do sofrimento do mundo todos aqueles que nela buscavam conforto.

A relação entre o pensamento filosófico de Schopenhauer e a grandeza social da arquitetura, pode ser relacionada, através de uma lente, do século XIX, de estética transcendental, numa elevação espiritual e metafísica, que superando o sofrimento, proporciona momentos de alívio e a contemplação do eterno e do sublime, de um modo democrático e acessível a todos os cidadãos.



A ARQUITETURA COMO MANIFESTAÇÃO METAFÍSICA

A ideia de que a arquitetura é uma manifestação metafísica, está intimamente ligada à visão de Schopenhauer sobre a irracionalidade como força dominante do Mundo. A vaidade que conduz a criação do sublime na arquitetura é, em última análise, uma expressão dessa irracionalidade – um desejo profundo e quase sempre inconsciente de criar algo que transcenda o tempo e a matéria.

Ao contrário de outras manifestações da irracionalidade que podem conduzir ao caos e à inconsequência social, a vaidade arquitetônica, quando bem direcionada, resulta na criação de uma ordem, beleza e harmonia. A arquitetura, revela-se como uma vontade de reconciliar o irracional com o racional, o temporário com o eterno, o mundano com o sublime, resulta que por meio da identidade e da inquietação, se alcance a metafísica do inexplicável da invenção. Ao alcançar tal intangível, a arquitetura não atende às necessidades funcionais da sociedade, mas eleva o espírito humano, oferecendo um vislumbre do transcendente em meio à impermanência do Mundo.

Essa beleza é ampla, tanto compõe a grandeza do todo, como está presente nos detalhes, na inserção e integração com o ambiente em seu redor e já presente e com história. Ao criar espaços que nos conectam com essa dimensão metafísica da beleza, a arquitetura cumpre uma função essencial à sociedade, proporcionando a exigida funcionalidade para com os programas, mas a evidência estética que nos ajudam a lidar com as forças irracionais que dominam a vida dos cidadãos.

A vaidade, como mãe da beleza, desempenha um papel essencial na afirmação da arquitetura, impulsionando a criação de formas e espaços, que não servem apenas às necessidades práticas, mas elevam sensorialmente a experiência social. A arquitetura, enquanto arte democrática, garante que a beleza construída seja acessível e difundida, promovendo o bem-estar coletivo e a identidade comunitária. Sob a ótica de Schopenhauer, a beleza arquitetônica assume-se uma força redentora, uma manifestação metafísica que nos permite transcender a irracionalidade do Mundo e conectarmos-nos com uma realidade mais profunda e sublime.

A arquitetura pode incorporar a necessidade de manifestação metafísica construída da sociedade ao integrar simbolismos, narrativas culturais e elementos que transcendem a mera funcionalidade, promovendo uma conexão profunda entre o espaço e as formas físicas e o sentido espiritual ou existencial dos seus usuários, elevando-lhes o espírito.

A arquitetura funciona como meio de expressão para as crenças, ideais e valores metafísicos da sociedade; ao usar símbolos que remetem à espiritualidade, à identidade coletiva ou a conceitos filisóficos, os edifícios foram-se a personalização físicas desses ideais.

A luz é um dos elementos arquitetônicos mais poderosos para evidenciar a metafísica, pois todos procuramos a luz e esta evoca a noção de transcendência, onde o tangível tende a alcançar o intangível.

A geometria tem sido uma aliada poderosa, para emanar o sentido reconhecido de perfeição, harmonia e ordem, conduzindo a proporções sagradas, como a série de Fibonnaci, a proporção aurea e o numero de ouro, onde a grandeza do macro e micro cosmos confluem para a personificação do sentido de unidade do Universo, que recorrentemente nos proporciona o sentido de pertença a algo maior, significativamente maior.

Edifícios e momentos urbanos que honrem a memória coletiva, também evidenciam a dimensão metafísica, convocando a introspecção e a reverência, perante a velocidade da sociedade, para com o sentido do silêncio, a meditação pessoal e a comunhão com a espiritualidade ansiada.

Mesmo em contextos urbanos, a arquitetura evoca o metafísico que o espírito de uma sociedade transporta, frequentemente associada a experiências de vontade, luto, renovação, superação.

A arquitetura ao incorporar a manifestação metafísica da sociedade, em todos os seus graus e qualidades, transcende toda a função prática e transforma-se num meio poderoso de expressar valores espirituais, culturais e existenciais, conectam os cidadãos nos seus ideais e sentimentos mais profundos e transportam a noção de perenidade necessária à continuidade das sociedades nos seus códigos e valores.

A arquitetura afirma-se como uma arte amplamente necessária e universal, capaz de reconciliar os desejos íntimos de perenidade da humanidade, com as exigências prosaicas da vida quotidiana, exigentes de construções para as funções sociais, mas que ansiam pela promoção de uma evidência da transcendência na sociedade.

A vaidade pode ser reavaliada como a força motriz que impulsiona a criação da beleza; a vaidade é um dom universal. Esta beleza, utilizada e distribuída de modo democrático, torna a arquitetura acessível, transcende a sua função utilitária e supera as forças irracionais, que moldam o Mundo das sombras da caverna de Platão. As formas de arquitetura não são as sombras cavernosas que constatamos no irracional do Mundo, antes as magníficas formas sob a luz, como enunciou Le Corbusier.

Nada monótonos: os monoladrilhos einstein

Augusto Moita de Deus

DOI: <https://doi.org/10.34628/tx0n-v140>

Dep. Eng. Mecânica e CeFEMA, Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa
amd@tecnico.ulisboa.pt

Resumo: Os mosaicos e ladrilhos sempre fascinaram a humanidade, não só pelos aspectos práticos em termos de construção, mas também pelo seu apelo estético. Normalmente os padrões neles representados apresentam simetria de translação, mas nos anos 60 do século passado verificou-se que existiam distribuições de ladrilhos que, revelando ordem, não obedeciam à dita simetria. O número de peças necessárias para tais pavimentações, ditas aperiódicas, rapidamente passou de mais de 20000 para 2. No entanto, passaram-se décadas e não se conseguia encontrar um ladrilho, uma “pedra” única (em alemão, “ein stein”) que permitisse pavimentar o plano apenas de maneira aperiódica. Até que em 2023 David Smith e mais 3 co-autores conseguiram encontrar a tal peça única deste puzzle, a dois tempos diga-se. Neste artigo descreve-se de forma sucinta esse trajecto de descoberta, enfatizando a beleza dessas estruturas, bem como a sua relação com a razão áurea e com a sequência de Fibonacci. Por fim, mencionam-se brevemente as investigações que estão a ser realizadas no Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa, usando a impressão 3D, quanto à capacidade de absorção de energia dessas estruturas, sendo os resultados promissores.

Palavras-chave: Pavimentação do plano, aperiódico, ladrilhos, Penrose, einstein, hat, spectre, razão áurea.

1. Introdução

É um facto histórico que muitas civilizações antigas tinham um fascínio por mosaicos e ladrilhos. Não é apenas o aspecto prático de revestir toda uma área de uma parede ou de um pavimento com pequenas peças de fácil fabrico, com que depois se compõe o todo. É essencialmente a beleza que resulta de agrupar tais elementos, normalmente de forma periódica, cíclica, repetitiva. Desde a Mesopotâmia (Figura 1a), passando pela Arte Romana (Figura 1b) ou Islâmica (Figura 1c), e chegando aos Azulejos Portugueses (Figuras 1d-f), as possibilidades permitidas pelo agrupamento de pequenos polígonos são virtualmente infinitas. Normalmente na forma de quadrados ou rectângulos, seja com padrões iguais ou similares, seja com figuras desenhadas em continuidade com os elementos vizinhos, são habitualmente objectos de grande beleza, o que lhes confere um lugar especial em arquitectura.

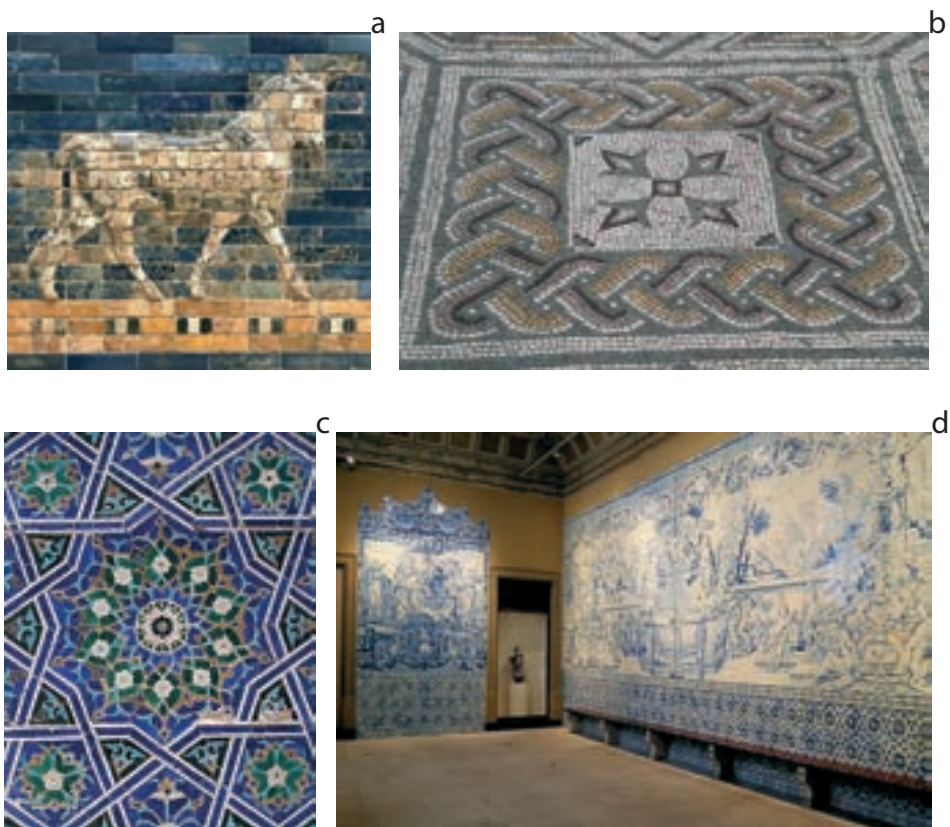




Figura 1 - Pavimentações: a) Mesopotâmia (Portão de Ishtar); b) Império Romano (Coninbriga); c) Arte islâmica (Samarcanda, Uzbequistão); d) Azulejos portugueses (Museu Nacional do Azulejo); e,f) Azulejos portugueses, casa particular.

2. A Pavimentação Periódica do Plano

A questão da pavimentação dum plano é também um problema matemático interessante. Se considerarmos polígonos regulares, é possível demonstrar que o plano pode ser pavimentado pela junção, apenas, de triângulos equiláteros iguais (ordem 3), ou de quadrados iguais (ordem 4), ou de hexágonos iguais (ordem 6). Essas distribuições têm claramente simetria de translação (Figura 2a-c). Mas no caso de pentágonos regulares, por exemplo, isso já não se torna possível. Vê-se claramente que esse tipo de simetria (ordem 5) não permite preencher totalmente o espaço (Figura 2d).

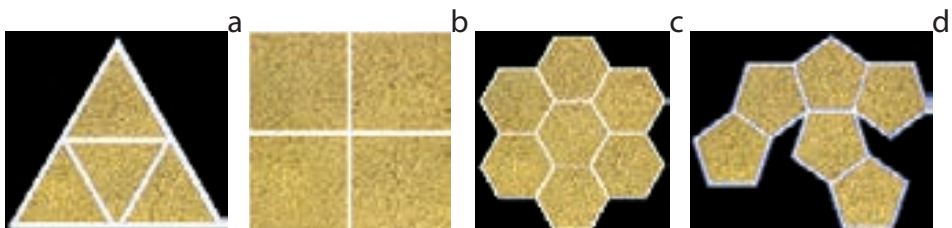


Figura 2 - Pavimentações perfeitas (a-c) e imperfeita (d) do plano com: a) triângulos equiláteros; b) quadrados; c) hexágonos regulares; d) pentágonos regulares.

E se se pintar cada um desses mosaicos? Aí reside essencialmente a arte do azulejo. Neste caso não estamos interessados no caso em que meramente se represente um desenho único. Se agruparmos tais azulejos de uma determinada forma, de modo a produzir um padrão local, a convicção do matemático Wang era que esse padrão acabaria inevitavelmente por se repetir, mais perto ou mais longe, exibindo assim simetria de translação (Figura 3). Era a chamada Conjectura de Wang, proposta em 1961.

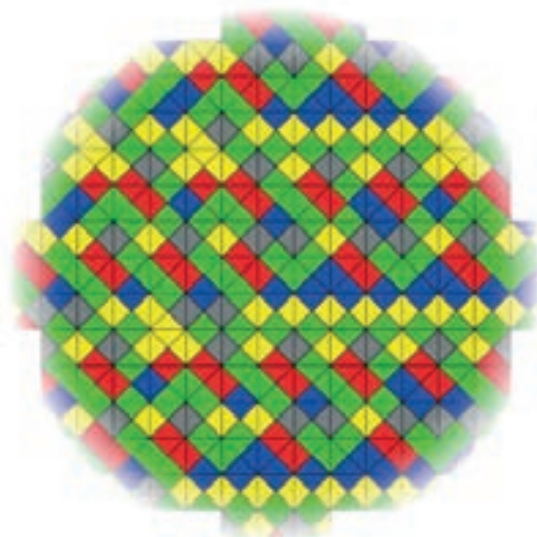


Figura 3 - Pavimentação de Wang.

3. A Pavimentação Aperiódica do Plano

Há uma diferença fundamental entre Conjectura e Teorema. A primeira, quando é provada com rigor, transforma-se na segunda. Mas basta um contra-exemplo para travar inapelavelmente esse processo. E foi isso que um antigo discípulo de Wang, Berger, fez em 1964: encontrou um contra-exemplo envolvendo 20246 ladrilhos, um feito absolutamente notável. Nesse caso, ele descobriu a primeira pavimentação aperiódica do plano. Só para clarificar: trata-se dum padrão ordenado, localmente bem definido. Se se tentar fazer copy-paste de uma dessas regiões para outra região, até se pode conseguir uma coincidência, mas se se tentar repetir esse processo para outras distâncias em sucessão, isso torna-se impossível. Realmente, não há simetria de translação.

A partir daí foi dado o tiro de partida para ver qual o número mínimo de mosaicos necessários para produzir uma pavimentação aperiódica. Berger conseguiu mais tarde passar tal número para 104, o famoso Knuth (inventor do TeX, entre outros feitos na Informática) para 92, até que o famoso físico e prémio Nobel recente Roger Penrose conseguiu reduzir tal número para apenas 2.

4. A Pavimentação de Penrose

É um facto muito curioso que as pavimentações aperiódicas a duas peças estavam mesmo ali debaixo do nariz de toda a gente, qual Ovo de Colombo apenas posto de pé pelo génio de Penrose, provavelmente um dos últimos polímatas vivos, Prémio Nobel da Física em 2020 pelos seus trabalhos em Relatividade Geral relacionados com Buracos Negros. Notem-se dois dos padrões de Penrose (Figura 4). São particularmente belos e nota-se ali como que o aparecimento de figuras de simetria 5, pentagonais. Parece mesmo a vingança dos pentágonos, que tinham sido arredados desta bela temática das pavimentações do plano.

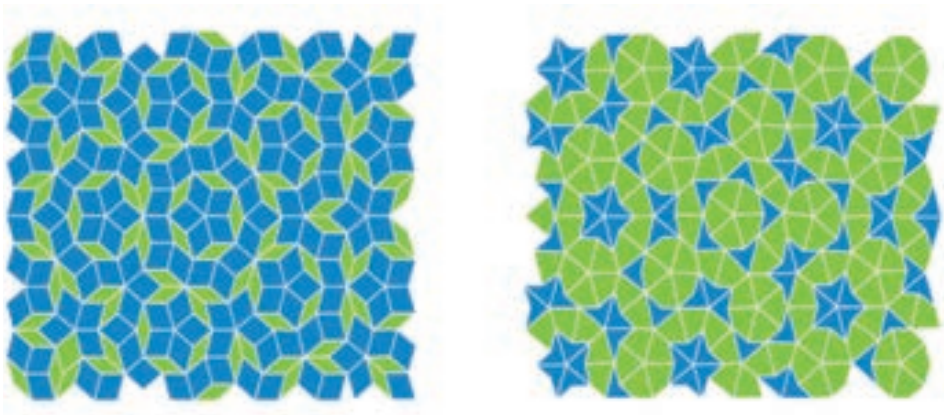


Figura 4 - Pavimentações de Penrose

Estes ladrilhos já são usados extensamente em arquitectura, notavelmente no edifício do Departamento de Matemática de Cambridge (Figura 5), a que Penrose pertence, neste caso o edifício Andrew Wiles, nome do matemático que provou o famoso Teorema de Fermat.



Figura 5 - Pavimentação Penrose no exterior do edifício do Mathematical Institute da Universidade de Oxford

Tal padrão tem sido usado noutros locais, conforme visto neste caso no Texas, com Roger Penrose em primeiro plano (Figura 6a) ou no exterior da Biblioteca do St. John's College na rival Universidade de Cambridge (Figura 6b), sendo que nesta ocorrência há uma deliciosa coincidência britânica (coincidência, ou talvez não): tal Biblioteca situa-se no Edifício Penrose, cujo nome evoca o arquitecto construtor de tal edifício, Francis Cramer Penrose, que tanto quanto se sabe não era aparentado de Roger Penrose. Curiosamente, F.C. Penrose interessava-se pelos padrões geométricos encontrados na Grécia Clássica, nomeadamente no Partenon, de Atenas.

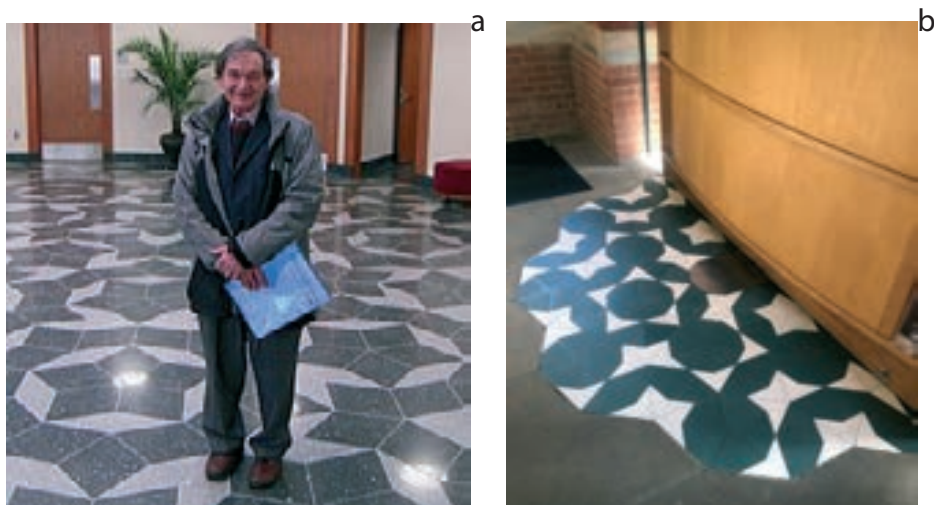


Figura 6 - a) Sir Roger Penrose pisando um padrão de Penrose no átrio do Mitchell Institute for Fundamental Physics and Astronomy, na Universidade Texas A&M ; b) Exterior da Biblioteca do St. John's College, Universidade de Cambridge.

4.1 Os Quasicristais

Estes padrões não só têm interesse matemático e estético, mas existe também interesse científico, que redundou na atribuição do Prémio Nobel da Química a Dan Shechtman, em 2011, pela descoberta dos quasicristais (Figura 7a,b), estruturas em que é possível fazer uma identificação muito próxima com os padrões de Penrose (Figura 7c). Essa investigação aliás reveste-se de contornos épicos e que são profundamente inspiradores para qualquer pessoa que tenta promover uma ideia original fora-da-caixa. Schechtman estudava ligas alumínio-manganês quando a dada altura detectou padrões estranhos nas experiências de difracção de raios-X, nomeadamente simetrias de ordem 10, coerentes com uma geometria icosaédrica. Ora, isso é incompatível com a definição clássica de cristal, que implica a existência de simetria de translação, que neste caso simplesmente não existe (apenas existe no caso de simetrias de ordem 3, 4 ou 6, como vimos anteriormente). Mas nestes materiais existe ordem, ie regras matemáticas quanto à distribuição espacial dos átomos, e ao mesmo tempo uma repetição atómica a curta distância, característica dos cristais, e daí a designação de quasicristais. Schechtman repetiu as experiências durante 2 anos e perante os mesmos resultados, decidiu publicar os mesmos. Várias revistas científicas recusaram a publicação, e o líder do grupo onde Dan trabalhava pediu para ele se demitir, devido à má fama que os resultados aparentemente sem sentido estavam a trazer ao grupo. O principal opositor de tais descobertas foi aliás o duplo vencedor de Prémios Nobel, Linus Pauling, que declarou: "Não existem quasicristais, apenas quasicientistas". Mas o que é facto é que existem mesmo. Centenas de tais materiais foram já sintetizados e quasicristais foram inclusivamente detectados em amostras de meteoritos. Inúmeras aplicações existem já, ou estão em desenvolvimento, desde a produção de aços mais resistentes a revestimentos com baixo coeficiente de atrito. Esta é uma história não apenas sobre quasicristais, mas mais até sobre o poder da convicção e perseverança humana, baseada em factos.

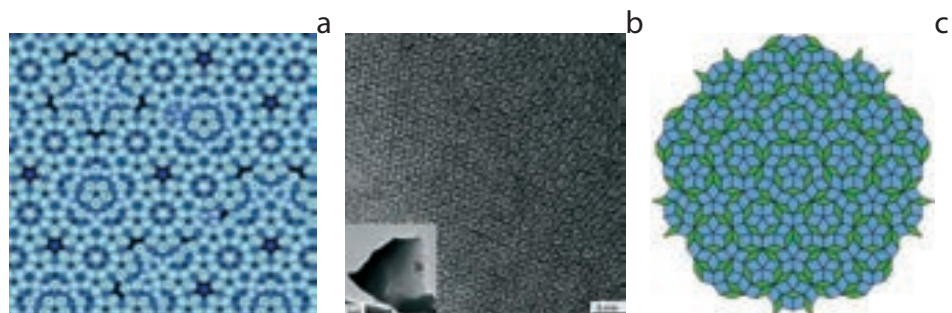


Figura 7 - a) Estrutura de um quasicristal de alumínio–paládio–manganês. b) Imagem de microscopia electrónica de transmissão de um quasicristal natural detectado no meteorito de Khatyrka; c) Pavimentação de Penrose.

4.2 Os Padrões de Penrose e a Razão Áurea

Regressemos aos padrões de Penrose, para verificar a sua relação com a famosa razão de ouro, ϕ . Uma das variantes das pavimentações de Penrose envolve duas figuras: o “papagaio” e o “dardo” (“kite” e “dart”, no original, Figura 8a). Ora, à medida que a pavimentação se torna mais extensa, a razão entre o número de mosaicos “papagaio” e “dardo” tende para a razão de ouro, ϕ . Além disso, tal número surge directamente nas dimensões da própria figura, e o mesmo sucede noutra variante (Figura 8b), que no fundo está intimamente ligada ao pentágono regular e ao respectivo pentagrama inscrito (Figura 8c).

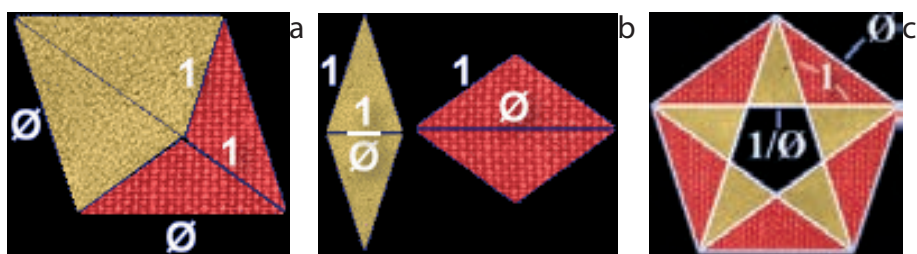


Figura 8 - A ocorrência da razão de ouro em mosaicos Penrose (a, b); c) pentágono regular.

É também possível detectar a sequência de Fibonacci em pavimentações Penrose, sendo amplamente conhecida a relação estreita entre essa sequência e ϕ .

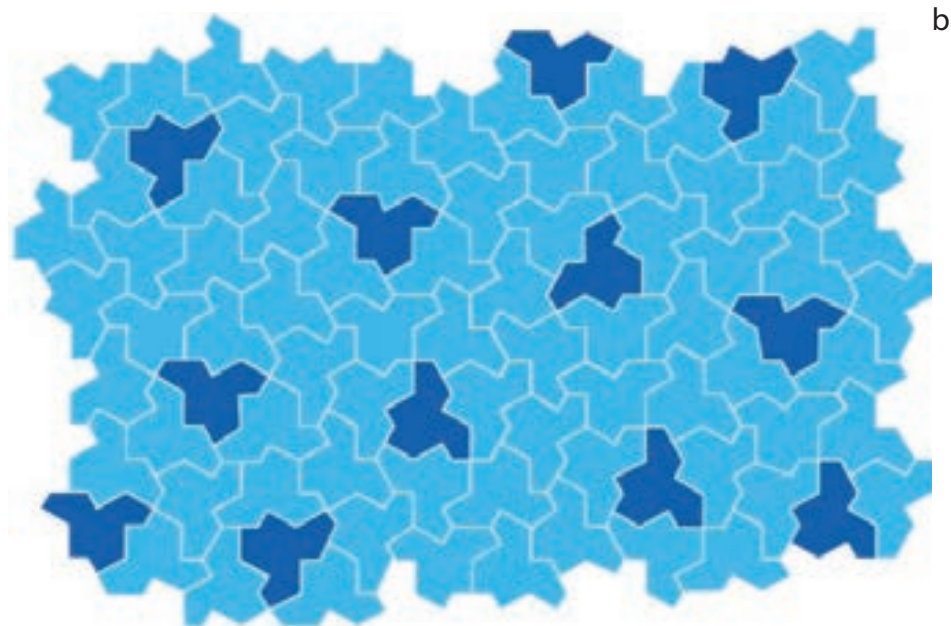
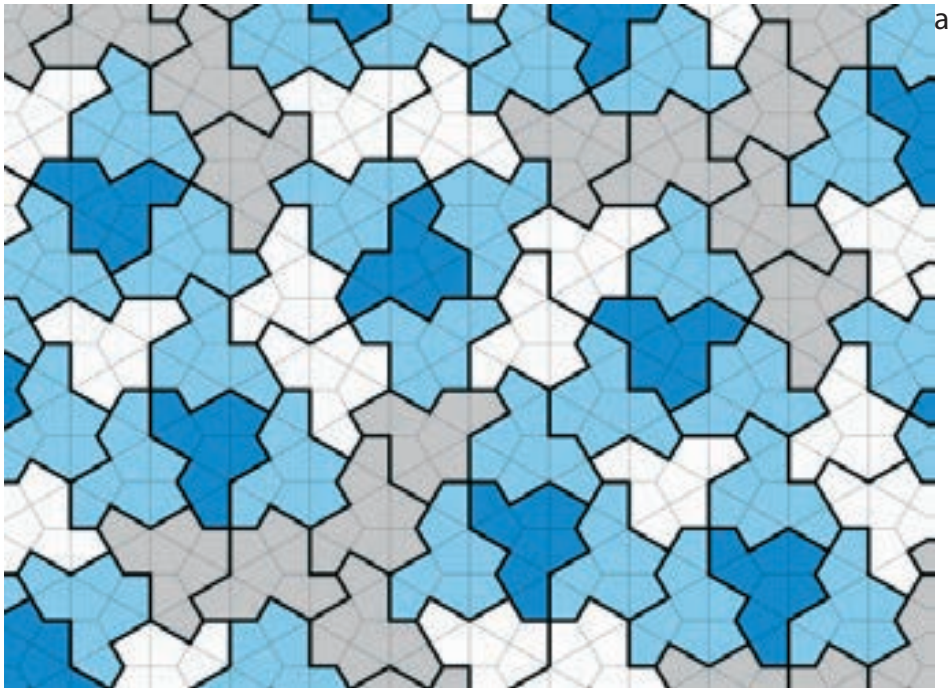
5. Os monoladrilhos einstein

5.1 O “hat”

Depois do trabalho de Penrose, vários autores tentaram encontrar o ladrilho único, a “única pedra” (em alemão, ein stein), que permitisse preencher o plano, apenas de forma aperiódica, com uma única peça. No entanto, as formas propostas eram estranhas e exóticas (por exemplo tais peças tinham formatos não-conexos). Até que em Novembro de 2022, um engenheiro reformado fã desta boa temática das pavimentações do plano começou a brincar com uma forma que ele rapidamente constatou que poderia ser o tal monoladrilho. David Smith, de Yorkshire, Inglaterra (é assim que ele assina os papers, o que é delicioso; nada de inserir instituições científicas ou outras como afiliação) tinha em mãos (literalmente, visto que ele realmente recortava e compunha tais pavimentações) a possível conclusão da demanda do santo graal desta área da geometria.

Tal monoladrilho (Figura 9) foi denominado “hat” (chapéu), embora pareça também uma t-shirt. Em busca de validação matemática, Smith contactou Craig Kaplan, académico da área da Informática na Universidade de Waterloo, Ontário, e pouco depois juntaram-se a eles Joseph Samuel Myers (especialista no domínio da informática) e o matemático Chaim Goodman-Strauss, da Universidade de Arkansas. Essa equipa publicou em Março de 2023 um paper com o título triunfal “An aperiodic monotile”, com a prova de que aquele ladrilho permitia cobrir o plano. Bem, com um pequeno detalhe: por vezes era necessário usar, não o ladrilho-base, mas o seu reflexo no espelho. Para muitos matemáticos, tratava-se basicamente do mesmo ladrilho. Mas algumas vozes críticas se levantaram, alegando que se tratavam de duas figuras diferentes. Qual seria a resposta?

Já lá vamos. Mas antes notemos como a razão áurea surge de novo nesta estrutura. Não somente a razão entre peças base e as suas imagens no espelho é função de φ (neste caso a proporção é $\varphi^4 : 1$), como a forma como “chapéus” posicionados de forma semelhante parece obedecer a uma sequência directamente relacionada com a sucessão de Fibonacci. Por outro lado temos uma figura com 13 lados, baseada em 8 porções de hexágonos. A seguir ao 5 que aparecia de forma proeminente no caso das pavimentações Penrose, temos aqui os termos seguintes da sequência de Fibonacci, o que pode contudo ser apenas uma coincidência.



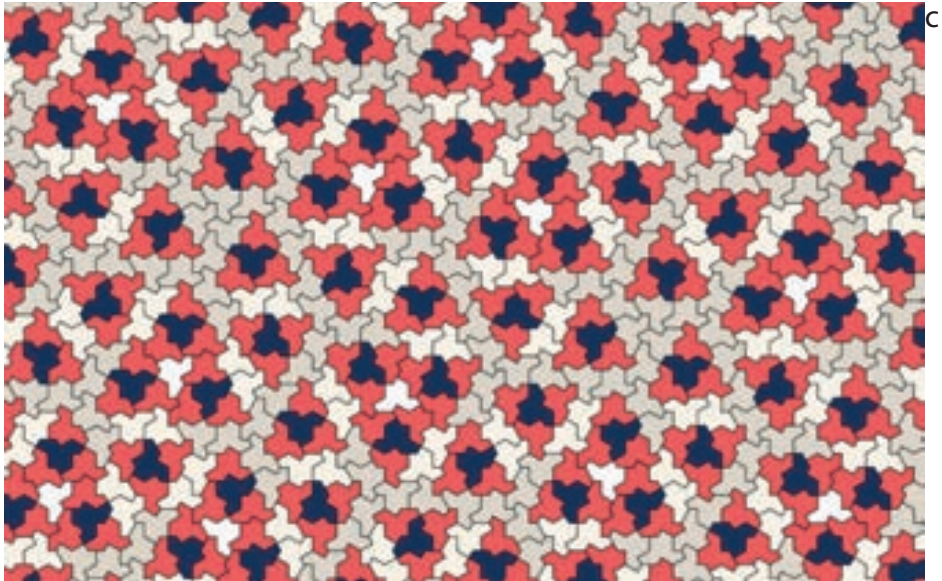


Figura 9 - O monoladrilho "hat"; a) Notar como o "hat" assenta directamente numa base composta de hexágonos regulares; cada um desses ladrilhos é composto de 8 regiões com a geometria de 1/6 de hexágono; b) as peças mais escuras são imagens ao espelho das peças mais claras; curiosamente a proporção entre esses dois tipos de peças também envolve o número de ouro: $\varphi^4 : 1$; c) tal como os ladrilhos Penrose, o "hat" também é esteticamente apelativo.

5.2 O "spectre"

Após a dúvida lançada sobre se o "hat" era mesmo o verdadeiro einstein, os autores voltaram a surpreender o mundo, propondo em Maio de 2023 (fazendo lembrar a prova da conjectura de Fermat também em duas etapas, por parte de Andrew Wiles, só que aqui de forma muito mais rápida- apenas 2 meses!) uma figura que realmente é definitivamente única e que apenas consegue cobrir o plano de forma aperiódica, o denominado "spectre" (Fig 9). É no fundo uma adaptação do "hat", só que agora temos uma figura com 14 lados, todos de comprimento igual (ou 13 lados, em que um deles tem o dobro do comprimento), e ângulos rectos ou de 120° . Considerando que tal lado é unitário, a área de cada ladrilho é simplesmente igual a $3\sqrt{3}+3$, que curiosamente é aproximadamente igual à área dum círculo com raio igual à razão áurea ($\pi\varphi^2$, com erro de cerca de 0.35%).

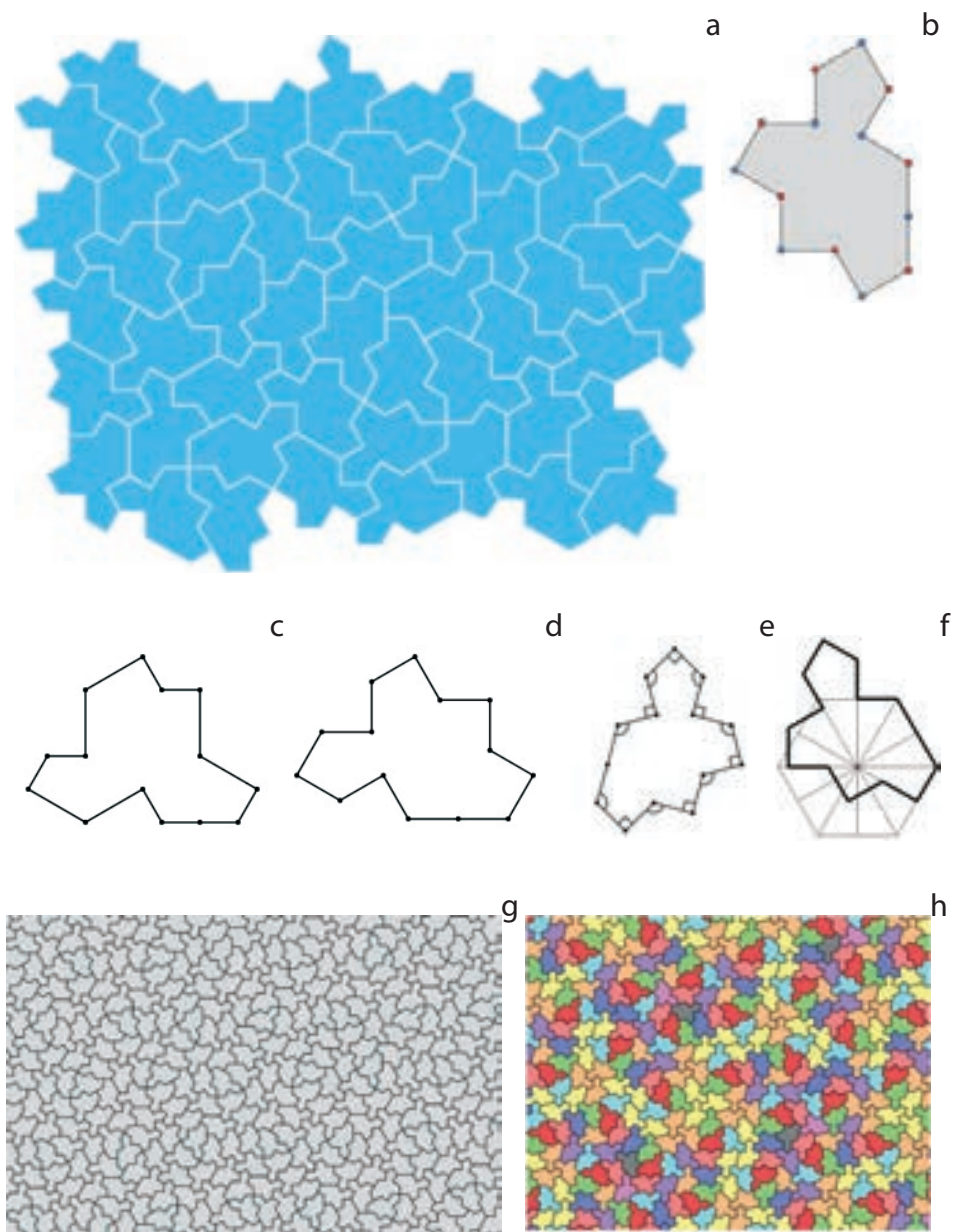


Figura 10 - O monoladrilho "spectre"; a) apenas um ladrilho, sem reflexões; b) a distância entre os pontos é sempre igual, ao contrário do caso do hat; c) comparação "hat" vs. d) "spectre"; e) ângulos de 90 e 120°, apenas, no "spectre"; f) como o "spectre" assenta num hexágono regular; g,h) as peças encaixam todas mas não há periodicidade, o que torna a figura sempre diferente, o que confere uma característica de ausência de "monotonia" à estrutura.

A configuração “spectre” tem sido estudada no Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa, tendo dado origem recentemente a uma Tese de Mestrado em Engenharia de Materiais. Através da impressão 3D de amostras com esse formato no plano (Figura 11), estudou-se o comportamento mecânico de tais peças, sendo que a evidência preliminar aponta para o facto de tal configuração aparentar ser particularmente adequada para suportar cargas compressivas e também de impacto, visto que o dano, em vez de se concentrar em bandas, que rapidamente podem levar ao colapso da estrutura, parece que se distribui por toda a peça, o que torna tais configurações candidatas a ser usadas em aplicações visando a absorção de choques ou a resistência a esforços de compressão.

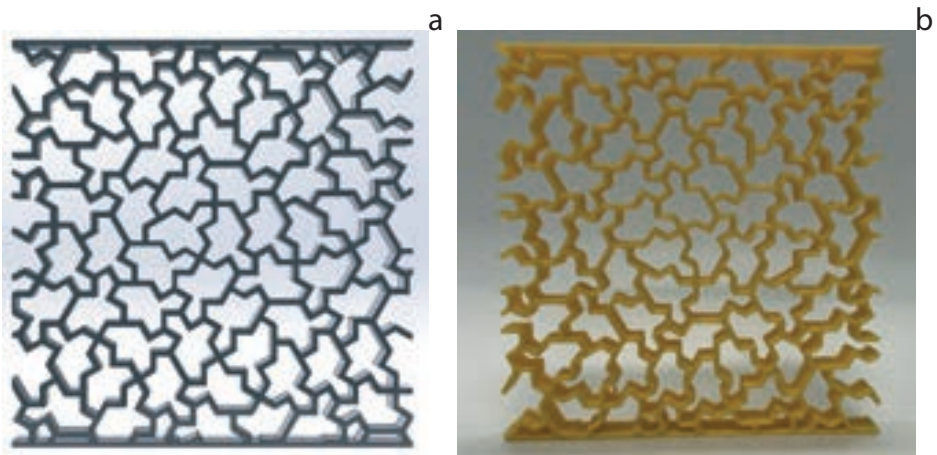


Figura 11 - Configuração “spectre” estudada no Instituto Superior Técnico, por via de ensaios mecânicos; a) imagem CAD; b) peça impressa em 3D.

6. Conclusão

Apresentou-se um resumo da evolução do problema da pavimentação aperiódica do plano, culminando na descoberta dos monoladrilhos einstein. Deu-se um enquadramento breve quanto à importância dos mosaicos e ladrilhos ao longo da história da Humanidade. Falou-se nas pavimentações de Wang e de Penrose, e como estas últimas têm vindo a ser incorporadas em contexto de arquitectura. Abordou-se a história inspiracional da descoberta dos quasicristais. E, finalmente, descreveu-se o aparecimento das estruturas einstein, desde logo o

“hat”, mas também o “spectre”. Fez-se quando possível a relação entre essas estruturas e um número com significado especial em matemática e arquitectura, φ , a razão áurea, e mencionou-se a pesquisa realizada no Instituto Superior Técnico relacionada com o comportamento de estruturas “spectre” produzidas por impressão 3D. Tentou-se destacar não somente o valor matemático e prático de tais estruturas, mas também a sua beleza estética.

7. Agradecimentos

Agradece-se ao Professor Jorge Buescu (Fac. Ciências, Univ. Lisboa) por discussões sobre o tema, e ao Professor David Richeson (Dickinson College, Pensilvânia), pela determinação da área do “spectre”.

Bibliografia Recomendada

Monoladrilhos Einstein:

Jorge Buescu, “Einstein on the plane”, *Ingenium* 181, Jul 202, p. 150-153.

David Richeson, A Brief History of Tricky Mathematical Tiling, <https://www.quantamagazine.org/a-brief-history-of-tricky-mathematical-tiling-20231030/>

Minerva da Costa Martins, Tese de Mestrado em Engenharia de Materiais, Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa, “Design, production, modeling and characterization of sandwich cores based on aperiodic tilings”, 27-06-2024. Orientadores: Maria de Fátima Vaz (IST), Augusto Moita de Deus (IST).

David Smith, Joseph Samuel Myers, Craig S. Kaplan, and Chaim Goodman-Strauss, "An aperiodic monotile", <https://cs.uwaterloo.ca/~csk/hat/>

David Smith, Joseph Samuel Myers, Craig S. Kaplan, and Chaim Goodman-Strauss, "A chiral aperiodic monotile", <https://cs.uwaterloo.ca/~csk/spectre/>

David Smith, "The special one", <https://hedraweb.wordpress.com/2023/06/02/the-special-one/>

Simon Tatham, "Combinatorial coordinates for the aperiodic Spectre tiling", <https://www.chiark.greenend.org.uk/~sgtatham/quasiblog/aperiodic-spectre/>

Pavimentações Wang e Penrose, Quasicristais

https://en.wikipedia.org/wiki/Wang_tile#Domino_problem

<https://www.goldennumber.net/penrose-tiling/>

The Infinite Pattern That Never Repeats, Veritasium, <https://www.youtube.com/watch?v=48sCx-wBs34>

<https://www.atlasobscura.com/places/penrose-paving-at-the-mathematical-institute>

https://en.wikipedia.org/wiki/Penrose_tiling

<https://www.joh.cam.ac.uk/library-tiling-inspired-work-nobel-prize-winner-sir-roger-penrose-0>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Quasicrystal>

Outras referências

<https://whytile.com/tile-history/ceramic-tile-origins/>

<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Mesopotamian-Mesopotamian/982605/Mesopot%C3%A2mia%3A-%22touro-em-movimento%22.-Azulejos-esmaltados-do-port%C3%A3o-de-Ishtar.-Babil%C3%B4nia-%28Iraque%29-na-%C3%A9poca-do-rei-Nabucodonosor-II.-Museu-Nacional-do-Iraque-Iraque.html>

<https://www.quintadoriodao.com/eng/out/conimbriga.html>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Girih>

https://www.e-cultura.pt/patrimonio_item/8027

https://en.wikipedia.org/wiki/Wiles%27s_proof_of_Fermat%27s_Last_Theorem

Nota: todos os links www foram acedidos em 3/11/2024

A beleza não se discute. *Educa-se*

Rodrigo Moita de Deus
DOI: <https://doi.org/10.34628/dry8-jf41>



Dizemos que algo é belo quando temos prazer na sua contemplação, como um objeto individual, por si próprio, na forma como nos é apresentado.

Roger Scruton

Algures no tempo, deixámo-nos convencer de que a beleza é algo subjetivo, abstrato e interior. Sujeito a interpretação pessoal. Sujeito à leitura individual e do indivíduo e por isso indiscutível e inquestionável. Sem dar por isso, deixámos que se confundisse beleza com gosto. Ao ponto de termos abdicado do seu contrário, do seu antónimo: há belo, mas não há feio. Tudo pode ser belo e nada pode ser feio.

Algures no tempo alterámos a perspetiva. O objeto em si passou a ser secundário em relação ao olhar do sujeito. Convencionámos essa perspetiva como regra de vida numa sociedade social-democrata, para não ofender alguém, para não expor fragilidades e desconhecimentos. E é assim na arte, na roupa ou na arquitetura. Também é assim na beleza física. Tudo pode ser belo e nada pode ser feio. A beleza, objetiva, foi sempre aspiracional. Foi sempre inspiracional. Agora é ofensiva.

Algures no tempo também passámos a distinguir o belo da qualidade. Como se pudesse existir belo sem qualidade. Por necessidade, padronizamos e massificámos o conceito. E qualidade significa trabalho, saber, cuidado, atenção, detalhe, mister, aperfeiçoamento e entrega. Medida em meses ou anos. Um Mundo préfabricado, pode ser mais funcional, mais prático e económico, mas não é belo.

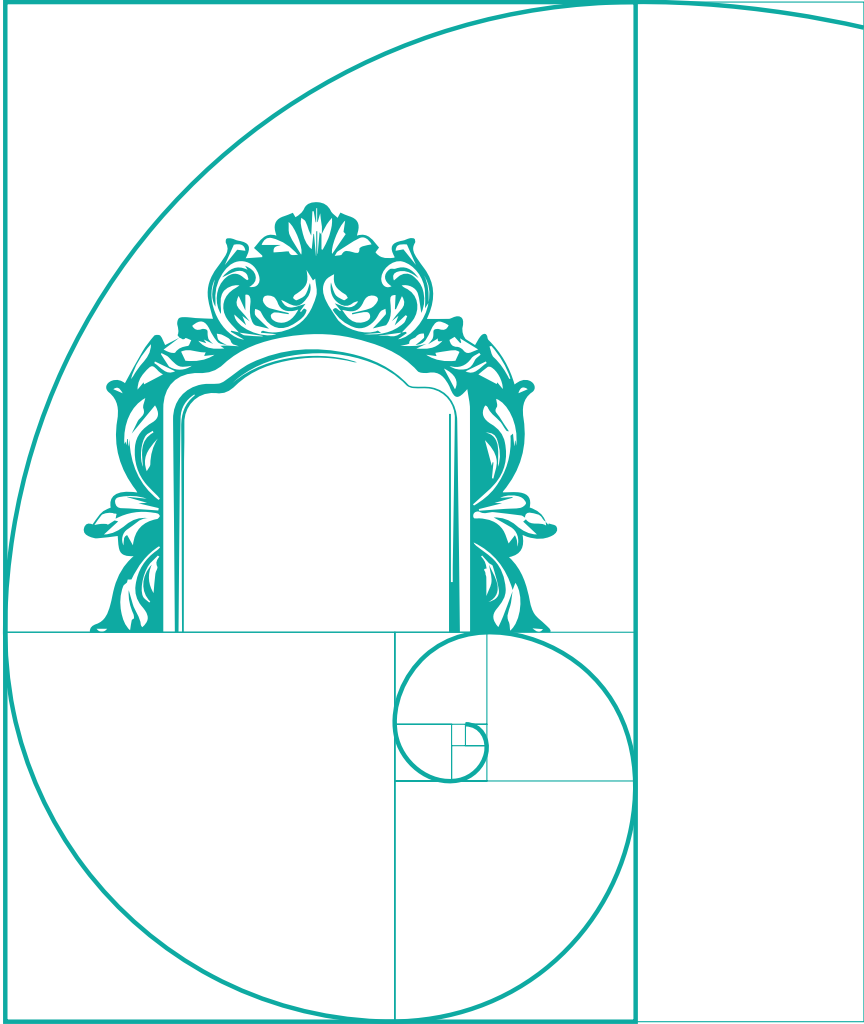
E o Mundo está mesmo mais feio. Mais igual. Mais padronizado. Mais fácil. Mais prático. Até na linguagem que utilizamos para comunicar uns com os outros. O português tem, aproximadamente, 818 mil palavras. Quase o dobro do inglês. E quantas utilizamos? No que dizemos e no que escrevemos? Utilizamos cada vez menos palavras, palavras mais simples em frases mais curtas. Fugimos aos sinónimos e às figuras de estilo porque é “mais simples”.

Pode ser uma surpresa para muitos. Mas a beleza não é uma sensação individual. A beleza é mesmo objetiva. Tem critérios. É classificável, catalogável e precisa. A beleza é uma conjugação de variáveis nas quais a qualidade se destaca. Chegar à beleza é um processo tão científico como a química. Tão rigoroso como a medicina. Tão trabalhoso como a construção. Há ciência, quase química, na capela cistina, rigor, quase médico, nos lusíadas e trabalho, de construtor, na Flauta Mágica.

A beleza não é abstrata. Nem está sujeita a interpretações pessoais. Não depende do indivíduo ou do seu gosto. Existe. E será sempre reconhecida como tal. A beleza não se discute. Educa-se. Nas salas de aula, na rua e em casa. Todos os dias. Basta darmos-nos a esse trabalho.



$\Phi \approx 1.618033988749895\dots$



Venitatis, venustis mater est

Pedro Gama

DOI: <https://doi.org/10.34628/7QMT-FW17>

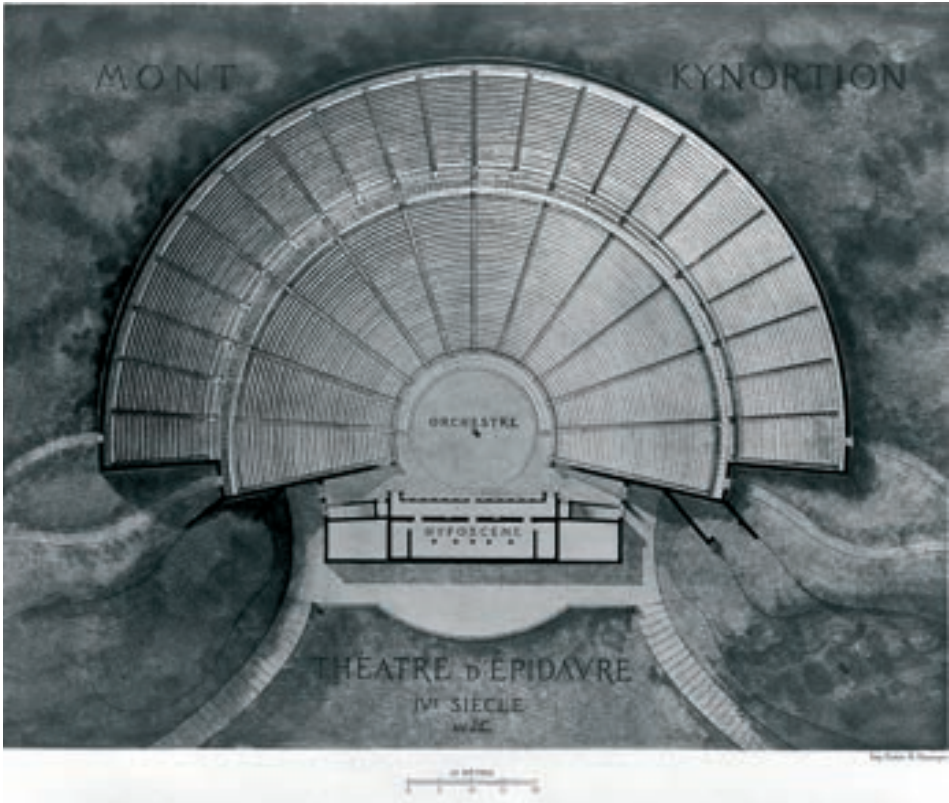
vanitatis

Mãe, porque se detém o Homem a meus pés implorando-me a pele? Para que o ressuscites; para que o enalteças. Mas Mãe, o Homem já foi feito Belo: imagem de Deus primeiro, imagem de Si depois. *Sim Filha, mas as filhas do Homem não abarcam a beleza singular de si próprias: a improbabilidade cômica de ser.* Mãe, há aras que o Pai estuda o Cosmos, extasiado com a sua infinitude; porque se detém em fúteis particularidades? *O cosmos é fascinante e abismal: um espaço imenso onde se projeta, mas sem guarda a que se agarrar. Tu és o sopro que ilumina, à vez, cada um dos filhos. Sem ti não haveria luz mas trevas.*

venustis

Mãe, mas eu já estou em toda a parte: nos pequenos gestos, no estocar de um sorriso, na mão que embala, no silêncio do ouvinte ou no respasso do amigo; nas coisas naturais, nas cores que pintam o mundo, no som do riacho ou no canto do canário, no aroma dos narcisos ou da maresia; existo nas ideais por detrás das coisas, na sequência de Fibonacci e na perspectiva, na luz diáfana do gótico e na subversão maneirista, na brancura de Bernini ou no chiaroscuro de Caravaggio. Para que me quer o Pai na cola, como menina de peço adorado pelas outras? *Isso não é por ti filha, mas para me dar vida.*

mater est



Epidauro e a Beleza

Fernando Hipólito

DOI: <https://doi.org/10.34628/2bks-ys44>

Não deixa de ser inesperado. Não deixa de ser esmagador. Não deixa de ser uma experiência única.

O teatro do Epidauro, projectado por Polykleitos e construído no séc. IV AC, no lado Oeste da montanha Cynortion, implantado numa acentuada encosta, e cuja fixação ao sítio foi realizada por uma escavação em círculo, recebe cerca de 15.000 espectadores, promovendo a sua relação tanto com o sítio, como com aquilo que é representado na utilização do seu palco (a sua função; o seu objectivo programático).

Sítio, Programa e Materialidade.

Que lição de beleza!

Do sítio:

Os gregos sempre foram peritos em eleger os sítios para construir as suas obras. Os sítios são fundadores do acto de projectar e erguer a arquitectura porque, para além da sua fixação estereotómica, eles permitem o reconhecimento sensorial e emocional com a envolvente, paisagem e território. No Epidauro, o percurso faz-se ascendente, de costas com o vale, de costas com o palco, pois de um teatro se trata.

Sentados, já de frente para o palco, o vale, a 180°, é absorvido pelos sentidos todos, mas espoletados pela visão. O vale é apreendido pelo nosso corpo, que perante tamanha acção humana e representação cultural, se emociona. O som, reflexo importante da condição da representação da tragédia grega que em palco se acciona, transforma-se num companheiro decifrador da realidade para a visão.

Se o sítio já era belo, a arquitectura configurou-lhe uma outra beleza. A beleza da sobreposição da acção humana de construir sobre a Terra, de testemunhar a sua existência e de adicionar-lhe complexidade. Adicionar-lhe a cultura que, cruzada com a Natureza pré-existente neste sítio, o torna único, exclusivo.

Do programa:

A *poiesis* é a estrutura filosófica fundacional da origem do teatro grego e digna representação da tragédia grega. Pela primeira vez, desde a sua existência, a humanidade representa num palco, publicamente e devidamente ensaiada, a tragédia psico-social mundana da realidade. Por ser uma representação, a tragédia não é igual, mas semelhante. Não é cópia, mas antes uma metáfora. Introduce a imitação da acção e não a cópia formal. Neste sentido, surge como um acto criativo da sensibilidade e criação humana.

O programa do teatro, enquanto projecto de arquitectura, é o de permitir que a acção se efectue num palco e que o público assista, sentado.

O programa implica, naturalmente, a necessidade de existência de um campo de visão que permite assistir ao que se desenrola no palco. Inclinado então por necessidade funcional e sensorial: permite a percepção desde uma bancada em desnível em direcção ao palco; permite que a mesma percepção receba do palco o eco das palavras e dos sons que têm que reverberar por todo o anfiteatro até chegar a todos os assistente.

Se a tragédia lida já era bela, expressa por linguagem escrita num documento objectual, agora, que é revelada publicamente numa acção onde os movimentos dos actores são fundamentais, e onde a acústica e o som complementam o que se vê, a beleza do conjunto recebida pelo nosso corpo e mente é quase transcendental.

Da materialidade

A pedra, material orgânico e territorial, com presença por vezes visível e por vezes oculta, permite, pelas suas características e materialidade, a sua utilização enquanto estrutura resistente, enquanto suporte. Vejam-se os Cromeleques e os Dolmens, por exemplo. É quase intuitiva a opção e selecção da pedra enquanto material construtivo. O seu peso também legitima a gravidade. Quando mudada de posição ou alterada, assume-se presente, marcando, com o peso próprio, a pele da terra.

Nada de estranhar que a sua eleição como material construtivo fosse a eleita para a arquitectura grega. De pedra orgânica a pedra talhada. De pedra solta a pedra empilhada. De invenção de sistemas de transporte e elevação das pedras, desde os seus locais naturais até aos eleitos pelos gregos para as suas construções, a pedra exhibe a sua beleza, pela expressão do seu peso e consistência, contrastando com as anteriores construções primitivas, quase efémeras na sua materialização através de troncos, galhos, palha, fibras naturais. Pedra, um material de permanência, tem, na sua origem, a beleza natural da sua eficiência construtiva e estrutural, adequada aos objectivos programáticos da arquitectura grega clássica. Beleza também na sensibilidade pragmática de quem viu na pedra tão belas e eficientes características.

“(...)” DESIGNAR COMO BELA UMA OBRA ARQUITECTÓNICA OU DE DESIGN É RECONHECÊ-LA COMO A TRADUÇÃO DE VALORES ESSENCIAIS AO NOSSO FLORESCIMENTO, UMA TRANSUBSTANCIAÇÃO DOS NOSSOS IDEAIS INDIVIDUAIS NUM MEIO MATERIAL (...)”.¹

“(...) OS CIENTISTAS COGNITIVOS CHAMAM A ESTA ATENÇÃO AUTORREFLEXIVA “METACONSCIÊNCIA”. PODEMOS OBSERVAR OS NOSSOS PENSAMENTOS A VIR E A IR, SABER ONDE SE FOCA A NOSSA ATENÇÃO E MUDAR ESSE FOCO, SE QUISERMOS. ESTE CONTROLO DELIBERADO DO FEIXE DA NOSSA ATENÇÃO É UMA CAPACIDADE MENTAL. (...)”²

1 BOTTON, Alain de: *A Arquitectura da Felicidade*, ed. D. Quixote, Alfragide, p. 110

2 GOLEMAN, Daniel; CHERNISS CARY: *Optimal*, ed. Temas e Debates, Maia, 2024, p. 57

A estrutura do belo

Carlos Lampreia

DOI: <https://doi.org/10.34628/69s2-s732>



0-Prefácio

O presente texto é antigo, foi escrito em 2004 quando ainda nos preocupávamos com um certo tipo de belo. Hoje, 20 anos volvidos, o conceito de belo mudou, as últimas abordagens do séc xx já o anunciavam. Com a reintrodução da importância do *lugar* e do *tectónico* perante o paradigma neoplástico modernista, começámos a assistir a uma crescente preocupação com a manipulação da matéria e a sustentabilidade do planeta. Hoje, a matéria importa, tudo se contabiliza numa lógica carbónica de pegada ecológica, advogando alguns, o fim da construção em detrimento da reutilização e da reabilitação (Gadano). Neste contexto parece ganhar expressão um outro tipo de belo, menos plástico, e que é conduzido pela ética, ou seja, pelo bem. De facto desde a atribuição do prémio Pritzker em 2021, à dupla Lacaton y Vassal, que se tem vindo a desenvolver, sobretudo no eixo franco-germânico-suíço, uma nova abordagem tectónica que deixa a arquitectura num grau de transparência e crueza tal, que, ao contrário de muitas das experiências do brutalismo de 60, consegue manter o equilíbrio e a doçura dos espaços aparentemente inacabados que propõe.

Poderei nesta última asserção ser também eu vítima dos tempos, o *zeitgeist*, pois nada nos diz que no futuro não iremos achar estas obras, feias e desprovidas de interesse, remetendo-as para os tempos de crises sucessivas que vimos passando.

Neste sentido, este texto procura assinalar as variações conceptuais do belo ao longo dos tempos, revisitando os que o pensaram. É no entanto também um texto marcado pela procura de preocupações pessoais, pois foi precursor dos temas das dissertações de mestrado e de doutoramento, onde emergem preocupações com as questões éticas e metodológicas da arquitectura e do seu ensino, e onde surge a palavra *arquitectura objectiva* enquanto contraponto para caracterizar assuntos de natureza tão subjectiva. Nesta procura abre-se também o caminho da transdisciplinaridade, comparando metodologicamente o campo da arte pura com o campo sempre mais comprometido da arquitectura, a arte do real.

1-Introdução

O estudo do belo representa para a humanidade uma das maiores preocupações latentes, jamais objectivadas por incapacidade ou pudor. Para nós arquitectos é aqui que os projectos mais sofrem no seu percurso até á construção; isto é, o belo tem a capacidade de gerar em qualquer debate um certo impasse, diria mesmo uma impossibilidade.

Quando se ultrapassa o discurso racional, sustentado e inteligível, ou seja, comunicativo de facto, capaz de gerar respostas, e surge aquilo que queremos, ou os nossos interlocutores, defender mas não sabemos explicar, surge o termo belo.

Para Wittgenstein, esta incapacidade, seria um problema de linguagem, mas já que só é linguagem aquilo que é passível de ser significado, portanto concreto, não será antes um problema de conhecimento? Ou, como diria Soriau, " não nos aconteceu, ao estudar a arte, encontrar o problema do conhecimento, foi pelo contrário, o problema do conhecimento que nos levou a meditar sobre a arte".

Estamos, pois, no mundo desconhecido do arbitrário e perante tema de tão grande responsabilidade, sempre procurado, mas nunca conclusivo, já que não existe uma teoria do belo ou teoria estética, mas sim várias.

Tentou-se assim, ao percorrer a história da estética, captar os sinais invariantes, ou seja, os temas sempre abordados mesmo de modo diferenciado, que nos conduzissem a uma espécie de estrutura, não uma fórmula ou definição, antes uma restrição de campo isolando as partes, como variam ou podem variar.

2-Belo Sensível

"A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las"

Este princípio de Merleau-Ponty é representativo do preconceito da atitude sensível em relação à razão, mas este sentimento é recíproco, já que a partir da razão também se afirma que a intuição deve ser encarada como forma de saber imperfeita ou gratuita.

No entanto ele espelha a qualidade da abordagem sensível, ou como referiu Mendelson "A representação confusa deve manter-se se-

não deixaríamos o domínio estético e entraríamos no domínio do conhecimento.” O esteta prefere sempre ao prazer da razão o prazer da contemplação e da expressão, isto é, impõe os princípios do sentir aos da razão tendendo assim para uma certa abstração.

A contemplação, ou prazer desinteressado, como diria Kant, é comparável com o que sentimos quando observamos fenômenos naturais, assumindo o esteta a maturidade da natureza e reclamando a sua pertença (ideal romântico); por outro lado assume a expressão quando se torna no virtuoso que passa a exhibir os seus dotes como se fossem divinos.

“O impulso fundamental para a arte não nasce do desejo de imitação da natureza, mas de uma competição com esta. O homem vê na natureza a imperfeição, e é por isso levado a substituí-la por qualquer coisa de eterno, perfeito e inalterável” A. Riegl Este desejo de expressão, surge como um imperativo, já que se a observação da natureza pode ser desinteressada, por oposição a contemplação das coisas produzidas pelo homem nunca o é, já que implica por parte do sujeito a legitimação ou não de um acto do próximo, ou a própria legitimação dos seus ideais.

Este facto leva Shiller a dizer que “o grande artista apaga a natureza por meio da forma”, ou Baudelaire a afirmar que “o belo é sempre extravagante”.

Esta suposta arrogância que sempre nos inquietou, esta determinação, representa o sensível, mas também nos dá a dimensão da dificuldade em caracterizá-la, como refere M.-Ponty: “Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que ultrapassasse qualquer outra. Ele aí está, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano na sua ruminação do mundo, sem outra técnica do que a criada pelos seus olhos e pelas suas mãos à força de ver, à força de pintar, obstinado a tirar deste mundo telas que nada acrescentarão às cóleras e esperanças dos homens (...) Que ciência secreta é esta que ele possui ou procura? Esta dimensão segundo a qual Van Gogh quer ir mais longe? Este fundamental da pintura, e talvez de toda a cultura?”

Esta tendência para uma abordagem sensível do belo, foi identificada ao longo da história, e podem-se representar duas tendências, uma contemplativa e outra expressiva: a partir das palavras de Burke, “belo, é um sentimento de prazer positivo que faz nascer o amor que

acompanha o relaxamento dos nossos músculos e dos nossos nervos, por oposição o sublime está ligado á tensão, ao hipertónus muscular e nervoso”, por outro lado Shiller dirá que “Numa forma de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada significa, a forma tudo. Só através da forma é que se opera sobre o homem como totalidade, por meio do conteúdo opera-se sobre forças separadas dele.”

Só no nosso século, depois do positivismo pós-Kantiano, é que a abordagem da fenomenologia “tentou tornar patente a componente semântica das artes, opondo-se à dicotomia forma-conteúdo”, como afirmou Murakowsky.

3-Belo razão

“A arte pela arte é um absurdo. O fim da arte é a justiça(...), substituir o ideal da forma pelo da ideia, a arte tende para o espírito crítico.”

Proudhon

A razão é o sistema mais fiável que o homem possui, através dela, pensa, comunica, crítica. Esta segurança oferecida pela razão ou pela inteligência é por demais evidente e reflecte de certo modo a paixão do homem pela criação, pela manipulação da natureza que permite a subsistência; uma evidência funcionalista que leva Sócrates a dizer que belo é o que é útil e só enquanto útil, ou Séneca a afirmar que uma bela espada não é aquela que está ornamentada de ouro mas a que espeta e corta.

Esta lógica funcionalista conduziu às atitudes positivistas que da Vinci já preconizara ao afirmar que a arte é igual á ciência.

No entanto o pânico do óbvio, isto é, o preconceito contra o funcionalismo e o racionalismo, sempre obstruiu a tendência da razão conduzir a crítica. Referimo-nos a uma tendência mais ética, que pelo uso da razão, condicione a acção egocentrista do artista, garantindo o impacto junto da sociedade.

“A maior arte é aquela que sugere ao espírito do espectador, seja por que meio for, as maiores ideias.”

Ruskin

Aqui, o belo corresponderá então à manifestação da ideia no objecto, e ao modo como esta comporta toda a energia contida no conceito que à priori lhe é imposto, como diria Shelling, “na identificação da ideia com a sua realização nas coisas, nada pode deixar de ter repercussões; a energia total da ideia está em acção na obra”.

Este pressuposto levou mesmo Hegel a dizer que só na arte mais elevada a ideia e a representação são verdadeiramente correspondentes uma à outra. Estaríamos, pois, perante um sistema quase linguístico, uma ciência da expressão, em que o belo é a expressão conseguida, como diz Croce.

No entanto estes raciocínios levantam uma questão; até que ponto tem a razão por si só a capacidade de produzir a forma que será a expressão da ideia, isto é, se por hipótese a mente opera e se expressa por códigos linguísticos, como expressá-la através dos códigos particulares de cada artista?

Para Lessing “cada arte serve-se de um certo número de sinais, ou meios de expressão, que devem mostrar uma relação de analogia cómoda com as coisas significadas”. Mas mesmo aqui não estamos perante uma linguagem universal, já que quando falamos de sinais, falamos de uma linguagem que só o próprio autor pode descodificar.

Esta impossibilidade está patente nas seguintes definições de belo:

“As coisas serão cada vez mais belas consoante a contemplação estética for mais ou menos objectivada” Shopenhauer

“Belo é o que agrada à razão e à reflexão pela sua excelência ou pelo seu atractivo intrínseco”

Pe André

Assim palavras como, ‘atractivo’ ou ‘objectiva’, são adjectivos que se opõem e que sugerem a impossibilidade da razão para, por si só, conseguir construir o belo. Voltamos de novo ao território da intuição.

4-Hegel e Kant, ideia e objecto

“O conhecimento tem duas abordagens, é conhecimento intuitivo ou conhecimento lógico, conhecimento pela fantasia ou conhecimento do universal, das coisas singulares ou das suas relações, é em suma, produtor de imagens ou produtor de conceitos”

B.Croce

Com a invenção da estética no século XVIII por Baumgarten, a ideia de belo ganha consistência, segundo ele a estética, é a ciência do conhecimento sensível, ou ciência do belo, como diria Leibnitz, a região da percepção confusa da perfeição. Estas definições reflectem a dúvida que temos vindo a referir, a oposição razão-intuição, que se pode exemplificar a partir de Kant e de Hegel.

Kant na sua “crítica da faculdade de julgar”, começa por fazer a distinção entre razão e sensação, sendo que a razão determina o que é o objecto, enquanto a sensação, a relação pessoal entre sujeito e objecto.

“A cor verde dos prados pertence à sensação objectiva, (...), a sua amenidade, porém, pertence à sensação subjectiva, por meio da qual nenhum objecto é representado”

Quando existe a relação sujeito-objecto, ou empatia, estamos perante a questão do gosto, Kant dirá que o juízo do belo é sempre desinteressado, é uma sensação de contentamento independente da razão.

Em oposição, quando existe a consciência do objecto, ou seja, um conceito do mesmo, operamos no registo da razão, afastamo-nos do agradável que assenta na sensação e estamos perante o bem.

Considerará assim três tipos de satisfação, o agradável que está imediatamente ligado aos sentidos, que os desperta, o belo que agrada desinteressadamente e o bem quando a coisa é estimada, dirá que “O belo é aquilo que é representado sem conceito como objecto de uma satisfação geral.”

A beleza será, portanto, a forma da finalidade de um objecto enquanto percebida sem a representação de um fim. Quando o belo é dependente de conceitos não é puro, distinguindo a beleza livre que não pressupõe conceitos, como a natureza, da beleza condicional que os pressupõe, como nos edifícios.

Hegel, pelo contrário, é muito mais objectivo, e afirma que “o homem é belo porque pensa”, esta paixão leva-o a separar o belo natural do belo artístico que nasce do espírito humano. Assim o que importa é o olhar do sujeito sobre o objecto, o primado da ideia sobre a forma. “A qualidade defeituosa da forma provém também da qualidade defeituosa do conteúdo... só na arte mais elevada a ideia e a representação são verdadeiramente correspondentes uma á outra”.

Refira-se que Hegel entende a ideia como o modo de resolver o conceito, ou seja um caminho intermédio entre conceito e objecto, em que a ideia é a objectividade do conceito. “Quando o conceito está imediatamente em unidade com o seu aparecimento exterior, a ideia não é apenas verdadeira, mas bela, o belo determina-se desta forma como o parecer sensível da Ideia”.

A beleza da ideia aproxima-se da ideia de verdade, e assim sendo, o belo tende para o bem. O pensamento de Hegel é também como o de Kant, contraditório, ao mesmo tempo que afirma que belo e bem são unos, afirma também a beleza como estando para além da verdade; surgem assim duas tendências no seu pensamento, uma racional e positivista em que “ a arte longe de ser a forma mais elevada do espirito, só atinge a sua perfeição na ciência”, e outra intuitiva e sensível quando afirma que o belo é o parecer sensível da Ideia.

Parece existir uma espécie de pudor na abordagem ao sensível como se este constituísse o perigo de se cair em entusiasmos excessivos com o objecto. ‘O entendimento formal não é suficiente para entender o belo, é finito não penetra no conceito...a finitude e não liberdade reside no facto das coisas estarem presentes como autónomas, orientamo-nos pelas coisas, deixamo-las reger’.

Ao procurar a relação entre Ideia e forma sensível, Hegel encarou a história da arte como processo de conhecimento, atribuindo-lhe três fases distintas, a primeira simbolista, onde a forma surge ainda desequilibrada e imprecisa em relação ao conceito, a segunda clássica, quando a forma se torna acto do Ideal ou seja quando a técnica permite que o conceito corresponda à forma, e a terceira romântica, “Quando o infinito não se pode actualizar senão no infinito da intuição, nessa mobilidade que é própria e que a cada instante ataca e destrói a forma concreta”

A fase romântica corresponderá assim a um ideal poético, às mais valias que a razão não consegue compreender. Do mesmo modo que em Kant encontramos um intuitivo locado pela razão, encontramos em Hegel um racionalista tocado pela intuição.

5-Belo essência (natureza e linguagem)

“A estética é a região da percepção confusa da perfeição”

Leibnitz

A incapacidade da razão ou da intuição por si só de explicar o belo, sempre conduziu a pensamentos gerais que incluem o belo no processo do conhecimento. Esta tendência está nas suas formas originais evidentemente indexada a deus, ou como diria Platão “o belo em si confunde-se com a imagem divina”. No entanto esta abordagem tendencialmente passiva conduz à dependência do naturalismo; Ruskin dirá “o Belo é a revelação das intuições divinas, um sinal que Deus aplicava às suas obras..., um sentimento que nos faz cair em êxtase frente a um objecto natural, muito mais que frente a um objecto artístico”.

Esta atitude contemplativa, ou de sujeição ao divino, virá a perder sentido conforme o homem aumenta o seu nível de conhecimento, S. Tomás já o anunciava quando referia que apesar das formas que admiramos emanarem de Deus, o prazer do belo é sempre intelectual.

A postura essencialista ou generalista caracteriza-se por aceitar intuição e razão harmonizando a natureza animal e racional num sentido dialético constituindo-se como ferramenta operativa na busca do conhecimento. ‘A imaginação reproduz, organizando, a sensação. Prepara o caminho e serve de traço de união á inteligência’ (Sulzer). É assim que Goethe é levado a dizer que o fim último da estética é o de transformar o instinto em arte e o inconsciente em saber, ou Valéry que vai mais longe e exclama que a estética não existe, é o estado da arte que tende a tornar-se ciência.

Esta investigação científica para uns, estética para outros, traduziu-se em duas tendências partindo de lados opostos, por um lado os que sublinham o conhecimento intuitivo, por outro os que sublinham o conhecimento racional.

O belo define-se em todas as situações pela medida e harmonia’ Platão.

Os sensíveis tendem a encontrar regras nas coisas que apreciam ou produzem, observando nelas conjuntos de relações que vão tentar objectivar construindo sistemas canónicos que reflitam essas relações, objectivando assim o belo. “Um ser ou uma coisa composta por partes diversas não pode ter beleza se as suas componentes não estiverem dispostas numa certa ordem o se não tiverem, além disso, uma dimensão que não seja arbitrária, pois o belo consiste na ordem e na grandeza” Aristóteles.

Esta abordagem é a da tratadística, se nos lembrarmos das experiências de Wolflin na procura de uma história da forma independente-

mente do autor ou de Fechner na utilização do inquérito, para averiguar da validade da secção áurea, ou ainda das recentes teorias de Avery, relacionando a dimensão do campo de visão ocular com a do rectângulo de ouro. “Amamos a harmonia musical porque é uma mistura de elementos contrários que se correspondem entre si segundo certas relações, ora as relações são ordem e a ordem é-nos agradável”. Aristóteles

Esta paixão é explicada por Leibnitz ou por Riegl, que defendem que o homem é sensível à ordem porque nela reconhece a ordem natural do universo, imitando-o por meio das suas criações. Cada espírito sente-se como uma pequena divindade; Em tal jogo o homem realiza e satisfaz o seu instinto cosmogónico.

“Cada arte tem por tarefa uma categoria especial de ideias que, na perspectiva do mundo como vontade e representação, traduzir-se-á pela objectividade da vontade, susceptível dos numerosos graus que são a medida da nitidez e da perfeição crescente”

Shopenhauer

Ao contrário da essência intuitiva, a essência racionalista manifesta-se a partir do primado da ideia sobre as coisas, e assenta na produção baseada em conceitos à priori, tendo assim uma tendência que poderíamos chamar de linguística, ou de representação.

A concepção do mundo de Leibnitz, assenta exactamente no princípio de que a representação estética é a representação única da *mónada* dos indivíduos, e que se encontra a meio caminho entre uma representação confusa e uma representação clara, isto é, vai do conhecimento vago ao conhecimento inteiro que é o conhecimento divino. Divide-se em três fases, na primeira o individuo não distingue o que representa nem o que os outros representam, num segundo momento reconhece o que representa, mas não o dos outros, e na última fase reconhece o seu e o dos outros e vice-versa estabelecendo-se uma linguagem ou comunicação perfeita.

Estamos perante um sistema em que o belo, seria a fusão do conhecimento com a ciência, estando a estética entre a sensibilidade e a inteligência pura, a região da percepção confusa da perfeição.

6-Belo referência

“É belo o que representa a relação entre o eu e os seus semelhantes”

Hume

O sistema de produção de ideais e de coisas, ou seja, a história, constitui o vocabulário colocado à disposição da razão e da intuição, que se manipula, conscientemente ou não, para construir o belo através de uma memória afectiva. Quando o recurso à memória é exagerado, ou seja, quando a expressão da ideia ou da forma é suplantada pelo conjunto das referências articuladas, opera-se um desvio no observador mais no sentido da referência que no sentido da empatia da obra em si, e estamos gradualmente perante a questão do gosto e da moda. “A pressão do espírito publico e dos costumes circundantes comprime os talentos, ou desvia-os, impondo-lhes uma floração determinada” Taine

Este cepticismo que levou Descartes a declarar, “o belo não existe, varia com os países” denota a fragilidade do sistema referencial e a sua dependência de forças exteriores que podem condicionar o objecto e torná-lo uma simples cópia. Este processo anularia a cultura deixando transparecer os riscos tautológicos da moda. “A falsa arte é aquela dos grupos ou elites [...], gera o ócio e o empobrecimento das fontes de inspiração.” Tolstoi

Por oposição a esta atitude “conservadora”, quando a referência é utilizada como empatia com as coisas, ou como ponto de partida para construir um novo referencial através da memória, torna-se motora de progresso na continuidade, já que é a partir da articulação da memória que tudo se inventa.

“O ser humano sente um objecto como belo se sentir uma concordância do objecto por ele percebido com o seu ideal, pelo contrário o objecto aparece-lhe feio, não belo, na medida em que nele verifica algo que o contradiz”

M.Kagan

No entanto, a proliferação de imagens e a ausência de ideais tem vindo a tornar a utilização da referência cada vez mais gratuita; Pelo hábito da manipulação das imagens sem conhecimento do que lhes está na origem, a referência tornou-se autorreferencial. Tal como na tradição popular, repete-se sem se conhecer.

"Atualmente a criatividade prospera a todos os níveis. Aceleração da história, explosão das forças produtivas, desfraldar dos signos. O sentido não tem mais o tempo, o tempo não tem mais sentido."

Huisman

O desenvolvimento das sociedades democráticas da produção e da comunicação construíram assim o ideal das massas, a sociedade de consumo. A ausência de ideal no belo, permite assim a sua manipulação, pois se é assumido exclusivamente como forma, torna-se possível a sua reprodução e manipulação através da imputação de quaisquer conceitos, é esta a tarefa da publicidade.

A referência ou a memória já não existe, constrói-se artificialmente. "O paraíso da sociedade de consumo é o domínio do indivíduo sem precedente. As obras de arte são fetichizadas nos circuitos banalizados da indústria cultural, e as sucessivas lutas, contradições são cobertas pelo sapiente verniz dos discursos sobre arte" Adorno

Esta estratégia é notória no método que Leo Castelli, enquanto *marchand* desenvolve nas suas galerias em várias fases; pagando um salário e promovendo os seus artistas através de uma teia de relações pré-estabelecidas, está na génese da arte enquanto mercado.

Segundo W.Benjamin, a causa de toda esta conjectura advém de dois factores, por um lado o fim das elites , com a quebra dos privilégios das classes que exercem a hegemonia cultural sobre a arte, favorecendo a mercantilização da mesma. Por outro lado, a apetência das massas pela apropriação das coisas materiais, desejo esse tão apaixonado como a tendência para a superação do carácter único de qualquer realidade, através do registo da sua reprodução.

Nunca se falou tanto como hoje do fim do belo e do fim da arte. No entanto, por oposição, é curioso notar que hoje mais que nunca, as massas estão apegadas á tradição, á referência, uma certa nostalgia que talvez manifeste inconscientemente a falta do ideal.

7-Estrutura do belo-entre essência e referência

O belo é uma questão que está muito para além do significado que normalmente lhe conferimos; confundimo-lo com o gosto, ou belo referência, e negamos a sua capacidade de se constituir como conheci-

mento. Esta negação está na origem de grande parte dos equívocos que geramos.

Entender o belo de forma parcial, isto é pensar que ele pertence exclusivamente ao domínio da intuição, da razão, da essência ou da referência, incapacita-nos a perceber que estamos perante um sistema complexo. Esse sistema seria assim composto, como referido, pelas seguintes tendências invariantes.

O belo essência, que deriva da vontade de afirmação do homem em si e perante os outros através da procura do conhecimento através da arte.

Quanto mais tendemos para a arte ou para a arte abstrata, ou para um mundo próprio, ou para uma história própria diferente do mundo real, quanto mais nos afastarmos dele, mais produtiva será a obra de arte. A produção do nosso belo artificial ou ideal, leva-nos ao conhecimento, à criação de um ambiente próprio conhecido e dominável, por oposição ao mundo que desconhecemos ou não compreendemos. A partir desta concentração podemos aspirar a um qualquer estado de conhecimento, para que possamos, enfim, tornar ao mundo que desconhecemos, compreendê-lo e eventualmente participar.

Por oposição, o belo referência, ou sistema da memória, representa o conhecimento adquirido. É aqui que podemos construir os nossos ideais e através da comparação, desenvolver a nossa cultura. É daqui que se parte para a criação, quer referenciando as nossas paixões, quer como actividade crítica que se pretende rebelar contra o mundo, como se desejasse repará-lo.

Mas é também aqui que as massas constroem as suas referências acriticamente, manipulando o belo exclusivamente dentro dos padrões conhecidos, aceites ou sugeridos. A produção do belo para o autor é sempre tendencialmente processo de conhecimento, enquanto que para o observador é geralmente processo de constituição de referência.

Por último razão e intuição opõem-se e constituem acima de tudo um processo operativo que articula os factores referentes. Através da razão organizamos criando ideais e conceitos, a intuição encarrega-se de os fazer evoluir ou representar. Esta capacidade dialéctica do par razão-intuição constitui a base operativa daquilo que poderíamos chamar de esquema de funcionamento da estrutura do belo.

Imaginemos uma pirâmide; na sua base existe o belo referência e no seu vértice o belo essência. Entre os dois funcionam livremente razão

e intuição, afastando-se ou aproximando-se da base ou do topo. Mas não existe só uma pirâmide, existem tantas quantos indivíduos, estes têm em comum a base apesar de só alguns a conhecerem, e articulam-se entre eles a partir do par razão-intuição.

A procura da essência a partir da referência, através da dialética razão-intuição, permite ir resolvendo a questão do belo, ou conhecimento puro. Cada vez que se entende algo mais sobre as essências, estas passam a referência ou conhecimento adquirido. A base da pirâmide e o topo tendem um para o outro, quando se preenchesse teríamos o ideal, ou a terceira fase da teoria de Leibnitz, a comunicação total, razão e intuição desapareceriam então para dar lugar ao belo.

8-Conclusão, a arquitectura e o belo

A noção do belo em arquitectura não é diferente daquela que temos vindo a abordar em abstracto, o por isso a confrontamos em seguida com as quatro invariantes encontradas.

No entanto, para termos uma ideia mais precisa de uma definição do belo aplicável à arquitectura, escolheríamos a definição de Burke, para quem o belo é um sentimento de prazer positivo que faz nascer o amor que acompanha o relaxamento dos músculos e dos nervos. Por oposição o sublime está ligado à tensão, ao hipertónus muscular e nervoso.

Poderemos assim associar em arquitectura o belo com as formas sedimentadas da apropriação do espaço, o espaço-habitar, a que chamamos de espaço estático e protector, enquanto por oposição associaríamos o sublime com os estados dinâmicos de apropriação do espaço na natureza ou nas cidades modernas. A este chamaríamos de espaço-percurso, em que a cada momento podem surgir diferenças de estado ou de escala que nos provocam surpresa. O sublime corresponderá assim às formas de vivência mais instantâneas e intensas, mas que, apesar de perdurarem na nossa memória, também facilmente se diluem no tempo físico.

Arquitectura e intuição

Na sociedade actual, a sensibilidade tem a tendência de se tornar esquizofrénica, isto é, a proliferação e a violência com que a informação é veiculada, faz com que as abordagens sensíveis, ou sejam ma-

nipuladas, tornando-se escravas dessa informação; ou reajam a esta conjectura, e a partir de uma atitude poética construam pequenas fortalezas que lhes resistam.

Assim as sensibilidades, são hoje impelidas já não pela memória, mas pelo espaço virtual mediático pós-estruturalista e consequentemente pela ausência de qualquer referencial ideal, aquilo a que Nietzsche chamou a morte de Deus. Nesta ausência de crença, fala-se do fim do belo, fazendo-se a apologia do sublime, abstratizamos o território, fazendo com que seja uma simples plataforma a percorrer e transformar.

Geram-se assim *não lugares*, que têm sido alvo de experiências originais, que estão a conduzir, a partir de geometrias mais ou menos complexas, a edifícios de carácter orgânico e experimental. Esta pesquisa formal, conduziu por outro lado á necessidade de novos materiais, e assiste-se hoje a um descomprometimento que está a ultrapassar o vocabulário fundamentalista e neoplástico do modernismo.

Arquitectura e razão

A arquitectura deveria ser o domínio das artes onde o belo é mais objectivado. De facto a presença de vários interlocutores na sua produção, bem como o facto da arquitectura se construir no território, o espaço comum por excelência, obrigam a que seja na sua generalidade tendencialmente consensual. Quando digo objectivado, digo que a arquitectura tende para o belo razão, isto é, aproxima-se da ética, ou seja, da expressão de determinadas estratégias e princípios, através da sua linguagem própria, a construção do espaço. O belo razão é um edifício em que belo e bem se encontram.

Assim poderá assentar numa lógica do tipo significado-significante, ou conceito-expressão, como diria Croce. No entanto não decorre de uma expressão simbólica como na linguagem, antes se baseia na capacidade de expressão do espaço em si, entendido como o vazio sobre a matéria e não exclusivamente como forma. Tal como na música, assemelha-se ao conjunto dos sons e dos espaços entre eles que a compõem e á sua carga expressiva abstracta. A arquitectura como referiu Dorflès está ligada a funções práticas e utilitárias, logo as suas capacidades de significação e comunicação são reduzidas.

Mas “o mundo é vontade e representação”, como referiu Schopenhauer, logo o arquitecto-autor acredita no poder regenerador dos

seus conceitos e propostas. Não se trata Já de afirmar o ideal moderno, ou qualquer outro, mas antes de afirmar e contribuir com diferentes opiniões, diferentes Ideias, a participação possível em cada caso.

O erro é pensar que se opera a partir de um sistema, pelo contrário, trabalha-se para um sistema em contínuo do qual se desconhece o fim.

“As propostas de arte contemporânea não se deveriam construir a partir de uma referencia inamovível, mas com a necessidade de propor a cada passo, simultaneamente o objecto e o seu fundamento”

I.Sola Morales

Arquitectura e essência

A falta de crença em ideais gerais que se constituam como grandes tendências, tem tido a grande virtude de tornar visíveis lógicas ou percursos pontuais, uma espécie de nichos de conhecimento ou de microclimas culturais onde se têm desenvolvido as experiências mais interessantes, e que, K.Frampton apelidou de regionalismo crítico.

Estas ideias surgem a partir de lugares onde, de algum modo, a hegemonia ou a inexistência de uma lógica de aldeia global cultural e dos vícios da referência, permite a resposta a partir da continuidade e da recuperação dos valores tradicionais enquanto reacção.

É neste contexto que surge o retorno à tectónica que também Frampton assinalou, e que se pode exemplificar a partir da actual arquitectura suíça. Esta surge como um laboratório de experiências, a partir do seu tradicional rigor construtivo, conjugado com as dos artistas plásticos do minimalismo, arte povera e conceptualismo. Confrontam a arquitectura com o regresso a uma atitude que mais que expressiva, se deseja tectónica, levando os seus projectos aos limites conceptuais da construção, encarando o acto de projectar como a criação de um universo perfeito dentro de outro.

Em todas as escalas e dimensões do projecto isso acontece, tendo como limites o carácter da matéria que os constrói e a sua presença nos lugares que constrói, através daquilo que muitos apelidam de “skin rigorism”, ou a importância da fachada como a roupa da arquitectura, como diria Semper, mas que se estende à totalidade da construção.

Arquitectura e referência

A produção do belo em arquitectura hoje, tal como no sistema das artes, apesar da sua chegada à influência dos *media* ser mais recente, vê-se também confrontada com o facto da sociedade actual produzir e manipular as coisas enquanto imagens.

Esta velocidade cria uma dicotomia entre mundo real e o mundo imaginário (das imagens), fazendo com que o facto de se consumir arquitectura através dos *media* e não a partir do conhecimento de causa das respectivas obras, torne o recurso à referência uma colagem de momentos, não se questionando os problemas do espaço global enquanto um todo.

Estas aproximações, levam-nos assim a tomar a imagem pelo todo e cada vez mais o primeiro impacto de cada obra é importante. Descontextualiza-se assim a obra do lugar, que deixou de ser físico para ser o lugar imaginário do nosso desejo numa qualquer página de *media*.

O facto de se ter perdido o ideal romântico da relação do edifício com a paisagem natural, para a substituir pela paisagem do nosso desenvolvimento tecnológico, a que hoje chamamos de não-lugares, faz com que só tenhamos duas hipóteses na construção do belo. Ou humanizamos os não lugares, ou os edifícios se interiorizam completamente, deixando à cidade a solidão inexpressiva das suas fachadas.

Esta conjectura da proliferação da referência fácil, faz-nos reflectir sobre a lição de Rossi ou de Siza sobre a importância dos lugares como memória ou como referência utilizável, porque mais ligada à experiência de cada um do que à memória colectiva, afirma na sua obra as legitimidades e as pertinências que os autores reconhecem e utilizam na ancoragem dos seus projectos.

Para além destas formas humanistas que parecem cada vez mais impossíveis na sociedade impessoal da comunicação, importa ainda reter que se espera que a conjectura mediática possa trazer benefícios à arquitectura, no sentido em que os projectos por necessidade de carácter, de unidade, de coerência ou se se quiser de imagem forte, se tornem cada vez mais claros excluindo assim as experiências daqueles que assumem o caos ou ordens não reconhecíveis pelos utentes como ponto de partida para as suas obras.

Imagens

- (1) Bruther, Low Carbon House, 2008, França
- (2) Caspar David Friedrich, O caminhante sobre o mar de névoa, 1818, Kunsthalle de Hamburgo
- (3) Thomas Gainsborough, Paisagem romântica com ovelhas na primavera, 1783, Royal Academy of Arts



'bello, é um sentimento de prazer positivo que faz nascer o amor que acompanha o relaxamento [...]. por oposição o sublime está ligado à tensão' Edmund Burke, imagens de Caspar D. Friedrich (2) e Thomas Gainsborough (3)

Bibliografia

- S. Auroux-Dic.de Filosofia, Asa, 1991
B. Avery-Fisiologia da beleza, JA 185, AO, 1998
R. Bayer-História da estética, Estampa, 1979
W. Benjamin-Sobre arte, técnica, linguagem e política, Relógio d'Água, 1992
S. Blackburn- Dic.de Filosofia, Gradiva, 1997
E. Burke-Investigação filosófica sobre a origem do sublime e do belo, Papyrus, 1993
M. Dufrenne-A estética e as ciências da arte, Bertrand, 1976
K. Frampton-Introdução ao estudo da cultura tectónica, AO, 1998
P. Gadanho-Climax change, Actar, 2022
G.F. Hegel-Estética, Guimarães, 1993
D. Huisman-A estética, Ed.70, 1994
I. Kant-Crítica da faculdade de julgar, Monte Ávila, 1992
M. Perniola-A estética do séc.xx, Estampa,1998
A. Pina-O belo como categoria estética, Horizonte, 1982
A. Tzonis-Skin Rigorism, Casabella 630, 1996

A nova monumentalidade

Fátima Lino

DOI: <https://doi.org/10.34628/jan8-ra52>

Sumário: A monumentalidade de uma obra de arte, arquitetónica, está quase sempre conexas com a autenticidade. A autenticidade é definida pela qualidade do que é verdadeiro, fidedigno e idêntico a si mesmo. Segundo Walter Benjamin a autenticidade não é reproduzida. (Benjamin, 1969) O genial, o original e a autenticidade estão sempre associados. Ao definirmos os três termos encontraremos sempre os mesmos requisitos: único, verdadeiro, genuíno e singularidade. Nestas qualidades encontra-se, em articulação, o conceito do *belo*.

Summary: The monumentality of an architectural work of art is almost always linked to authenticity. Authenticity is defined by the quality of what is true, reliable and identical to oneself. According to Walter Benjamin, authenticity is not reproduced. (Benjamin, 1969) Genius, originality and authenticity are always associated. When defining the three terms we will always find the same requirements: unique, true, genuine and singularity. In conjunction with these qualities, the concept of beauty is found.



Fig. 1 - Museu de História Militar de Dresden, na Alemanha, construído entre 1873 e 187, em estilo neo-clássico, sendo revitalizado por Libeskind. Reabrindo ao público em 2011. Daniel Libeskind, O Desconstrutivista que provoca e emociona - publicado em 11 de setembro de 2019, por Agência Papoca. [documento icónico] disponível em <https://laart.art.br/blog/daniel-libeskind/>. "O belo é sempre o inesperado".

Considero esencial que la arquitectura este enraizada en la historia, en la memoria y en la tradición de un lugar. Existe una conexión entre lo memorable y lo eterno. La arquitectura es construir hacia una dirección: debe mirar al futuro y adquirir sustancia dentro de la vida de las personas. (Libesking, 2006)

A monumentalidade de uma obra de arte, arquitetónica, está quase sempre conexa com a autenticidade. A autenticidade deriva de autêntico, singular, único e genial. A autenticidade é definida pela qualidade do que é verdadeiro, fidedigno e idêntico a si mesmo. Segundo Walter Benjamin a autenticidade não é reproduzida. (Benjamin, 1969) O genial, o original e a autenticidade estão sempre associados. Ao definirmos os três termos encontraremos sempre os mesmos requisitos: único, verdadeiro, genuíno e singularidade. Nestas qualidades encontra-se, em articulação, o conceito do *belo*.

Ao observarmos uma obra de valor, que para nós consideramos importante enaltecer, não só deveremos considerá-la pelo simples facto de ser bela, e com isso, e por isso, fazemos dela uma reminiscência, uma sobrevivência de lembranças. Elevando-a a um modelo único a preservar, uma matriz ideal a que corresponde um tipo a representar – o *arquétipo*. É a necessidade de mantermos na memória as «coisas»

belas e positivas, *os monumentos*, os chamados '*ideais-perfeitos*' carregados de história e simbolismo, de modo a não apagar, do tempo, esses momentos felizes da criação e da criatividade. Devemos ser cuidadosos quando meditamos na valorização de uma peça arquitetônica que consideramos de vital importância para a consagrar como monumental. Como acontece com as pirâmides do Egito – a arquitetura faraônica 2900 -700 a. C.; o Coliseu em Roma inaugurado em 80' d.C.; o Panteão de Roma 118-125 d.C. – arquitetura do Império Romano; Santa Sofia de Constantinopla 532-537 – Paleocristã e Bizantina; ou a arquitetura espiritual e temporal que o Gótico transmite no exemplo da Catedral de Amiens, 1220 -1258. São glórias de um tempo (suas temporalidades) que nos proporciona testemunhos indispensáveis para a compreensão da história da arquitetura.

Neste enquadramento relembremos a harmonia e a proporção da arquitetura do Renascimento – a descoberta do mundo e do Homem - 1420-1500, como são as glórias a obra Santo André de Leon Battista Alberti, em Mântua, a partir de 1470; ou de Donato Bramante - o *Tiempietto* San Pietro in Montorio, Roma, 1502-1503. O Barroco presencia-nos com o exemplo de Il Gesù, em Roma, 1568-1575, de Giacomo Barozzida Vignola. Como o Neoclassicismo – o iluminismo e a arquitetura utópica, da qual destacamos o Museu Britânico em Londres de 1823-47 cujo autor é Sir Robert Smirke. Estes edifícios, converteram-se em monumentos extraordinários que permitem fazer a narrativa da ação histórica do Homem e o seu confronto com o belo.

Em 1840-1900 aparece, com a ajuda do ferro, uma nova arquitetura, que faz a viragem da Idade Moderna, período do qual distinguimos, obras como o Palácio de Cristal em Londres, obra de Joseph Paxton, quer a Torre Eiffel, em Paris, de 1889 de Gustave Eiffel. Este novo material industrial (ferro) permitiu o aparecimento de uma variadíssima gama de tipologias construtivas, nos finais do século XIX, desde pontes, estações, galerias comerciais e construções em arranha-céus, tal como o edifício Guaranty Building, em Nova Iorque de 1894-95, da autoria de D. Adler e L.H. Sullivan.

Na primeira metade do século XX cintilam os edifícios de Gaudi, como a 'casa Batló', em busca de uma nova forma e de uma nova ordem, bem como outros grandes nomes da arquitetura desta etapa temporal, como Gerrit Th. Rietveld (casa Schröde - De Stijl), Walter Gropius (Bauhaus) ou Philip Johnson (Glass House - International Style).

Na segunda metade do século XX evidencia-se o edifício Seagram de Ludwig Mies van der Rohe (arquitetura do vidro) e Philip Johnson, em Nova Iorque, 1954-58. A Capela de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, de Le Corbusier, 1950-54 e o Museu Guggenheim em Nova Iorque, Frank Lloyd Wright, de 1956-59 são testemunhos formais da manifestação da arquitetura. Todas estas obras pretendiam alcançar a funcionalidade construtiva do objeto. Resultando um formalismo puro, elementarista, tão defendido pelos mestres modernos, do purismo de Le Corbusier à arquitetura do vidro (transparente) de Mies van der Rohe, e o conceito do belo toma novas significações.

A possibilidade concedida pela reprodução em massa, devido à mecanização e à técnica desta época desenvolveu uma standardização industrial, que ultrapassou o mero objeto à escala da mão. Esta mudança teve a sua influência e grande impacto na própria ordenação espacial do tecido urbano, que passava a obedecer, sem nenhuma lógica aparente a sequência da linha de montagem, a soluções construtivas. Exemplos dessas modificações técnicas e construtivas são os edifícios coletivos, como os arranha-céus, ou os conjuntos habitacionais que apareciam. Exemplo disso é o edifício de que falamos, o 'Seagram's' (1954-58) que nos indica um dos monumentos modernos consagrado ao mundo dos negócios em altura, a colónia Weissenhof em Stuttgart (1927) que respondiam às novas necessidades de habitação tal como o edifício 'Casa de Cristal' em Genebra (1930-32) de Le Corbusier. Entre as obras do passado e as fomentadas por este período moderno existia uma enorme distância conceptual. Primeiro as obras do passado estavam associadas por estilos, com a rutura aparecem os movimentos onde se insere o movimento moderno, o qual associou-se a um movimento ideológico e a causas de ruptura com convencionalismos impostos. Aparecem novos cânones construtivos que remeteram os estilos históricos da arquitetura monumental, com os seus excessos ornamentais, para um plano mais técnico e funcional.

Surge desta nova arquitetura, contrastando com a arquitetura clássica, uma nova visão sobre os monumentos e a própria monumentalidade sem desconetar o belo do ato criativo e de criação. Partindo da rutura drástica com os elementos que compoñham a cidade tradicional (e seus monumentos), esta mudança mudaria também a própria cidade. O sentido da arquitetura nesta visão moderna contraria a permanência do monumento. Por outro lado, estimula uma nova monumentalidade.

Na cidade moderna a dialética entre as edificações comuns e os monumentos tornou-se mais complicada pois a hierarquia formal entre os edifícios era mais difícil de discernir. Ao contrário da cidade tradicional em que os monumentos se destacavam, orientando e identificado o enraizamento do Homem ao lugar numa hierarquia de acordo com as funções quer sociais, mas mais por imposição do poder (económico/político).

Ora, mediante o exposto, importa referir que a cidade pode evoluir sustentando-se quer nas novas formas, quer nas formas existentes. E a cidade tradicional é fundamental para o monumento moderno. Importância mais tarde validada pelas preocupações que as cartas internacionais vieram despertar na qualificação e preservação do património. Numa Narrativa, evolutiva, destacamos alguns edifícios que marcaram o território e demonstram no tempo a sua permanência. Hoje consideradas monumentos e testemunhos edificados. Iniciamos este pequeno percurso nas primeiras habitações romanas que se conhecem. Deste período destacamos a vila romana de Conímbriga. Como edifício mais emblemático da influência romana em terras lusitanas temos o Templo Romano de Diana em Évora datado de 2-3 a.C. (Saraiva, 1989)

Da arquitetura românico-bizantino a Basílica de Santa Luzia em Viana do Castelo, com planta de cruz grega que ficou concluída em 1925, neste templo foi Miguel Nogueira, que sucedeu ao arquiteto Ventura Terra. A cristandade definiu uma nova visão do mundo pelo que a conceção do espaço do templo volta-se para o centro segundo um eixo de encaminhamento para o Divino. Deste período temos a basílica de Santa Sofia (Hagia Sophia), a igreja da "sabedoria divina" em Constantinopla, 532-537, atual Istambul, cujos arquitetos formam Antémio de Tralles e Isidoro de Mileto. O modelo patenteado nos templos romanos de planta circular, como o Panteão, foi largamente aplicado e aperfeiçoado, tal como outros exemplos da época (Império Bizantino) S.Vital de Ravena 522-547 (Gympel, 1982, p. 15) e Santa Costanza do século IV, o mais antigo mausoléu cristão.

O românico surge em Portugal nos meados do século XI introduzido pelos monges de Cluny, mantendo-se até aos princípios do século XIII. Sofreu adaptações em relação modelo original vindo do norte da Europa. Tais como Notre-Dame-a-Grande, em Poitiers, do século XII ou a Catedral, Baptistério e Campanilha de Pisa.

O período de transição do românico para o gótico é visível em alguns edifícios, dos finais do século XII, como a catedral de Leon, iniciada depois de 1170.

O Gótico em Portugal, como corrente artística, com início em França, em meados do século XII, evidenciou-se mais na arquitetura religiosa. Aparecer no último quartel do século XII e desenvolveu-se até ao século XV, o chamado Gótico-tardio, convertendo-se num estilo muito próprio, o Manuelino. (Dias, 1988) A importância deste tipo de arquitetura deve em grande parte às ordens religiosas, que construíram vários mosteiros nos séculos XIII e XIV, tais como: o Mosteiro de Mosteiro de São Francisco no Porto, a Sé Velha em Coimbra; a Igreja do Convento do Carmo em Lisboa, a Igreja de Santa Maria dos Olivais de Tomar, a Catedral como a Sé de Évora ou o Mosteiro de Leça do Bailio. (Dias, 1994)

Manuelino, gótico-tardio ou flamejante, surge num período de transição para o Renascimento, (Haupt, 1986) iniciado no reinado de D. João I (1495-1521). (Moreira, 1991, p.442) Este estilo resulta de uma junção de formas arquitetónicas do gótico e renascimento. Como exemplo temos o Mosteiro de Jesus de Setúbal, a Torre de Belém e o Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa. Podemos ainda referir a Igreja de N. Senhora da Conceição Velha, do gótico-tardio de transição para o Renascimento.

A Idade Moderna é marcada pelo culto ao conhecimento e à razão – A idade do renascer. O Renascimento está associado a uma nova conceção de vida que a partir do século XV abala a Europa num movimento que proclama uma renovação cultural. Aparece um homem com uma nova consciência de si, desejoso de substituir o Deus da Idade Média pelo homem como a medida de todas as coisas, o Humanismo. (Koch, 1982, p. 212) Paralelamente a esta mudança existe uma vontade de uma objetividade própria em relação à tradição. O que leva à descoberta e interpretação da cultura clássica grego-romana, o Classicismo.

Não se consegue com exatidão definir um período temporal para o Renascimento, dado que o mesmo não possuiu um conceito único para toda a Europa. (Koch, 1982) Em Portugal este movimento de renovação decorre no século XV, com o impulso do monarca D. João III que desenvolveu a cultura. Foi um período rico em termos culturais, é desta época o Camões que mostrou no século seguinte que Portugal era o país das descobertas, da ciência náutica e da experiência.

Nesta pequena narrativa histórica queremos demonstrar que cada uma destas épocas é marcada por tendências e estilos muito particula-

res que evidenciam experiências espaciais, vivências humanas distintas e associadas as essas vivências diferenciadas o belo foi acompanhando as transmutações e associando-se a princípios temporais diversos.

A evolução da arquitetura portuguesa estendeu-se ainda por um período de grandes alterações sociopolíticas, não deixando de estar presente uma forte influência externa dos fenômenos internacionais de índole política que influenciou toda a Europa. O povo português alastrou pelo mundo o seu saber na época dos descobrimentos, refletindo esse saber nas referências que levavam para os povos que colonizavam. A arquitetura portuguesa teve a sua maior expressão por meio das ideias apreendidas nas incursões que os portugueses efetuavam. As influências eram variadas em termos culturais, e a arquitetura não fugiu a este forte apelo de mudança através de estilos provenientes da influência internacional.

As transformações da progressão dos séculos associadas à evolução das tecnologias e a divulgação do saber a nível global, veio conotar o século XX de uma nova visão estrutural, quer da sociedade, quer do próprio homem. Surgem desta nova visão, nos anos 20, diversas obras, das quais evidenciamos a mais emblemática que são as elaboradas pelo arquiteto Raul Lino da Silva (1879-1974), (Lino, 1992) Alfredo Lima (1913-1991), Manuel Tainha (1922), entre outros.

Após os anos 30, já na vigência de um poder ditatorial, designado pelo Estado Novo, sob regência do Oliveira Salazar (1889-1970), venceu-se a necessidade de demonstrar o poder do Estado. Sustentado numa ideia saudosista e nacionalista – a ideologia da ‘restauração’ que embeveceu a mente nacional. Surgem assim as grandes obras públicas de incremento às necessidades da nação e de uma forte tendência de demonstrar através da obra o poder do estado. Surgem assim obras de grande monumentalidade. Pretendia-se que a grandiosidade da obra fosse equiparada à grandiosidade do poder e da Nação.

A esta postura estadista, de uma arquitetura encomendada, surgiam alguns edifícios mais depurados, que contrariavam o modelo ‘tradicional português’. Esta ideologia cai em desuso. Os profissionais desmarcam-se do poder político e tentam romper em definitivo com a ideologia vigente. Surge assim em 1948, a partir de novas gerações, o primeiro Congresso de arquitetura. (Tostões, 1997) Conduziu-se assim para uma nova era de projetar e pensar a arquitetura, perante um Homem novo e livre, com a capacidade de conceber à sua medida uma

‘nova arquitetura’ capaz de responder às necessidades físicas e espirituais da época.

Numa associação com as recomendações da Carta de Atenas, discutida no CIAM (Congresso Internacional de Arquitectura Moderna, em 1933, e publicada só em 1941) surge uma atitude mais serena e moralista que se sustentou numa atitude cautelara no pós-guerra que a fomentou.

Nos casos anteriores, escolhidos por opção, pode-se constatar, para além da memória, e ou da imaginação, a importância do edificado na possibilidade de ordenar cronologicamente o próprio tempo através da presentificação de cada uma destas obras de valorização patrimonial

Libeskind afirmou que *“A arquitectura é uma percepção, e também algo que possui uma dimensão intelectual. É uma forma de comunicar algo mais além da realidade física em que está construída.”* Acrescenta este criador de estruturas expressionistas, que parecem desafiar as leis e a ordem. Cujo discurso se articula em torno da poética e da intensidade de se fazer belo. (Libeskind, 2006)



Fig .2 - Museu Judaico de Berlim, inaugurado em 2001 – MUSEUMSPORTAL Berlin
Duas presenças edificadas diferenciadas pelo tempo. [documento icónico] disponível em <https://laart.art.br/blog/daniel-libeskind/>

As novas tendências, falando do tempo atual, mostram-nos novas formas de apropriação dos espaços despontando um novo mundo e um novo Homem. Marcam-se assim espaços, e tempos, com obras irreverentes que determinam a evasão do progresso e a urgência de superar um presente, tornando-o sempre atual, em que os requisitos do belo se colocam à prova (antiguidade clássica e a evolução dos conceitos perante novas épocas temporais). Essas obras denunciam uma outra etapa temporal, *“o agora”*. Obras que se transformam, elas próprias, em tes-

temunhos de uma época temporal, tais como os projetos do arquiteto Daniel Libeskind, ou a obra de ampliação de “Marques de Riscal Winery”, por Gehry & Partners, e ainda a famosa obra de Frank O. Gehry & Associates, o Museu Guggenheim.

Englobado nesta vertente, em Portugal, evidenciamos, entre muitas outras obras que poderíamos abordar, a casa em Alvito projetada por Álvaro Leite Siza Vieira, em Carvalhinhas e ainda a Casa da Música no Porto da autoria de Rem Koolhaas, OMA and Arup.

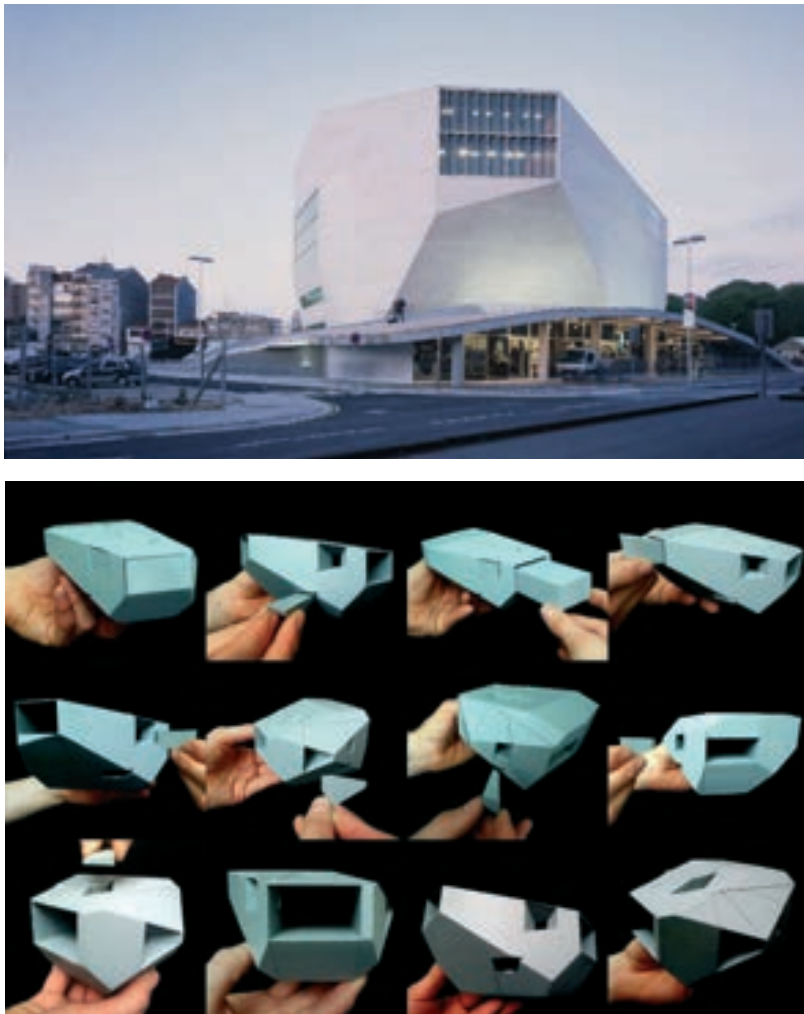


Fig. 3 - A Casa da Música foi um edifício construído para assinalar o ano festivo de 2001, em que a cidade do Porto foi a Capital Europeia da Cultura, de autoria de Rem Koolhaa - Office for Metropolitan Architecture. Foi inaugurado 2005. [documento icónico] disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/765378/casa-da-musica-oma>

Esta necessidade do *Ser* (Homem) se apoiar em registos espaciais temporais, como são os edifícios que salpicam a história e possibilitam a sua narração, evidenciam o seu *Ser* social. Isto é, o património individual de cada sujeito abrange o seu património coletivo, residindo neste cruzamento dois tempos; o '*tempo individual*', percebido pelo sujeito, e o '*tempo coletivo*', sendo atribuído através da sua socialização.

O conceito de património, é virável, dependente da avaliação individual do sujeito, isto é, existe um *património individual*, muito próprio do indivíduo definido pela sua existência¹ e o *património coletivo* que lhe fixa num determinado contexto social². Aqui residem os bens culturais, que se associam à história e permitem medir distintas dimensões temporais. Os bens culturais, aqui abordados, incidem nos objetos edificados e no espaço que os suportam, definidos, neste contexto patrimonial, como monumentos ou "reliquias". (Gonçalves, 1988, p. 266)

Sem memória não existiria a arquitetura, porque não existiriam referências, nem arquétipos para fazerem a história e a teoria da arquitetura, como fundamentos existenciais de uma determinada sociedade e da identidade de um povo. O edificado é um documento vivo que entra nos fatores culturais que demonstram a competência de uma cultura e do modo como ela consegue transpor o devir e perpetuar-se no tempo.

A arquitetura não só possui o mérito de ter uma função para a qual se tem de dirigir (habitat), mas tem a capacidade de se tornar numa expressão artística. Quer isto dizer, que devemos preocupar-nos não só com o aspeto funcionalista, mas com todos os detalhes que compõem a peça arquitetónica, para além do espaço. Referimo-nos à luz, ao ornamento, às formas, às texturas, às modelações, que contribuem para a composição rica do belo. Esses elementos são verificáveis, por exemplo, quando analisados o interior da capela-mor de Notre-Dame de Paris ou, a abóbada da capela-mor da Catedral Amiens ou ainda o interior da capela-mor da Catedral de Gloucester.

É esta singularidade de combinações, numa mesma obra, que a torna memorável e logicamente intemporal³. Intemporais em face da sua autenticidade e singularidade - Belo. São obras que, independente-

1 Património genético - Identidade.

2 Património que abrange o meio em que vive e se dá à existência - Comunidade.

3 Ferreira, Maria de Fátima Lino (2023). A inteligibilidade do tempo. In Chaves, Mário, coord. - Kósmos. Lisboa: Universidade Lusíada. ISBN 978-989-640-258-7. P. 105-128.

mente do tempo que presentificam, estão sempre atuais, porque nelas reside a permanência dos padrões de identidade de uma comunidade. O monumento quer dizer *moneo*. Possibilidade de lembrar/relembrar, um objeto que se pode vislumbrar através de uma memória a que corresponde um período ou um acontecimento, sendo perpetuado através dele. (Rodrigues et al, 1996, p. 185) Um edifício poder-se-á considerar que possui qualidades estéticas e artísticas determinantes e singulares transformando-o num símbolo de uma época e que possibilita a rememoração de um tempo e de um espaço.

São estas as obras arquitetónicas que se tornam em símbolos, como "*bens culturais*"⁴, as quais contribuem para a constituição da "*identidade coletiva*". Estão associadas à nossa identidade como povo, evocam, visualmente, ideias e valores, quer através de determinados objetos, quer através de espaços (espaço simbólico ou antropológico – "*Genius Loci*").

Existem edifícios, ou sítios, que pelas suas ligações às estruturas das cidades que os caracterizam, se tornam identificáveis de imediato e, por conseguinte, estabelecem uma imagem ideal de um espaço urbano – *símbolos identitários*. (Bonta, 1977)

Existem obras arquitetónicas que representam os símbolos de identificação de alguns lugares. Possibilitam um reconhecimento imediato dos observadores e são facilmente identificados. São elementos marcantes e reais da paisagem urbana, mediante várias características que podem ser: a sua verticalidade, a escala, a originalidade, o contraste de superfície, a predominância e a dinâmica. Todas elas presentificam-se num tempo que não é o seu original – são obras de todos os tempos, são eternas, por isso intemporais.

Conforme já referimos anteriormente, o tempo arquitetónico é inseparável do "*eu*" humano e por isso o monumento, e a sua monumentalidade, não podem ser entendidos sem a relação com o desejo humano de se transcender⁵. Porventura, aquilo que consente a perdurabilidade de uma obra é justamente a diversidade das coerências possíveis de a encarar sempre atual e necessária.

4 Lei do Património Decreto-Lei 107/200, de 8 de setembro na sua redação atualizada. Estabelece as bases políticas e do regime de proteção e valorização do património cultural. Diário da República N.º209, de 8 de setembro, I Série-A.

5 Cf. Ferreira, Maria de Fátima Lino (2024) - A modernidade das formas tradicionais. In Chaves, Mário João Alves, coord. - Krónos, Kairós, Aion. - Lisboa: Universidade Lusfada Editora. P. 101-114.

Acreditamos que não exista lugar para uma arte marginalizando a vida, até porque segundo Louis Kahn a arte é o único meio expressivo do *Ser*, na qual ele, homem, revela a sua parte humana, sendo essa vontade de ser uma realidade na qual ele se exprime.

Não acreditamos, porém, que a utilização esteja estritamente ligada às coisas feias, até porque a arquitetura sendo função necessariamente não é considerada como “*coisa*” feia. Seria bem ridículo se partíssemos deste princípio, que ao belo⁶, leis de composição pelas quais podemos desenvolver os vários limites da forma, não está associada a nenhuma função. Igualmente o belo só se reportaria à exposição contemplativa. Chegaríamos à conclusão de que a arquitetura para ser funcional e utilizável, teria de ser desprovida de beleza. Segundo Le Corbusier (1887-1965):

O arquitecto, ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação do seu espírito; pelas formas, afecta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; sentimos então a beleza. (Baker, 1998)

Num desencadear do pensamento, e com base na teorização que se formulou a arte permite interrogar e atribuir novos significados ao se apropriar das formas existentes e ao convertê-las sempre em presente. Faculta-se assim que os lugares existentes albergam novas contextualizações, e ou validando as hierarquias existentes, por relação causal com o novo. Fazendo parte do quotidiano vivificado do *Ser* e contribuindo para a sua estabilização e orientação nos lugares. O novo, neste caso, impõe-se, não de modo imperativo, mas sim num diálogo diferencial na categoria do tempo, e aproximativo, mas distinto, na apropriação do lugar.

Debatemo-nos com a questão da necessidade de uma nova monumentalidade, convertendo a arquitetura num portador de possibilidade de conversão simbólica de uma sociedade. Facultando à comunidade expressões visuais dominantes que facilitem uma atualização da estrutura social dominante. A atualidade vem colocar em causa os estilos e as formas do passado, confusão inerente à dimensão estética da arquite-

⁶ O assunto da estética é muito antigo na filosofia, no entanto com Immanuel Kant toma a sua forma moderna, foi o primeiro filósofo a sugerir que “[...] o sentido do belo é um uso distinto e autónomo do pensamento humano comparável à compreensão moral e científica” (Fusco, p. 14)

tura, centralizando a ideia de que novos problemas deverão ser solucionados com novas ideias. Após a segunda guerra mundial a Arquitetura entrou uma nova fase. Por um determinado prisma não se considerou o historicismo como uma alternativa, mas por outro, tentou-se humanizar a arquitetura suavizando, elegantemente, os enriquecimentos caprichosos da mesma por soluções degenerativas e simplistas. Diligenciasse a resolução dos problemas criando outros problemas.

A procura de novas orientações estéticas, transcendente jogo arbitrário entre as formas que estão já estilizadas dentro de padrões definidos pelo tempo (estilos), deve ser devidamente equacionada com base em problemas reais: funcionais, sociais e culturais.

A Democracia vive de problemas e cria problemas, e sustenta-se no progresso que não é um facto garantido e definitivo tendo necessidade de se regenerar incessantemente. (Morin, 1991) No campo da arquitetura essa regeneração poderá ser viável mediante duas vertentes: a primeira alicerça-se na reinterpretação das formas já existentes. Surgindo formas, adaptadas, com ligação aos 'arquetipos', que irrompem da mediação e da exploração dos novos materiais e das novas tecnologias de construção; a segunda, suporta-se nas novas formas (temporais) que rompem com os 'arquetipos' existentes e surgem de novas concepções e padrões formais.

Além da utilidade dada às coisas pelo Homem, de modo a satisfazer as suas necessidades primárias, ele, buscou as formas de exteriorizar a necessidade mais pertinente e mais inquietante do seu *Ser*, a *imaginação*. Transcendendo-se, colocando fora de si as suas ideias através da materialização. Foi um dos meios mais alucinantes e de realização do *Ser*. Essa evasão, para fora de si mesmo, é uma tentativa através da qual se idealiza e se concretiza através da arte.

As formas da exterioridade, pretende demonstrar que o *Ser* (Homem) se completa e se dá a entender, através das relações das formas que cria. Diversas formas surgem, e elevam-no a um complexo jogo de sensações indutivas, que o fazem questionar e pôr em causa a sua importância na vivência diária da matéria. Concluímos que necessariamente as coisas nascem por imposição de um desejo. Neste sentido, facilmente se verifica, então, que a arquitetura, como arte de explanação

7 Porque do nosso conhecimento geral. O modelo, é uma imagem de autoridade que serve de regra para as outras imagens semelhantes. (Rodrigues e tal, 1990).

de ideias internas do *Ser*, (Hauser, 1988, p. 56) nasce também de uma causa; dado que, “[...] pois, é impossível que seja o que for nasça sem causa”. (Focillon, 1988, p. 11) Mais concluiremos em concordância com o Wilhelm Gottfried Leibniz (1649-1716), quando expõe um dos princípios que considerou importante, através do Princípio de Razão Suficiente: “[...] Nada jamais acontece sem que haja uma causa ou, pelo menos, uma razão determinante”. (Ray, 1993, p. 144)

A *causa*, surge de uma imensa necessidade de exteriorização e da grande oportunidade que o homem tem de, através da arte, o fazer. Segundo Francisco Sanches nenhum *Ser* atua por causa do nada e acrescenta que tudo se faz sempre em vista de um determinado fim. Este fim, a alcançar, será a perfeição, e o nada é privação, destruição, falta. A simples negação do *ente*, palavra que ele designa como absolutamente oposto e hostil à perfeição e ao *ente*.

Em complemento a este pensamento ousamos associar, um fragmento de texto retirado do livro de Manuel Tainha, intitulado ‘Arquitetura em Questão – Reflexos de um Prático:

Em todas as instâncias e níveis da aprendizagem - prática, história, teórica – a apreensão da unidade do intelecto deve ser regra.

Dir-se-á que ao arquitecto é, epistemologicamente falando, um ser omnívoro: todos os meios lhe servem para dar corpo (formal) a uma ideia ou para formar a própria ideia. Ele deve ser capaz de recorrer com igual destreza intelectual aos dois pólos tradicionais; a experimentação e a lei; a prática e a teoria; a sensibilidade e a razão; o fenómeno e o número. (Tainha, 1994, p. 59)

As soluções arquitetónicas não surgem exclusivamente da análise intelectual. Muito dos problemas surgem da instabilidade do *Ser* a nível do seu intelecto e do seu modo de viver, buscando através dessas soluções as respostas para os seus anseios, quer terrenos (profano – a sua morada), quer espirituais (o sagrado – a morada do Deuses e a sua morada eterna).

Aparecem assim várias fontes de materialização do desejo, no campo da exteriorização, ou seja, no espaço. O espaço tratado por uma técnica especializada que se concretiza através da matéria e do movimento. A arte, neste campo, torna-se medida do espaço, dado que ela permite a elaboração de formas variadas que se interligam tanto por junção como por separação, mas que constituem o espaço e denotam a duração, quer pela relação do *homem-forma*, quer pela relação *forma-formas*. Quer isto dizer que a forma arquitetónica está implantada no espaço numa suces-

são, entre outras formas. Elas resultam de um culminar de experiências do seu criador. Focillon diz a este respeito que as relações formais que existem numa determinada obra e entre várias obras constituem, entre si, uma ordem definida, produzem metáforas que se aproximam da interpretação do universo. Possibilitando ao tempo acontecer.



Fig. 5 - Anno Museum, Hamar, Noruega - fotográfico Frederik Garshol, visitnorway.com.

[documento icónico] disponível em:

<https://www.domestika.org/pt/blog/5142-7-obras-da-arquitetura-mundial-que-traduzem-o-seculo-xxi>

A arquitetura pode e consegue transformar visível o tempo. Permite a presença do tempo através dos edifícios que se convertem em história (testemunhos). A arquitetura ambiciona o movimento, no espaço, e a eternidade no tempo (património) em que o belo pretende ser uma constante.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter (1980) - A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural.
- CALINESCU, Matie (1988) – Five Faces of Modernity-Modernism, Avant Garde, Decadence, Kitsch, Post Modernismo. Durham: Duke University Press.
- CHOAY, Françoise, (1965) - L'Urbanisme: Utopies et réalités: una anthologie. Paris: Seuil, 1965.
- CHOAY, Françoise (1992) - L'Allégorie du Patrimoine: La Couleur des idées. Paris: Éditions du Seuil.
- CORTES, Carlos Manuel Marques - Continuidades e Descontinuidades Urbanas. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1999. Dissertação de Mestrado em Planeamento Regional e Urbano.
- DELGADO, João Paulo, - O Lugar da Arquitectura – Arquitectura e Ordens Arquitectónicas. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 1998. Dissertação de Mestrado em Cultura Arquitectónica Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna.

- DÍÁZ, Marta Llorente (2000) - El Saber de la arquitectura y de las artes: La formación de un âmbito de conocimiento desde la Antigüedad hasta el siglo XVII. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya.
- ECHAIDE, Rafael - La Arquitectura Es Una Realidade Histórica. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra AS. [s.d.].
- FERREIRA, Carlos Antero (1991) - Restauro dos Monumentos Históricos, Restaurar porquê? Restaurar o quê? Restaurar quando e como?. Simpósio Europeu das Empresas de Restauro do Património Monumental. Hemiciclo do Conselho da Europa, Strasbourg.
- FOCILLON, Henri (1988) - A Vida das Formas, Edições 70, Lisboa (trad. de Fernando Caetano da Silva de Vie des Formes, Paris, Presses Universitaires de France, 1943).
- FERREIRA, Maria de Fátima Lino (2013) – O Ser, O Tempo e a Arquitetura: Uma interpretação das formas. Lisboa: Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada. Tese de doutoramento.
- FRAGOSO, Maria de Fátima Lino Ferreira (2001) – O Espaço e o Tempo na Arquitectura: Um Contributo Fenomenológico e Ontológico para uma Nova Visão da Arquitectura. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura. Dissertação de Mestrado.
- FUSCO, Renato - A Ideia da Arquitectura. (Arte e Comunicação). Lisboa: Edições 70, [s.d.].
- GIEDION, Sigfrido (1968) - Space, Time and Architecture. 5ª ed.. Cambridge: Harvard University Press, London.
- GIEDION, Sigfried (1981) - El Presente Eterno: Los Comienzos de la Arquitectura. Madrid: Edición cast. Alianza Editorial, AS.
- HAUSER, Arnold (1988) - Teorias da Arte. Lisboa: Editorial Presença.
- OLIVEIRA, António Manuel da Costa, - Pensamento Absoluto: Arquétipo e Ideal. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, 1998. Dissertação de Mestrado em Cultura Arquitectónica e Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna.
- RAY, Christopher (1993) -Tempo Espaço e Filosofia. São Paulo: Campinas, Papirus Ciência.
- SANCHES, Francisco (1991). - Que Nada se Sabe, (secção de Filosofia). Lisboa: Veja Universidade.
- TAINHA, Manuel (2003) - Arquitectura em Questão. Lisboa: Associação de Estudantes da Faculdade de Arquitectura -UTL.
- BENJAMIN, Walter (1980) - A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural.

PENSAMENTOS EM FIM DE VERÃO

Maria Dulce Loução

DOI: <https://doi.org/10.34628/spc7-ff15>



Com o passar do tempo há registos que permanecem em beleza, materialidade e utilidade, e outros que se tornam obsoletos.

Hoje parece haver uma pressa de não persistir no tempo, de variar, saltitar, não tocar, de ser reversível e imaterial, anulando a presença da humanidade no planeta.

De facto muito mal temos feito ao Mundo. Mas também deixámos resíduos que ainda hoje, mesmo sendo um turista apressado com malas de rodinhas pela calçada, dizia que, mesmo agora os mais desatentos travam a corrida perante catedrais, palácios, cidades desaparecidas, ermidas e castelos, casas senhoriais e cemitérios.

Hoje, a arquitetura parece manifestar o desejo da efemeridade, como se não manipulasse espacialmente a presença do humano no território. A tecnologia procura uma pegada cada vez menos intrusiva na ordem natural, a mobilidade obriga a que não subsistam registos na paisagem. Até na morte tudo se dissolve em poeira.

Há, contudo, a necessidade transcendente de permanência, de essência, de imutabilidade, de aspiração à imortalidade, que as novas formas virtuais perpetuam sem fisicalidade, com memórias dissolvidas na velocidade do momento.

Há, na arquitetura construída com o propósito de dar à humanidade uma porção de infinito, com a espessura das paredes mestras a proteger do inverno e do estio, dos vãos que se abrem criteriosamente para albergar os raios de sol nascente e acolherem, no final do dia os últimos momentos do ocaso, das portadas que se encerram e entreabrem para gerir tamanha brutalidade celestial, dos compartimentos que se sucedem em sequência de portas com bandeiras transparentes, antevendo novos espaços por explorar, com desejo de cumprir o destino de proteção, de acolhimento, de colo, de retorno à essência que é o amor de mãe.

E a luz. A luz e a sombra que jogam às escondidas, dissimuladamente em penumbras variáveis ao longo do dia, modelando paredes e gravuras com reflexos dramáticos de caixilharias imaculadas. É este jogo de sombras chinesas que torna tangível a materialidade de revestimentos e adereços esquecidos em poltronas intemporais.

Estas arquiteturas têm alma, recordações de gerações vividas e por viver, têm destino, mesmo em ruínas. São seres vivos que também na morte são recordadas, porque perenes.

Vale a pena procurar fazer arquitetura sem Tempo, para com ele se tornar eterna na nossa memória.

Do Abrigo à Casa/Templo

– O “Entre” enquanto formulação arquitectónica

Bernardo Manoel

DOI: <https://doi.org/10.34628/jfyg-hn82>



Calapez, Pedro; Sem título, 2024.

“A nossa vida é isso: espera na certeza e na incerteza, expectativa continua. É lugar não da resolução, mas da vigilância; não do encontro, mas da confiança e da abertura; não da posse, mas do desejo; não do acabamento, mas da imperfeição; não da infalibilidade, mas da paixão.”¹

O Homem foi apropriando para si espaços naturais nos quais se sentia protegido. Protegido para olhar o Mundo porque, é através do espaço contido que o Mundo se funde em mim. Escolhia, enquanto ser nómada, na medida do espaço que conhecia caminhando, os seus sítios - espaços de vivência periódica e sazonal. Os caminhos, desenhados à escala desse percorrer, foram marcados à escala da paisagem por menires – elementos de uma geometria maior, marcadores de tempo pela sombra ondulante. A invenção do cromeleque materializa a necessidade de separar profano e sagrado – o dentro e o fora. O Homem conhece o Mundo enquanto corpo articulado de partes pela imposição de limites.

Com a chegada da sedentarização escolhe e funda lugares de estadia permanente. Funda o acto de se tapar e de se cobrir, vinculado à sensação do útero materno enquanto protecção primeira “porque enquanto seres sensíveis reportamos sempre a espaços que tão longinquamente evocam aqueles que conhecemos”². Encerra, num tempo novo, artificialmente, com técnicas que no tempo são cada vez mais elaboradas, fundando uma nova ordem. Vincula-se e manipula a matéria, constrói em complementaridade com a Natureza. Pertence ao Mundo e olha-o, agora, de dentro para fora articulando pensamentos – o espaço construído enquanto medida de reconhecimento do Mundo e o seu limite enquanto mediador.

Architektonia – Archi -força, origem, princípio e Tektonia- relação significativa construída

Conquista a noção de lugar, nessa escala de pertença próxima, relacionando escolhas criteriosas e sistemáticas, logo hierárquicas.

1 Mendonça, José Tolentino; O pequeno livro das grandes perguntas; Quetzal, Setembro 2017.

2 Pinto de Almeida, Bernardo; Nikias Skapinakis – Paisagens 2018-2020; Documenta; Galeria Fernando Santos, Junho 2020.

Constrói como expressão da tentativa de coesão e de equilíbrio. Resulta intencionalidade fundada na busca de sentido. Põe questões de densidade explícita para as quais não procura respostas finais – as relações que visa estabelecer ensinam-nos a dúvida enquanto matriz de pensamento arquitectónico – a pergunta não se resolve e, no tempo, estabelece-se o provisório como condição de crescimento na inquietação – ampliam-se as possibilidades de materialização aproximamo-nos do sentido.

Usa o tempo enquanto personagem da narrativa espacial, seja ela sagrada ou profana.

Na sagrada o Homem é convidado a uma mudança de posição, a uma adaptação – surge o templo. É o espaço delimitado do diálogo deslumbrado, um olhar tudo como se fosse a primeira vez. A busca da transcendência exige mãos dadas entre a paixão e a beleza. O conhecer estrutura-se como fundamento humano na medida em que é caminho para o seu desenvolvimento harmonioso. A transcendência faz aparecer no Homem o invisível. A cada momento tudo é transitório. A arquitectura sagrada é um espaço para a dialética entre o transitório e a permanência, entre a obra e o seu fundamento, entre o que se vê e o invisível.

Na profana constrói a casa – a casa que se mostra abrigo, refúgio diário do corpo, espaço da intimidade, de encontro de cada um consigo próprio e com os outros. Implantada na Natureza, nela somos confrontados com as condições da nossa (im)permanência. Nela somos um fragmento que procura o seu sentido no todo. Casa entendida como corpo; nada pode ser retirado, nada deve ser acrescentado; tudo está em função de tudo e cada parte é solidária com as restantes. Na casa a unidade é expressão de múltiplas possibilidades.

É necessária empatia para ouvir as vozes da arquitectura.
... texto com princípio ainda sem fim...

A Harmonia Estética: Beleza, Arquitetura e Simetria na Criação de Espaços Humanizados

Elsa Negas

DOI: <https://doi.org/10.34628/hm23-1918>

1. Introdução

O rigor da matemática, a compreensão dos seus fundamentos e das suas bases são associados à precisão e à verificação de resultados. A abstração na matemática permite definir conceitos gerais partindo de situações específicas.

No campo da matemática tudo é definido de forma exata sem ambiguidades, existindo definições, axiomas, provas, demonstrações, teoremas e corolários.

A relação entre beleza e simetria é profundamente enraizada na percepção humana. A investigação revela que a simetria, ao ser aplicada nas formas e proporções de edifícios, pode despertar um senso de familiaridade e bem-estar nos seus utilizadores. A arquitetura tem como objetivo a criação de espaços belos, acolhedores e humanizados, correspondendo ao bem estar dos seus utilizadores e da evolução dos espaços nas mais variadas escalas.

A matemática e a sua relação com as diferentes áreas mas sempre como raiz do desenvolvimento e da sua construção.

A crescente urbanização, a sua complexidade e o rápido desenvolvimento de tecnologias torna relevante a criação de espaços humanizados, mas integrando beleza, simetria e funcionalidade. Nesse sentido, a simetria pode ser vista não apenas como uma ferramenta estética, mas

também como um meio de promover a humanização dos espaços, contribuindo para a criação de ambientes que favorecem o bem-estar e a qualidade de vida.

Desta forma, o presente texto tem como objetivo destacar a relação intrínseca entre a harmonia estética e a criação de espaços que promovam o bem-estar, mostrando como a matemática, com suas formas e fórmulas, desempenha um papel fundamental na geração de beleza e simetria, contribuindo para a concepção de ambientes equilibrados e visualmente agradáveis.

Este texto apresenta conceitos fundamentais de beleza e simetria na arquitetura, destacando a simetria como um elemento essencial para a humanização dos espaços. Em seguida, são discutidos artigos que exploram os desafios e as oportunidades na aplicação desses princípios, proporcionando uma visão contemporânea sobre o tema. Por fim, são oferecidas conclusões que sintetizam a relevância da simetria.

2. Conceitos de beleza e simetria na arquitetura

A beleza na natureza e a sua diversidade exigiu do Homem a sua compreensão e sistematização. A simetria é um tema relevante para a arte e identifica-se na natureza.

Se, em 1951, a simetria era já um tema central da ciência, porque se trata de um tema central da natureza – quer as simetrias mais evidentes, como as dos cristais ou dos seres vivos, quer as mais escondidas, como as que subjazem às leis fundamentais da física -, hoje em dia é-o ainda mais (Weyl, 2017).

A investigação da teoria da simetria tem sido desenvolvida em diferentes áreas do conhecimento incluindo física, matemática, química, ciências da informação e psicologia (M. Mehaffy & Salingaros, 2021).

Vitruvio, em sua obra *De Architectura libri decem* (Philipp, 2020), definiu três princípios fundamentais da arquitetura clássica: Venustas, Firmitas e Utilitas, que correspondem à beleza, solidez e utilidade, respectivamente. A beleza (Venustas) é frequentemente associada aos conceitos de simetria e proporção, que Vitruvio considerava essenciais para a criação de harmonia e estética nas construções. A simetria refere-

-se à correspondência entre as partes de uma estrutura, enquanto a proporção é a relação matemática entre essas partes e o todo. Esses conceitos são fundamentais não apenas para a arquitetura, mas também para o design artístico, influenciando diretamente como as formas são percebidas e apreciadas. Exemplos como o Partenon, na Grécia Antiga, e o renascentista Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci demonstram como o uso de proporções matemáticas, como a proporção áurea, molda tanto o projeto arquitetônico quanto o artístico, conferindo equilíbrio, funcionalidade e beleza às criações.

Na arquitetura Venustas refere-se ao apelo visual, à estética, o que pode ser traduzido por beleza, pelo impacto que o edifício ou a construção tem nas pessoas e/ou utilizadores o acréscimo cultural ou mesmo acréscimo na valorização do edificado e da sua envolvente. A inclusão no património local assim como a experiência vivenciada pelas pessoas pode ser traduzida em impacto de beleza, harmonia, criatividade e inovação (M. Mehaffy & Salingaros, 2021).



Figura 1 - Centro de Arte Moderna¹

¹ O terreno é o mesmo, mas quase tudo é novo no Centro de Arte Moderna que a Fundação Calouste Gulbenkian se prepara para inaugurar em ambiente de grande festa, no fim-de-semana de 21 e 22 de

The Nature of Order é um livro com 4 volumes do Arqº Christopher Alexander, o qual resultou de décadas de investigação, nele são apresentadas 3 perspetivas vitais sobre o mundo: perspetiva científica, perspetiva da Beauty and Grace e a perspetiva do senso comum. Nesse livro, o autor liga a estrutura geométrica e a experiência humana, realçando que esses domínios geram autenticidade e sustentabilidade nas edificações ou mesmo nos espaços que se tornam belos.

O entendimento da beleza determina o cálculo das proporções específicas do corpo humano e, com base nelas, as proporções das estruturas arquitectónicas. (Kokarevich, 2018)

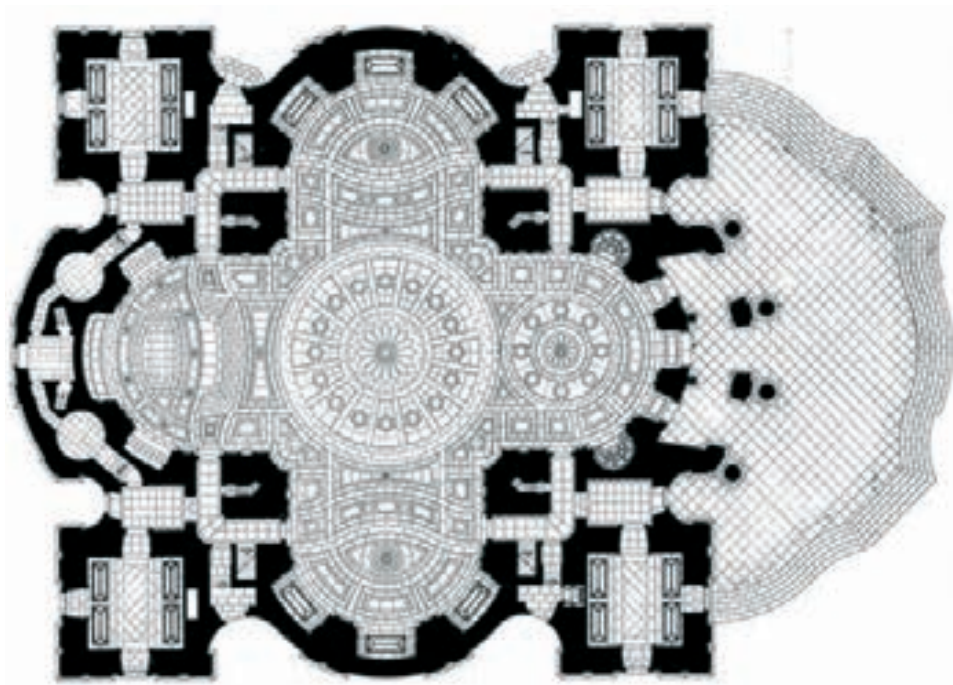


Figura 2 - Planta do Panteão Nacional, também conhecido como a Igreja de Santa Engrácia do Arqº João Antunes²

Setembro. Mais luz natural, mais jardim, mais sustentabilidade, mas também muito mais arte são os lemas deste novo/velho edifício, que encerrara para obras em 2020. Tudo sob a “proteção” da maior novidade do espaço: a gigantesca *Engawa*, elemento da arquitetura tradicional japonesa que se propõe estabelecer uma ligação harmoniosa entre o espaço interior, mais íntimo, e o exterior, mais mundano. Sem dúvida, um traço de autoria do arquiteto japonês, Kengo Kuma, responsável pelo projeto.
<https://www.dn.pt/5731917876/gulbenkian-mais-luz-e-mais-jardim-no-novo-centro-de-arte-moderna/>
2 <https://www.panteaonacional.gov.pt/2020/04/15/joao-antunes-arquiteto-do-novo-templo-de-santa-engracia/>

3 A Simetria como Elemento de Humanização dos Espaços

A matemática tem uma relação antiga com a arquitetura, e o tópico da simetria tem sido uma preocupação central de ambos (M. Mehaffy & Salingaros, 2021). A relevância da matemática na arquitetura é estudada por diferentes autores, entre eles Mário Salvadori, (Salvadori, 2015) matemático e engenheiro. A compreensão da relação entre o rigor matemático e a palavra latina *Venustas* apresentada por Vitruvio como um dos seus três princípios. Assim como, a evolução, da simetria que inicialmente descrevia a harmonia e a proporção nas artes e arquitetura gregas, posteriormente incluí conceitos nas áreas da matemática, da física e das ciências naturais. Atualmente é um tema que incluí todas essas áreas representando transformações geométricas que conferem harmonia e equilíbrio.

Nikos Salingaros afirma que Christopher Alexander tem uma concepção específica e científica da beleza, como algo objetivo que pode ser julgado dentro de um acordo muito próximo pela grande maioria das pessoas (Salingaros, 2020). Per Galle propôs uma classificação da herança intelectual de Alexander em três campos de ideias teóricas, cada um dos quais sugere uma linha de investigação:

- 1 princípios causais sobre como as propriedades do ambiente construído afetam benéficamente a qualidade de vida;
- 2 metodologia sobre como construir, desenvolver e preservar o ambiente construído de acordo com esses princípios;
- 3 a organização necessária para reorganizar o edifício (Galle, 2020).

A palavra simetria tem origem no grego *syn* (com ou junto) e *metron* (medida), referindo-se assim a uma correspondência entre diferentes estruturas com medidas ou correspondências semelhantes.

No caso específico da geometria, uma forma é simétrica quando é invariante sob uma dada transformação, a qual pode incluir reflexão, rotação, translação ou alterações nas escalas.

Duas imagens ou figuras são simétricas quando a porção transformada de uma estrutura é comparada com a porção original, e demonstra uma correspondência (Mehaffy & Salingaros, 2021; Bekenstein, 2004; Benelli, 2015).

Em Alberti³ (Vitruvius, 1912) “A beleza é uma espécie de concórdia e interação mútua das partes de uma coisa. Esta concórdia realiza-se num determinado número, proporção e arranjo exigido pela harmonia, que é o princípio fundamental da natureza ...” realçando a inter-relação entre as partes e o todo.

Alguns físicos chegaram a considerar que a simetria é uma propriedade fundamental do universo (Mehaffy & Salingaros, 2021; Bekenstein, 2004; Benelli, 2015).

A simetria vertical é bastante comum na arquitetura e, sempre, associada ao corpo humano. Mas o conceito é muito mais amplo, além da simetria reflexiva na geometria, há simetria rotacional, simetria translacional, simetria de escala e muitas composições (Lockwood, 1978).



Figura 3 – Fachada do Panteão Nacional, também conhecido como a Igreja de Santa Engrácia do Arqº

João Antunes⁴

3 Alberti, 1988, Livro 9, Seção 5, pp. 337-340.

4 <https://www.panteaonacional.gov.pt/171-2/o-edificio/>

Um exemplo de edifício em Lisboa que apresenta simetria vertical é o Panteão Nacional, também conhecido como Igreja de Santa Engrácia, projetado pelo arquiteto João Antunes. Construído a partir do século XVII, este monumento destaca-se por sua planta em forma de cruz grega e pela cúpula central que domina a estrutura. A simetria vertical do Panteão é evidente tanto na fachada principal, marcada por uma entrada centralizada, quanto na disposição equilibrada de torres e colunas que flanqueiam os dois lados. Internamente, essa simetria se reflete na disposição ordenada dos elementos arquitetônicos e decorativos ao redor do eixo central da cúpula, gerando uma sensação de harmonia e equilíbrio. A simetria vertical não apenas acentua a imponência do edifício, como também reforça seu caráter de majestade e equilíbrio, características comuns em monumentos religiosos que visam evocar sentimentos de reverência e admiração.

Existe ainda a simetria na teoria de grupos (nas quais existe uma variedade de simetrias e não só as geométricas (McWeeny, 2012). Existem também processos de quebra de simetria, que são importantes para a compreensão de muitos processos biológicos e físicos (Marijuán, 1996).

De fato, um interesse pela simetria em ambientes e estruturas humanas pode ser encontrado na antiguidade, e ainda mais na pré-história (Hodgson, 2011).

Pollio afirma que a simetria numa obra deve resultar de um acordo adequado entre os membros da própria construção, com uma relação harmoniosa entre as diferentes partes e o conjunto geral, tomando-se uma parte específica como padrão de referência. Assim como no corpo humano existe uma harmonia simétrica natural, essa mesma lógica de proporção deve ser aplicada aos edifícios perfeitos, onde cada elemento se relaciona de forma equilibrada com o todo, criando uma sensação de unidade e ordem arquitetônica (Pollio, 2016).

A definição destaca uma parte selecionada como padrão, a qual sofre transformações na escala (fractais) ou sofre translações (frisos) ou através da formação de grupos cíclicos/ diedrais. Os grupos cíclicos e diedrais são exemplificados de maneira impressionante nas rosáceas de edifícios históricos em Lisboa, como na Sé de Lisboa e na Igreja de São Domingos.

Na Sé de Lisboa, construída a partir do século XII, encontra-se uma rosácea cíclica na fachada principal, um dos detalhes mais emblemáticos da arquitetura gótica. Essa rosácea, um vitral circular, exibe uma

simetria radial em que os elementos são organizados em torno de um ponto central. Essa disposição cria um padrão harmonioso e equilibrado, reforçando a ideia de unidade e centralidade, características fundamentais na arquitetura gótica. A repetição dos elementos ao redor do centro da rosácea transmite uma sensação de ordem e beleza, sublinhando a espiritualidade do edifício.

Na Igreja de São Domingos, também localizada no centro de Lisboa, embora as rosáceas não sejam tão imponentes quanto as da Sé, elas apresentam simetrias que podem ser descritas como cíclicas ou diédricas, dependendo do padrão específico. A simetria diedral, que articula simetria e rotação, é evidente nalguns padrões ornamentais das janelas. Essas rosáceas são típicas do estilo gótico, conhecido por seu uso de luz e profundidade, e são projetadas para evocar a ordem cósmica e a beleza divina, criando um ambiente de espiritualidade e harmonia por meio de padrões complexos e simétricos.



Figura 4 – Fachada da Sé de Lisboa⁵

⁵ https://www.e-cultura.pt/patrimonio_item/7602



Figura 5 – Desenho do atelier de Luís Cristino da Silva. Desenho de conjunto Padrão dos descobrimentos e Rosa-dos-Ventos. Espólio Luís Cristino da Silva Cota Icsda 47.43 ic Biblioteca de Arte FCG⁶

Há também a clara implicação de combinações ou simetrias compostas. A ligação da simetria de Vitrúvio ao conceito de harmonia também sugere um agrupamento de simetrias relacionadas (M. Mehaffy & Salingaros, 2021).

O artigo de Dawes, Ostwald e Lee (Dawes et al., 2023) aplica a teoria de Colin Rowe ao analisar as obras de Andrea Palladio e Le Corbusier. Os autores investigam a noção de beleza natural presente nas obras dos 2 arquitetos aplicando a matemática, mais especificamente os fractais e

⁶ <https://padraodosdescobrimentos.pt/rosa-dos-ventos/>

suas dimensões. Toda a análise se concentra na aplicação de conceitos geométricos medindo as construções nas suas formas complexas. Os arquitetos em estudo são de épocas diferentes e as suas obras são bastante diferentes mas no artigo são evidenciados padrões estéticos que transcendem o tempo e a cultura da época. No artigo é apresentada a beleza natural a qual se expressa em proporções e simetrias, e nestas verificam-se ligações entre os princípios clássicos de Palladio e a modernidade de Le Corbusier. Ao empregar as dimensões fractais, o estudo fornece uma abordagem quantitativa para entender a complexidade visual e formal, revelando uma continuidade na aplicação de proporções matemáticas para alcançar uma sensação de ordem e harmonia.

4. Desafios e oportunidades

A simetria tem, atualmente, uma grande relevância na investigação pois continua a ser um conceito central em diferentes áreas do conhecimento, representando harmonia, equilíbrio e invariância sob transformações.

São agora apresentadas algumas referências que realçam uma visão contemporânea sobre a aplicabilidade de conceitos matemáticos na análise das formas e a sua relevância na compreensão da beleza, harmonia e equilíbrio.

O artigo "Fractal Analysis in Architectural Research: Understanding Complexity in Design", de Ostwald, M. J. e Dawes, M. J., (Ostwald & Dawes, 2020), explora a aplicabilidade da análise fractal como ferramenta que permite interpretar a complexidade dos projetos arquitetônicos. A publicação apresenta uma visão detalhada sobre como as dimensões fractais podem ser aplicadas para quantificar e comparar a complexidade visual na arquitetura (nos seus diversos estilos). Os autores explicam que a análise fractal (originalmente aplicada em áreas relacionadas com matemática e física), permite avaliar a riqueza visual de forma exata e a variação de formas nas fachadas e nos espaços arquitetônicos. O artigo discute os métodos para calcular dimensões fractais em arquiteturas contemporâneas e históricas, destacando como essas medidas podem revelar padrões ocultos de ordem e desordem em projetos de design. Além disso, os autores argumentam que a análise fractal não só contribui para a compreensão estética das

construções, mas também pode informar decisões de projeto, ajudando arquitetos a criar formas que equilibram simplicidade e complexidade (Ostwald & Dawes, 2020).



Figura 6 – Sagrada Família, do Arqº Antoni Gaudí, em Barcelona⁷

Um edifício que exemplifica a relação entre fractais e harmonia é a Sagrada Família, em Barcelona, projetada por Antoni Gaudí. Esse marco da arquitetura modernista incorpora princípios fractais na sua concepção, especialmente na estrutura e nos detalhes das torres e fachadas. Gaudí utilizava formas naturais como referência, incluindo padrões geométricos que se repetem em diferentes escalas, criando uma harmonia visual complexa e orgânica.

As colunas internas da Sagrada Família, por exemplo, são inspiradas em árvores, com ramificações que se repetem em múltiplas escalas, como um fractal natural. As torres também seguem esse princípio de auto-similaridade, onde a forma geral é repetida em detalhes menores. Esses elementos refletem a complexidade e a ordem encontrada na natureza, gerando um equilíbrio harmônico entre o caos aparente e a estrutura organizada.

⁷ https://pt.wikipedia.org/wiki/Antoni_Gaud%C3%AD#/media/Ficheiro:Sagrada_Familia_nave_roof_detail.jpg

A arquitetura fractal de Gaudí na Sagrada Família proporciona uma sensação de fluidez e coesão, ao mesmo tempo em que mantém uma estética de beleza e espiritualidade, demonstrando como os princípios matemáticos dos fractais podem ser integrados em projetos arquitetônicos para criar harmonia e complexidade visual.

Lee, J. H., Ostwald, M. J., e Dawes, M. J. (Lee et al., 2022) investigam a complexidade formal em arquitetura através da análise das dimensões fractais e da análise de proporção. Os autores exploram métodos para quantificar a complexidade visual de edifícios, salientando como as dimensões fractais podem ser usadas para avaliar a relação entre a forma e a percepção estética. A investigação aplica esses conceitos a edifícios reconhecidos analisando a geometria e proporções que influenciam a experiência espacial. O estudo conclui que a análise de dimensões fractais oferece uma abordagem quantitativa útil para entender a complexidade formal, proporcionando uma maneira objetiva de analisar e comparar características arquitetônicas. Essa abordagem pode ser aplicada no design arquitetônico contemporâneo para equilibrar complexidade e harmonia nas construções.

Cha J. e Kim Y.J. investigam as relações entre métodos de desenho arquitetônico presentes em textos antigos de matemáticos que realçavam a construção de monumentos em madeira com estrutura octogonal na Ásia Oriental. (Cha & Kim, 2021) a metodologia aplicada é o estudo de casos pois analisa exemplos específicos de monumentos octogonais na Ásia Oriental, descrevendo as técnicas construtivas e os princípios geométricos de suas estruturas. Os autores sugerem que os antigos livros matemáticos desempenharam um papel significativo na formação de uma linguagem comum para o desenho e construção de estruturas complexas, como os monumentos octogonais.

No contexto urbano, a simetria é discutida em relação à organização das cidades e à disposição dos espaços públicos, evidenciando sua influência na maneira como as pessoas interagem com os ambientes construídos.

Mehaffy M.W. investiga a influência da simetria na arquitetura e no planejamento urbano, propondo novas linhas de investigação (M. W. Mehaffy, 2020). O autor destaca como a simetria tem sido essencial na arquitetura ao longo da história, desde as civilizações antigas até à atualidade. Mehaffy M.W. e Salingaros N. estudam diferentes simetrias analisando os seus efeitos estéticos e funcionais quer nas construções e quer no

ambiente urbano. Os seus estudos investigam o impacto da simetria na percepção de harmonia, equilíbrio e beleza nos edifícios, além de analisar o impacto nos utilizadores. Os autores sugerem a realização de estudos empíricos e interdisciplinares para avaliar os efeitos da simetria na experiência humana e na sustentabilidade dos espaços. O artigo, salienta ainda a importância, quer na arquitetura quer no planeamento urbano, de novas abordagens que integrem além dos aspectos matemáticos, aspectos estéticos com o objetivo de promover ambientes mais equilibrados, funcionais e sustentáveis (M. Mehaffy & Salingaros, 2021).

5. Conclusão

A conclusão deste estudo destaca a importância fundamental da simetria na arquitetura e no urbanismo, bem como a sua ligação com a matemática, as artes e a natureza. A simetria, sendo um conceito central na estética e na funcionalidade das construções ao longo da história, é uma expressão da harmonia universal que pode ser observada em padrões naturais. Desde as civilizações antigas, com Vitruvio e sua ênfase nos princípios de Venustas, Firmitas e Utilitas, até as abordagens contemporâneas que integram fractais na análise formal, como visto nos estudos sobre Gaudí e Palladio, a simetria serve como um elo entre a ordem natural e a criação humana.

A arquitetura, ao adotar conceitos como a simetria promove não apenas a beleza, mas também a funcionalidade nos espaços construídos. Exemplos práticos, como o Panteão Nacional em Lisboa e a Sagrada Família em Barcelona, ilustram como a simetria contribui para a grandiosidade, a harmonia e a experiência estética, evocando sentimentos de reverência e admiração.

Foram indicados artigos recentes que incluem a análise de dimensões fractais e a aplicação de teorias geométricas, o que permite compreender a complexidade e a beleza das formas na arquitetura. Esses estudos afirmam que a simetria não só enriquece a beleza, mas também melhora a interação humana com os espaços, criando ambientes equilibrados e esteticamente agradáveis. Assim, a simetria, tanto nas suas formas mais evidentes quanto nas suas manifestações ocultas, permanece uma ferramenta poderosa para os arquitetos transmitirem autenticidade, funcionalidade e inovação no ambiente construído.

Referências

- Bekenstein, J. D. (2004). Black holes and information theory. *Contemporary Physics*, 45(1), 31–43. <https://doi.org/10.1080/00107510310001632523>
- Benelli, F. (2015). Rudolf Wittkower versus Le Corbusier: A Matter of Proportion. *Architectural Histories*, 3. <https://doi.org/10.5334/ah.ck>
- Cha, J., & Kim, Y. J. (2021). Recognizing the Correlation of Architectural Drawing Methods between Ancient Mathematical Books and Octagonal Timber-framed Monuments in East Asia. *International Journal of Architectural Heritage*, 17, 1–28. <https://doi.org/10.1080/15583058.2021.2011473>
- Dawes, M., Ostwald, M., & Lee, J. (2023). The Mathematics of ‘Natural Beauty’ in the Architecture of Andrea Palladio and Le Corbusier: An Analysis of Colin Rowe’s Theory of Formal Complexity Using Fractal Dimensions. *Fractal and Fractional*, 7, 139. <https://doi.org/10.3390/fractalfract7020139>
- Galle, P. (2020). Christopher Alexander’s Battle for Beauty: Any Prospects of Victory? *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 6(3), 380–385. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.sheji.2020.08.003>
- Hodgson, D. (2011). The First Appearance of Symmetry in the Human Lineage: Where Perception Meets Art. In *Symmetry* (Vol. 3, Issue 1, pp. 37–53). <https://doi.org/10.3390/sym3010037>
- Kokarevich, M. (2018). THE HIERARCHY OF CONTEXTUAL FACTORS IN THE GENESIS AND EVOLUTION OF THE ARCHITECTURAL PHENOMENA OF ANTIQUITY. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Kul'turologiya i Iskusstvovedenie*, 99–106. <https://doi.org/10.17223/22220836/29/9>
- Lee, J. H., Ostwald, M. J., & Dawes, M. J. (2022). Quantifying formal complexity: Fractal dimensions and architectural proportions. *Architectural Science Review*, 65(3), 263–275.
- Lockwood, E. H. (1978). *Geometric symmetry* (R. H. Macmillan (ed.)). Cambridge University Press. <http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0838/77077713-d.html> <http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0838/77077713-t.html>
- Marijuán, P. C. (1996). Information and symmetry in the biological and social realm: New avenues of inquiry. *Symmetry: Culture and Science*, 7(3), 225–336.

- McWeeny, R. (2012). *Symmetry: An Introduction to Group Theory and Its Applications*. In *TRANSACTIONS OF THE FARADAY SOCIETY*. Courier Corporation.
- Mehaffy, M., & Salingaros, N. (2021). Symmetry in architecture: Toward an overdue reassessment. *Symmetry: Culture and Science*, 32, 311–343. https://doi.org/10.26830/symmetry_2021_3_311
- Mehaffy, M. W. (2020). The Impacts of Symmetry in Architecture and Urbanism: Toward a New Research Agenda. *Buildings*, 10(12), 249. <https://www.mdpi.com/2075-5309/10/12/249>
- Ostwald, M. J., & Dawes, M. J. (2020). Fractal analysis in architectural research: Understanding complexity in design. *Journal of Architecture and Planning Research*, 37(2), 83–98.
- Philipp, K. J. (2020). Vitruv: De architectura libri decem. In *Kindlers Literatur Lexikon (KLL)*. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_21848-1
- Pollio, A. (2016). Technologies of austerity urbanism: The “smart city” agenda in Italy (2011-2013). *Urban Geography*, 37(4), 514–534. <https://doi.org/10.1080/02723638.2015.1118991>
- Salingaros, N. A. (2020). It’s Time for World Architecture to Learn from Christopher Alexander: Discovering Humanity’s Relationship with the Universe. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 6(3), 376–380. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.sheji.2020.08.002>
- Salvadori, M. (2015). Can There Be Any Relationships Between Mathematics and Architecture? In K. Williams & M. J. Ostwald (Eds.), *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future: Volume I: Antiquity to the 1500s* (pp. 25–29). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-00137-1_2
- Vitruvius. (1912). *Vitruvii de architectura libri decem*. In *Vitruvii de architectura libri decem*. <https://doi.org/10.1515/9783111327549>
- Weyl, H. (2017). *Simetria: Vols. 1.ª ed. Lisboa: Gradiva, 2017. 182 p. (Ciência Aberta; 220)* (F. Marques (ed.); p. 182).

“A MARGEM E O TEMPO A PROPÓSITO DOS TERRAÇOS DOS PROJECTOS DE VITTORIO GREGOTTI MANUEL SALGADO E CHARLES PERCIER EM BELÉM”

António Campinos Poças

DOI: <https://doi.org/10.34628/gdg7-2856>

(ARCH, MSC ARCH THEORY, MBA, PHD STUDENT)

CITAD – CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TERRITÓRIO, ARQUITECTURA E DESIGN, FUNDAÇÃO MINERVA, UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA, PORTUGAL

13000657@lis.ulusiada.pt

antonio.campinos.pocas@gmail.com

Resumo: Com o objectivo de nos fazer pensar simultaneamente sobre a participação da paisagem na qualificação dos espaços em arquitectura, o requinte e a inteligibilidade da memória da cidade, trata-se de uma breve exposição sobre uma situação espacial concreta: um terraço desde onde vemos o rio, encostados a uma balaustrada ou à sombra de uma árvore. Metodologicamente utilizou-se o estudo comparado de desenhos, num procedimento com afinidades com a arqueologia, porque temporalmente em ordem regressiva, desde hoje (2024) a 1807 e ao final do século XVIII.

Palavras-chave: mosteiro dos jerónimos, centro cultural de belém, palácio marialva, memória, cidade, paisagem

Notas:

1. este artigo considera a Universidade Lusíada de Lisboa simultaneamente como lugar de investigação e lugar de ensino, aproveitando a oportunidade apresentada pelo Professor Doutor Arquitecto Mário Chaves e pela Universidade Lusíada Editora para procurar contribuir para aumentar a curiosidade e o interesse pelo estudo da razão de ser das coisas;
2. o autor escreve segundo a antiga ortografia;
3. optou-se por manter no original em inglês e francês todas as citações;
4. agradece-se ao Serviço de Investigação e de Inventário do Museu de Lisboa o acesso ao acervo de Desenho e a disponibilização dos desenhos digitalizados dos projectos da autoria de *Charles Percier*, actualmente a serem alvo de estudo.

I.

A Praça do Império, em Belém, Lisboa, tem como elementos fundamentais para a sua definição espacial o Mosteiro dos Jerónimos (1502-séc. XIX) e o Centro Cultural de Belém (1989-1992).

O Mosteiro dos Jerónimos, com a fachada lateral da Igreja e a galeria de arcadas poente, constitui toda a frente Norte da praça, ao longo de quase 300 metros – 365 passos. O seu projecto¹ e a sua construção resultaram da afirmação de uma vontade régia (1495), mas não chegou a ser concluído na sua totalidade. É uma parte de um projecto mais vasto, cuja construção começou vigorosa e decidida, prolongando-se por quase um século, tendo tido diversas interrupções e retomas, até ser definitivamente interrompida também por vontade régia e ter sido objecto de uma alteração funcional na parte conventual (1833), que implicou algumas obras de adaptação. Está classificado como monumento nacional desde 1907.

A margem do rio Tejo está a 450 metros do Mosteiro dos Jerónimos. Cerca de 550 passos, através de um jardim, passando sob duas avenidas com quatro vias cada e uma linha de caminho de ferro com duas vias.

1 Sob responsabilidade de: Diogo de Boytack - 1ª fase de construção (1500-1516); João de Castilho - 2ª fase de construção (1517-1521) e 3ª fase de construção (1522-1528); Diogo de Torralva - 3ª fase de construção (1540-1551); Jerónimo de Ruão - 4ª fase de construção (1569-1572).

Construindo a frente poente da Praça do Império ao longo de 160 metros – 195 passos, o CCB – Centro Cultural de Belém resultou da afirmação de uma vontade do Estado (1988), albergou a primeira presidência portuguesa da Comunidade Europeia em 1992, foi inaugurado em 1993 e está classificado como monumento de interesse público desde 2002. Projectado na sequência de um concurso público internacional promovido pelo Estado (1988), organizado em duas fases, com cinquenta e sete propostas apresentadas na primeira fase e seis seleccionadas para a fase seguinte, é um projecto (1989-1992) da autoria dos arquitectos *Vittorio Gregotti* (1927-2020) e *Manuel Salgado* (1944-), que está parcialmente construído².

O edifício do Centro Cultural de Belém possui um conjunto de terraços ajardinados, voltados a Sul ao longo de 200 metros – 240 passos e elevados em relação à Avenida da Índia, caminho de ferro e Avenida de Brasília, com acesso directo por escadas à Praça do Império, com “(...) uma localização extraordinária sobre o rio Tejo, as docas de Belém e o Padrão dos Descobrimentos. (...), desde onde se vê o rio (...). (...) local ideal para piqueniques à sombra das oliveiras, (...)”³.



Ilustração 1 – perspectiva do CCB, assinalando-se a verde os jardins nos terraços voltados a Sul.

2 O projecto de *Gregotti* e *Salgado* contempla 5 módulos. Na 1ª fase da obra (1989-1992) foram construídos 3 módulos, estando actualmente (2024) em curso os procedimentos para se iniciar a construção dos 2 módulos restantes.

3 Do sítio internet oficial do CCB Centro Cultural de Belém: www.ccb.pt/sobreccb/

A margem do rio Tejo está a 200 metros dos terraços voltados a Sul do CCB. Cerca de 240 passos, passando sob duas avenidas com quatro vias cada e uma linha de caminho de ferro com duas vias.

II.

Na sequência de desenhos que se segue, elaborados a partir de plantas do separador *Cartografia Histórica* da ferramenta SIG em linha *Lisboa interativa*⁴, disponibilizada em acesso livre pela Câmara Municipal de Lisboa, iremos apresentar uma aproximação gradual a um estrato profundo (BOCCHI, 1997) desta zona de Belém, desde a situação actual da Praça do Império até um momento, no tempo, em que “*O Real Convento de Belém está situado em uma alegre, & vistosa planície, junto do mar, (...)*”⁵, desde onde, a poente, se franqueava o portão de um palácio.

4 Sítio internet: <https://websig.cm-lisboa.pt/>

5 Apesar de se tratar de uma citação de 1709 (COSTA, 1712; pág. 655), portanto anterior ao estrato profundo que aqui se pretende atingir (1807), entende-se no contexto deste artigo ser pertinente a sua utilização, considerando descrever com clareza uma situação de proximidade da margem ao Mosteiro dos Jerónimos, que existiu durante 400 anos (desde a fundação do Mosteiro no final do séc. XV até às obras de aterro do final do séc. XIX / início do séc. XX).

2024

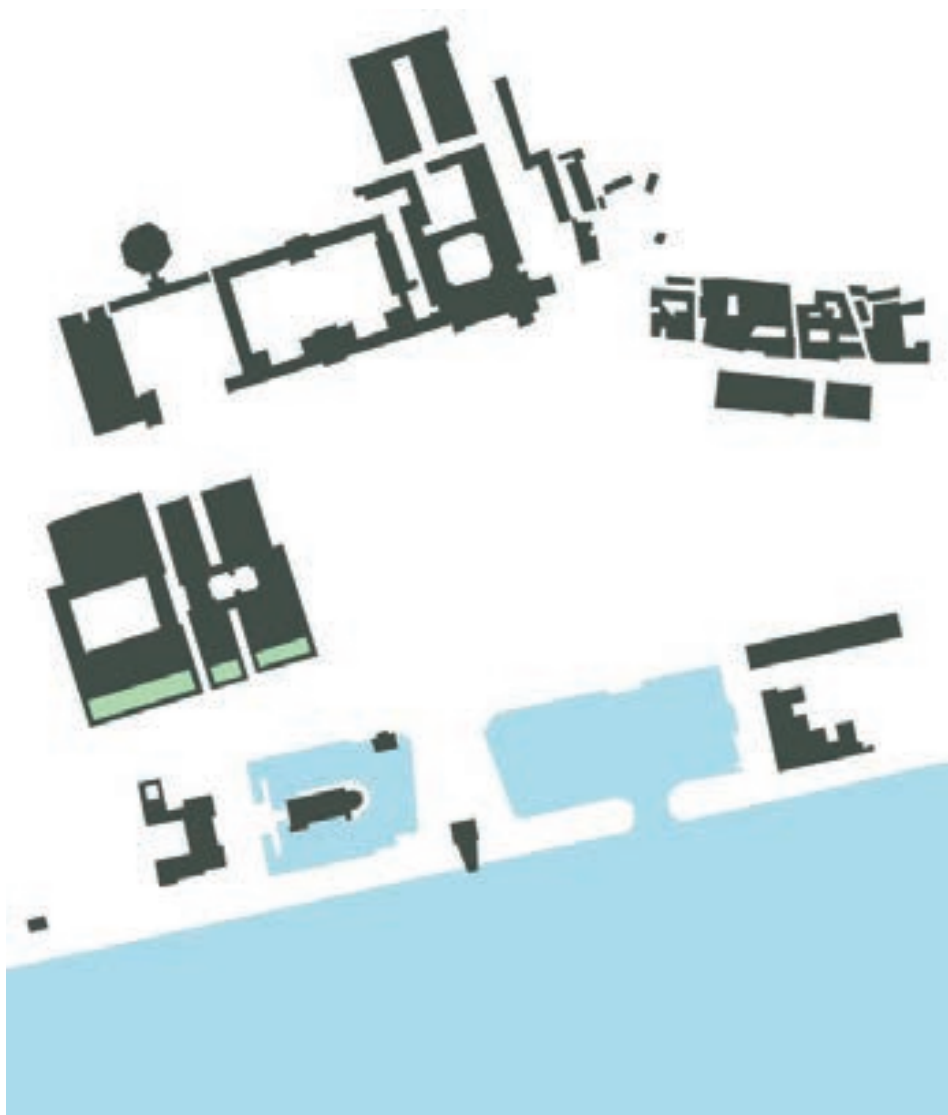


Ilustração 2 - elementos construídos, no sentido nascente, norte, poente, sul: edifício de apoio náutico; núcleo de apoio à náutica de recreio; edifícios da Rua Vieira Portuense e da Rua De Belém; edifícios do início da Rua dos Jerónimos; Mosteiro dos Jerónimos; Planetário de Marinha; Museu de Marinha; CCB – Centro Cultural de Belém (assinalam-se a verde os jardins dos terraços voltados a Sul); Museu de Arte Popular; edifício Espelho de Água; Padrão dos Descobrimentos; Doca de Belém.

1950



Ilustração 3 - elementos construídos, no sentido nascente, norte, poente, sul: antigo pavilhão dos *Descobrimientos* da *Exposição do Mundo Português* de 1940; antigos pavilhões *Formação* e *Conquista* e *da Independência* da *Exposição do Mundo Português* de 1940; antigo pavilhão *de Honra e Lisboa* da *Exposição do Mundo Português* de 1940; edifícios da *Rua Vieira Portuense* e da *Rua De Belém*; edifícios do início da *Rua dos Jerónimos*; *Mosteiro dos Jerónimos*; antigo pavilhão *Portugueses no Mundo* da *Exposição do Mundo Português* de 1940; antigo *Palácio do Marquês de Marialva* (sobrepondo-se ao *CCB Centro Cultural de Belém*); antigo pavilhão *da Vida Popular* da *Exposição do Mundo Português* de 1940; restaurante *Espelho de Água* da *Exposição do Mundo Português* de 1940; *Doca de Belém*.

1911

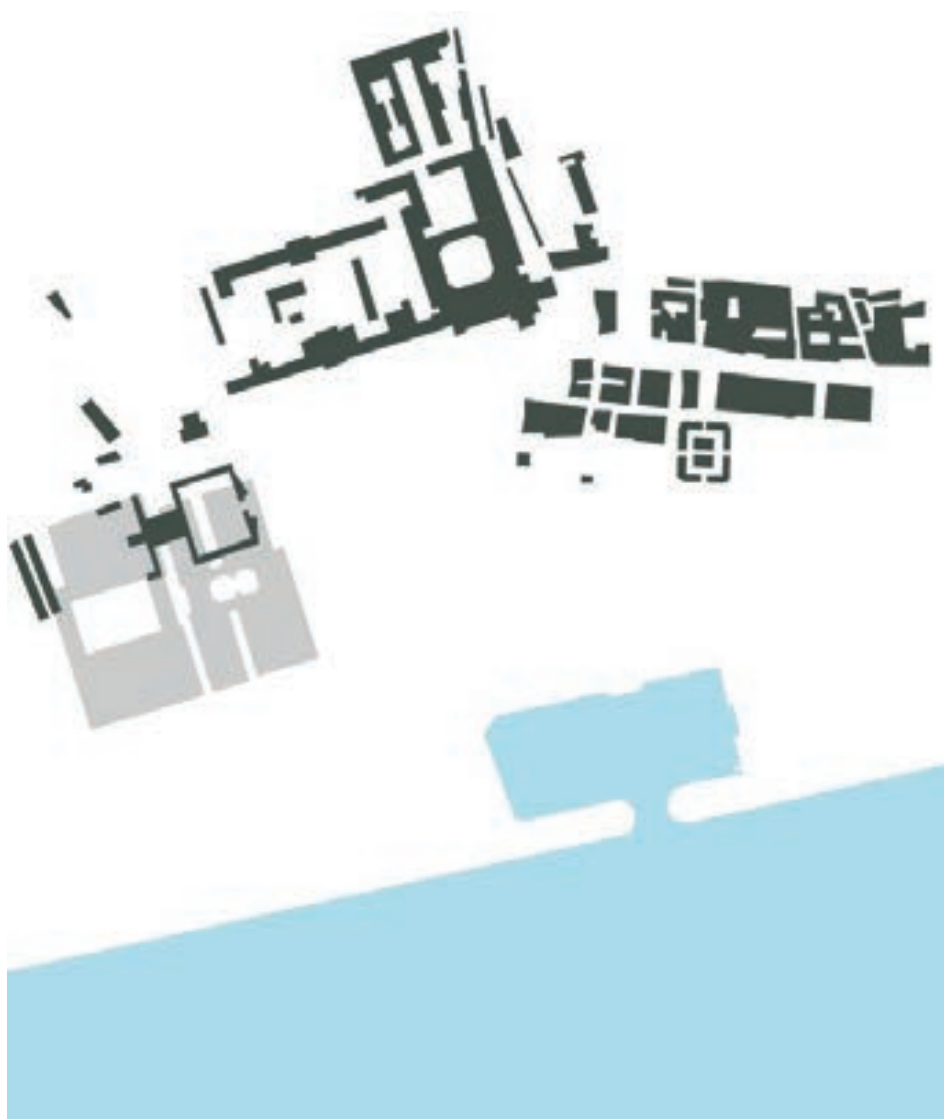


Ilustração 4 - elementos construídos, no sentido nascente, norte, poente, sul: mercado de Belém, edifícios da Rua Bahuto Gonçalves, Ruas da Cadeia e do Cais e Rua de Belém; Mosteiro dos Jerónimos; Palácio do Marquês de Marialva (sobrepondo-se ao CCB Centro Cultural de Belém); Doca de Belém.

1856-1858

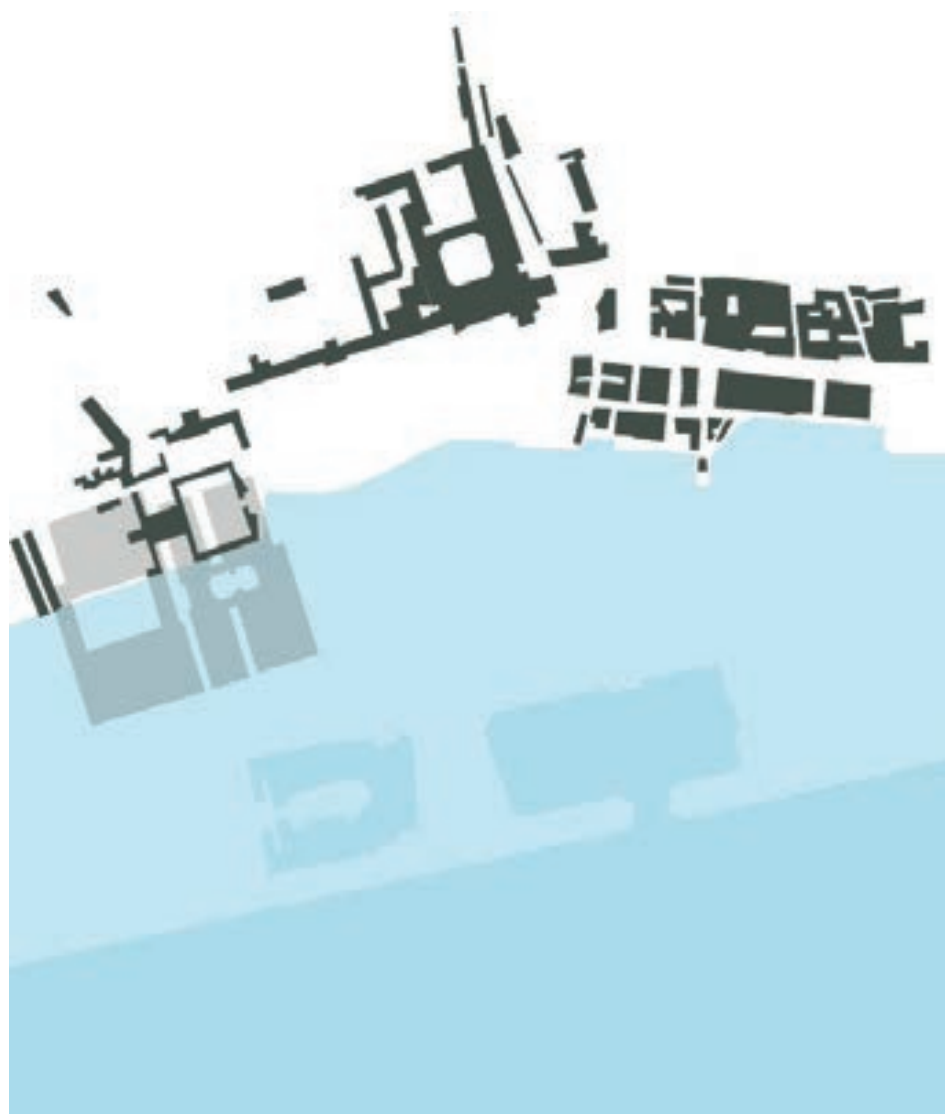


Ilustração 5 - elementos construídos, no sentido nascente, norte, poente, sul: edifícios da Rua Bahuto Gonçalves, Rua da Cadeia, Cais e Rua direita de Belém; Mosteiro dos Jerónimos; Palácio do Marquês de Marialva (sobrepondo-se ao CCB Centro Cultural de Belém); Largo dos Jerónimos; praia; (sobrepondo-se a plataforma de aterro).

1807

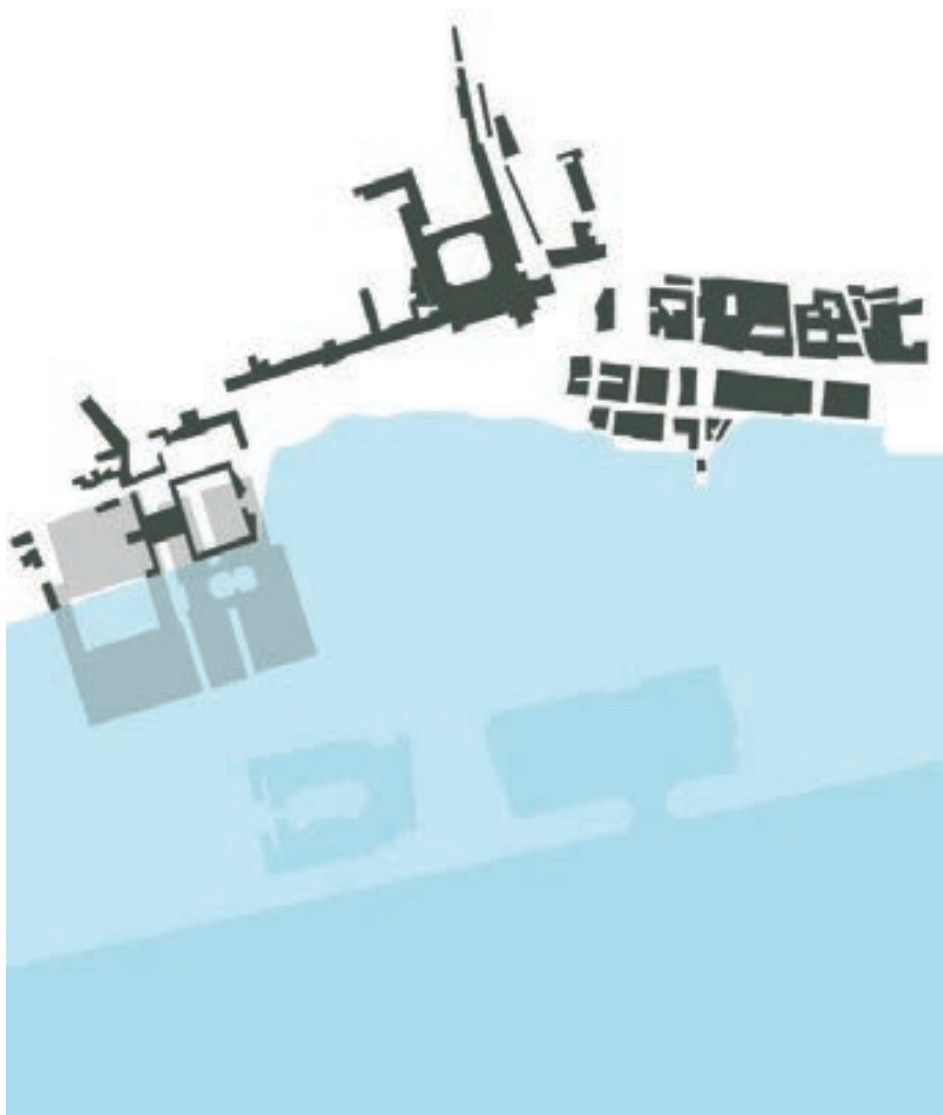


Ilustração 6 - elementos construídos, no sentido nascente, norte, poente, sul: edifícios da Rua Bahuto Gonçalves, Rua da Cadeia, Cais e Rua direita de Belém; Mosteiro dos Jerónimos; Palácio do Marquês de Marialva (sobrepondo-se ao CCB Centro Cultural de Belém); praia; (sobrepondo-se a plataforma de aterro).

O palácio fazia parte da Quinta Real da Praia (1745), tendo sido oferecido ao Marquês de Marialva no último quartel do séc. XVIII.

III.

Charles Percier⁶ (1764-1838) elaborou um estudo para remodelar o Palácio do Marquês de Marialva “*Sûr la plage de Belem a Lisbonne en remplacement de celui existant et en conservant le plus possible les constructions actuelles.*”⁷, tendo observado que “*la position actuelle du bâtiment principal a semblé très bonne, elle divise le terrain d’une manière convenable en plaçant une grande cour en avant, et le jardin derrière avec des terrasses au midi sur le bord de la mer.*”⁸

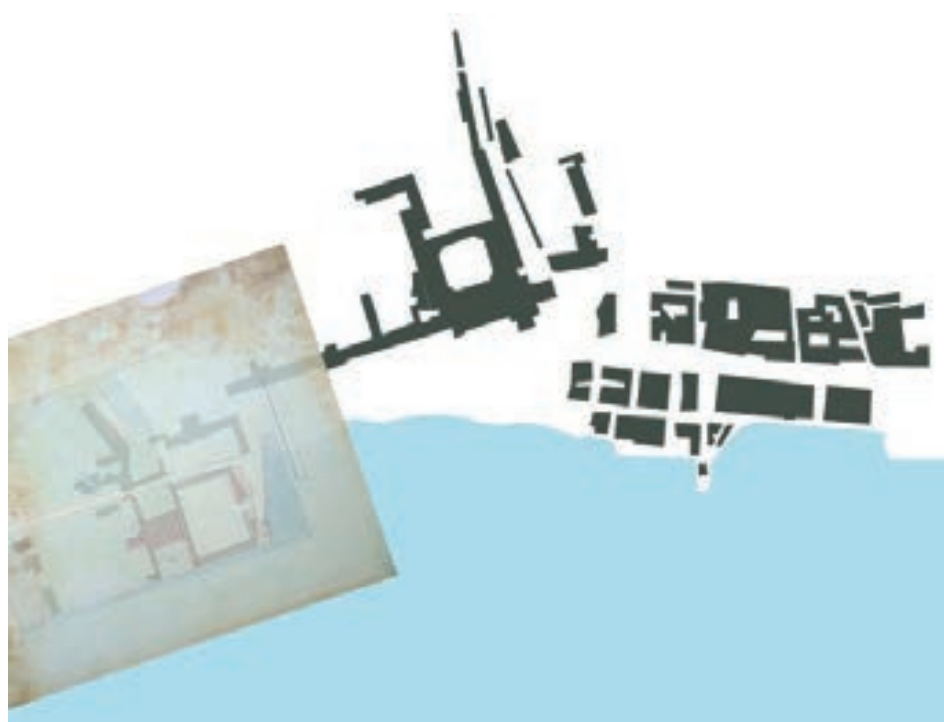


Ilustração 7 – 1807 com sobreposição do desenho de Charles Percier “*Plan général des Batiments, dependances et jardins existants*”, para se compreender a posição relativa dos desenhos que se seguem.

6 Charles Percier foi um arquitecto e decorador francês, do período neoclássico. Com Pierre Fontaine foram responsáveis por algumas das importantes obras de estado em Paris do final do séc. XVIII e início do séc. XIX, incluindo a remodelação do Palácio do Louvre e do Palácio das Tuilleries;

7 Da prancha de apresentação do estudo “*PROJETS D’UN PALAIS pour son Excellence le Marquis de MARIALVA*” (PERCIER, s.d.);

8 ibidem

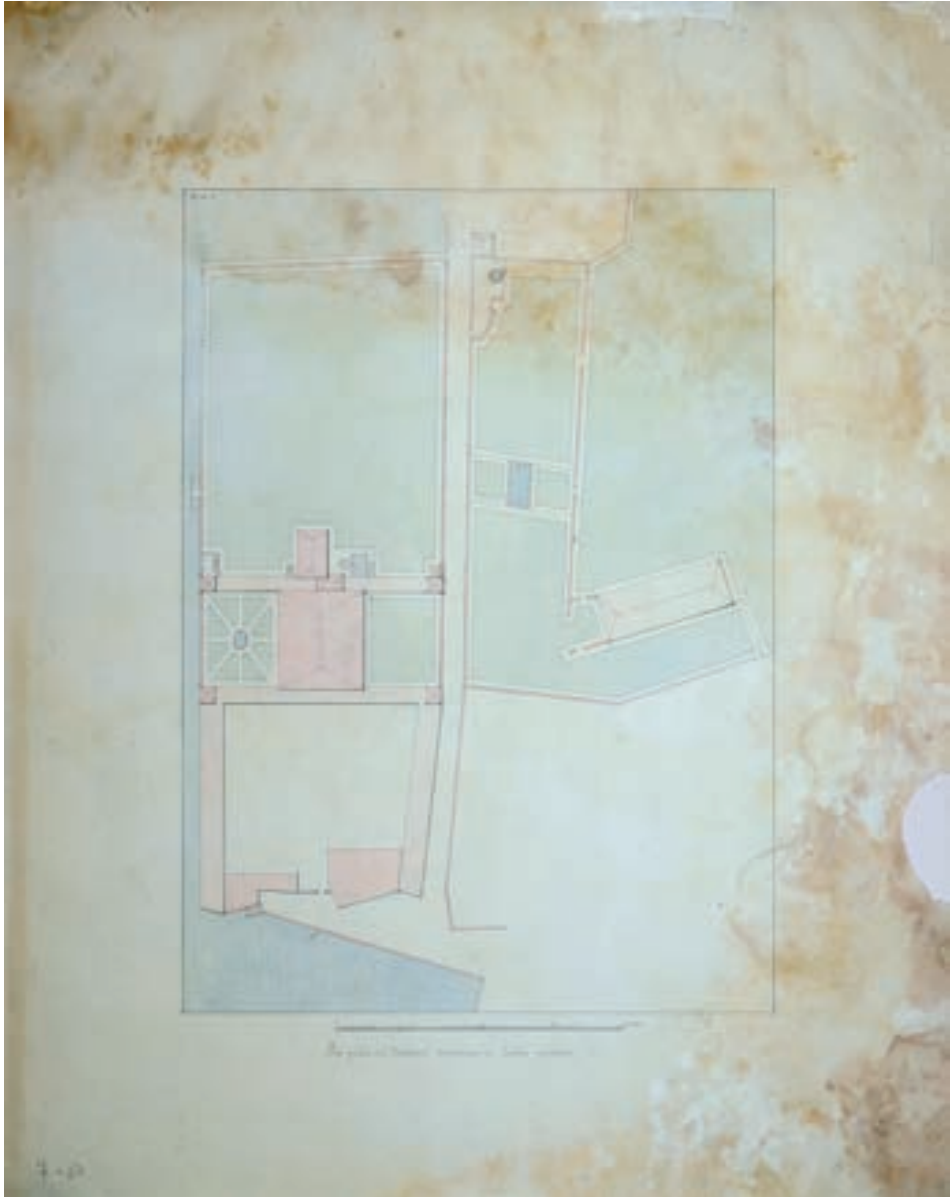
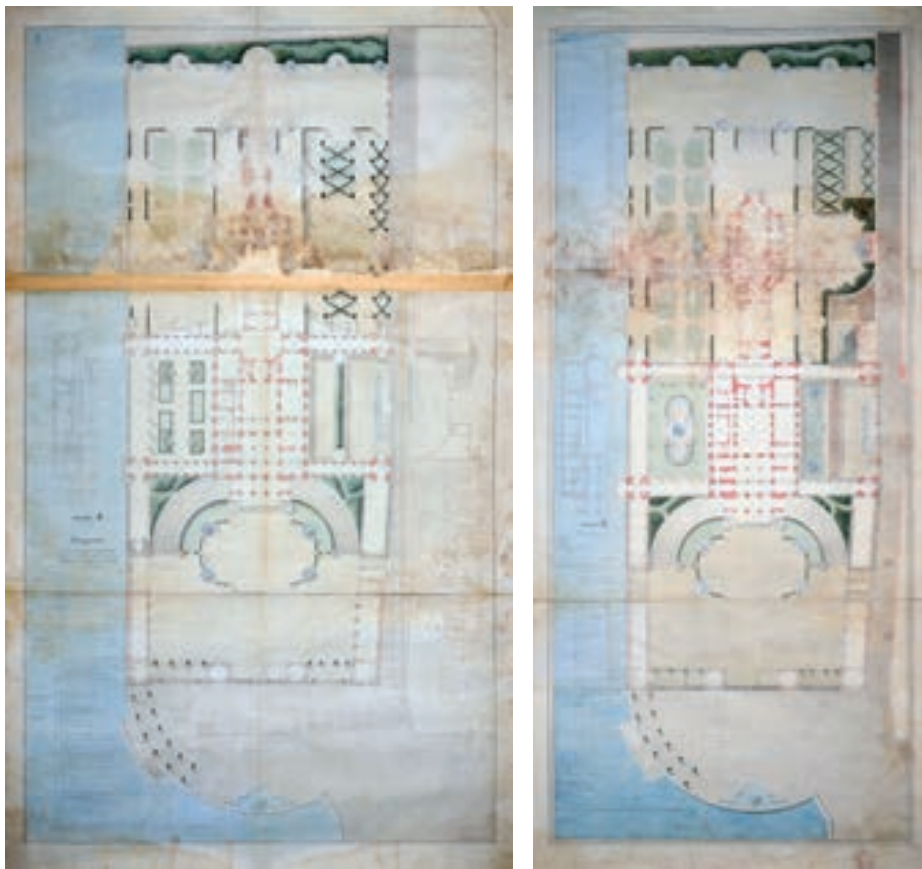


Ilustração 8 – Desenho “*Plan général des Batiments, dependances et jardins existants*” (PERCIER, s.d.). Trata-se do mesmo desenho utilizado na sobreposição a 1807 (ilustração anterior), mas com a orientação tal como apresentada no estudo de *Charles Percier*.

O estudo de *Charles Percier* para a remodelação do Palácio do Marquês de Marialva considerava duas soluções (*Projet A* e *Projet B*) e variantes de algumas situações pontuais, mas sempre respeitando os mesmos pressupostos de organização e estruturação da propriedade, incluindo a manutenção dos terraços sobranceiros ao rio.

Em ambos os projectos a relação com a praia e a área fronteira ao Mosteiro dos Jerónimos é resolvida por *Charles Percier* com um terreiro em semicírculo, que poderia ter constituído o prenúncio de uma outra praça sobre o rio.



Ilustrações 9 e 10 – Desenhos dos planos gerais *Projet A* (esq.) e *B* (dir.) de *Charles Percier* (PERCIER, s.d.).



Ilustração 11 – Desenho “Vue générale du projet A” de Charles Percier (PERCIER, s.d.).

O rio Tejo está encostado à plataforma e terraços do Palácio do Marquês de Marialva.

A 30 de Junho de 1787 no seu diário, *William Beckford*⁹ (1760-1844) escreveu¹⁰, a propósito de uma caminhada desde a quinta do Marquês de Marialva, em Marvila (Lisboa Oriental), até ao Palácio do Marquês de Marialva, em Belém (Lisboa Ocidental):

⁹ Interessa especialmente no contexto deste artigo referir William Beckford como escritor de viagens;

¹⁰ Letter XVI, 30th June 1787.

"We walked part of the way home by the serene light of the full moon rising from behind the mountains on the opposite shore of the Tagus, at this extremity of the metropolis above nine miles broad. Lisbon, (...), assumed a very different aspect by these soft gleams. The flights of steps, terraces, chapels, and porticos of several convents and palaces on the brink of the river, shone forth like edifices of white marble, (...)."

William Beckford estava em Lisboa pela primeira vez, tendo sido convidado por diversas vezes para o Palácio do Marquês de Marialva em Belém. A 9 de Novembro do mesmo ano, após um almoço, escreveu no seu diário¹¹:

"(...), I walked out with D. Pedro on the verandas of the palace, which are washed by the Tagus, and flanked with turrets. The views are enchanting, and the day being warm and serene, I enjoyed them in all their beauty. Several large vessels passed by as we were leaning over the balustrades, and almost touched us with their streamers. (...)."



Ilustração 12 – Desenho “*Vue perspective des colonnades et du jardin des appartements d'habitation*” do *Projet A* de Charles Percier (PERCIER, s.d.), notando-se do lado esquerdo do desenho a representação de barcos no rio, próximos dos terraços e jardins do palácio.

¹¹ Letter XXXII, Nov. 9th 1787.

O 5º Marquês de Marialva¹² morreu. O projecto de *Charles Percier* não foi executado. O Palácio foi demolido¹³.

Persiste a descrição de *William Beckford* (1787), muito provavelmente anterior à realização do estudo de *Charles Percier*, como requintada descrição de um memorável espaço *existant, des terraces du midi sur le bord de la mer*, em cuja qualificação inquestionavelmente participa a consciência da paisagem.

12 D. Diogo José Vito de Menezes Noronha Coutinho (1739–1803).

13 O Palácio Marialva foi demolido em 1962.

Bibliografia

- BECKFORD, William. *Italy; with Skeyches of Spain and Portugal*. Third Edition. Vol. II. 2 vols. Richard Bentley, New Burlington Street, 1835.
- BOCCHI, Renato. *Morfologia e Progetto Della Città*. 1997th ed. Composizione. Milano: CittàStudi, 1993.
- “Cartografia Histórica de Lisboa.” Lisboa: CML - Câmara Municipal de Lisboa, 1950. Lisboa interativa.
- COSTA, Padre Antonio Carvalho da. *Corografia Portugueza e Descrição Topografica do Famoso Reyno de Portugal, com as noticias das fundações das Cidades, Villas, & Lugares, que contêm; Varões illustres, Genealogias das Familias nobres, fundações de Conventos, Catalogos dos Bispos, antiguidades, maravilhas da natureza, edificios, & outras curiosas observações*. Vol. Tomo Terceiro. 3 vols. Lisboa: Oficina Real Deslandesiana, 1712. https://purl.pt/434/4/hg-1067-v/hg-1067-v_item4/hg-1067-v_PDF/hg-1067-v_PDF_24-C-R0150/hg-1067-v_0000_capa-671_t24-C-R0150.pdf.
- FAVA, Duarte. “Cartografia Histórica de Lisboa.” Lisboa: CML - Câmara Municipal de Lisboa, 1807. Lisboa interativa.
- FERREIRA, Fátima Cordeiro G., and et al. *Guia Urbanístico e Arquitectónico de Lisboa*. Lisboa: AAP Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987.
- FOLQUE, Filipe. “Cartografia Histórica de Lisboa.” Lisboa: CML - Câmara Municipal de Lisboa, 1858 1856. Lisboa interativa.
- GARCIA, José Manuel, and et al. *História de Lisboa: Tempos Fortes*. Lisboa: CML - Câmara Municipal de Lisboa / DMC - Direção Municipal de Cultura / DGED / GEO - Gabinete de Estudos Olisiponenses, 2009.
- “Mapa Base.” Lisboa: CML - Câmara Municipal de Lisboa, 2024. Lisboa interativa.
- MARTINS, João Paulo. *Sombras do Império. Belém. Projetos, Hesitações e Inércia, 1941-1972*. Tinta da China, 2023.
- MATTOSO, José. *A História Contemplativa - Ensaio*. Lisboa: Temas e Debates - Círculo de Leitores, 2020.
- PERCIER, Charles. *PROJETS D'UN PALAIS pour son Excellence le Marquis de MARIALVA*. final do séc. XVIII - início do séc. XIX. Desenhos de arquitectura. Desenhos. Acervo do Museu de Lisboa (numeração provisória: ML.DES.5552 a ML.DES.5589).
- SANTANA, Francisco, Eduardo SUCENA, and et al. *Diccionario da História de Lisboa*. Lisboa: Carlos Quintas & Associados - Consultores, Lda., 1994.
- SILVA PINTO. “Cartografia Histórica de Lisboa.” Lisboa: CML - Câmara Muni-

cipal de Lisboa, 1911. Lisboa interativa.

SILVA, R. H. "Lisboa nos anos de 1778 segundo o Diário de William Beckford." *MODOS. Revista de História da Arte* 3, no. 2 (mai 2019): 28–42. <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4202>.

Índice de ilustrações

Ilustração 1 – elaboração nossa sobre imagem de acesso livre do sítio em linha oficial do CCB Centro Cultural de Belém – perspectiva de conjunto do CCB; fonte: <https://www.ccb.pt/sobreoccb/>.

Ilustração 2 – elaboração nossa; fonte: Mapa Base 2024, Lisboa interativa – websig cml.

Ilustração 3 - elaboração nossa; fonte: "Cartografia Histórica de Lisboa – 1950", Lisboa interativa – websig cml.

Ilustração 4 - elaboração nossa; fonte: "Cartografia Histórica de Lisboa – 1911 Silva Pinto", Lisboa interativa – websig cml.

Ilustração 5 - elaboração nossa; fonte: "Cartografia Histórica de Lisboa – 1856-1858 – Filipe Folque", Lisboa interativa – websig cml.

Ilustração 6 - elaboração nossa; fonte: "Cartografia Histórica de Lisboa – 1807 – Duarte Fava", Lisboa interativa – websig cml.

Ilustração 7 - elaboração nossa; fontes: "Cartografia Histórica de Lisboa – 1807 – Duarte Fava", Lisboa interativa – websig cml e rotação a 119° de parte do desenho "*Plan général des Batiments, dependances et jardins existants*" (PERCIER, s.d.), do acervo de Desenho do Museu de Lisboa, ML.DES.5558 (n.p.).

Ilustração 8 - desenho "*Plan général des Batiments, dependances et jardins existants*" (PERCIER, s.d.), do acervo de Desenho do Museu de Lisboa, ML.DES.5558 (n.p.).

Ilustração 9 - desenho "*Projet A Plan général*" (PERCIER, s.d.), do acervo de Desenho do Museu de Lisboa, ML.DES.5589 (n.p.).

Ilustração 10 - desenho "*Projet B Plan général*" (PERCIER, s.d.), do acervo de Desenho do Museu de Lisboa, ML.DES.5588 (n.p.).

Ilustração 11 - desenho "*Vue générale du Projet A*" (PERCIER, s.d.), do acervo de Desenho do Museu de Lisboa, ML.DES.5580 (n.p.).

Ilustração 12 - desenho "*Projet A . Vue perspective des collonades et du jardin des appartements d'habitation*" (PERCIER, s.d.), do acervo de Desenho do Museu de Lisboa, ML.DES.5559 (n.p.).

Identidade [des]construída: a imagem da acrópole de Coimbra

Rui Seco

DOI: <https://doi.org/10.34628/8km4-4046>

Arquitecto, investigador do Centro de Investigação em Território Arquitectura e Design - CITAD



Resumo: Às primeiras realizações do modernismo na arquitectura seguiu-se, a partir da década de 1930, uma alteração do contexto social e geopolítico que vinha limitar as experimentações em curso, que se haviam disseminado nas décadas anteriores, sobretudo no centro da Europa, mas que se estendiam a diversas áreas geográficas, incluindo Portugal. Diversos

regimes europeus cercearam o espaço de abertura cultural anterior, em que se haviam desenvolvido, e procuravam estabelecer padrões urbanos e arquitectónicos que apresentavam como expressão nacional e como afirmação da cultura própria dos países em que se implantavam. Uma linguagem geometrizada e abstracta, marcada por relações de simetria e pela enfatização de eixos de grande visibilidade no espaço urbano, afirmação pela escala, reforçada pela repetitividade dos vãos e marcações verticais, são alguns aspectos comuns a estas linguagens adoptados em diferentes contextos. Em Portugal, a renovação da alta universitária de Coimbra é um exemplo marcante desta inflexão, que alterou fortemente o perfil urbano da cidade num processo de construção que se prolongou por várias décadas.

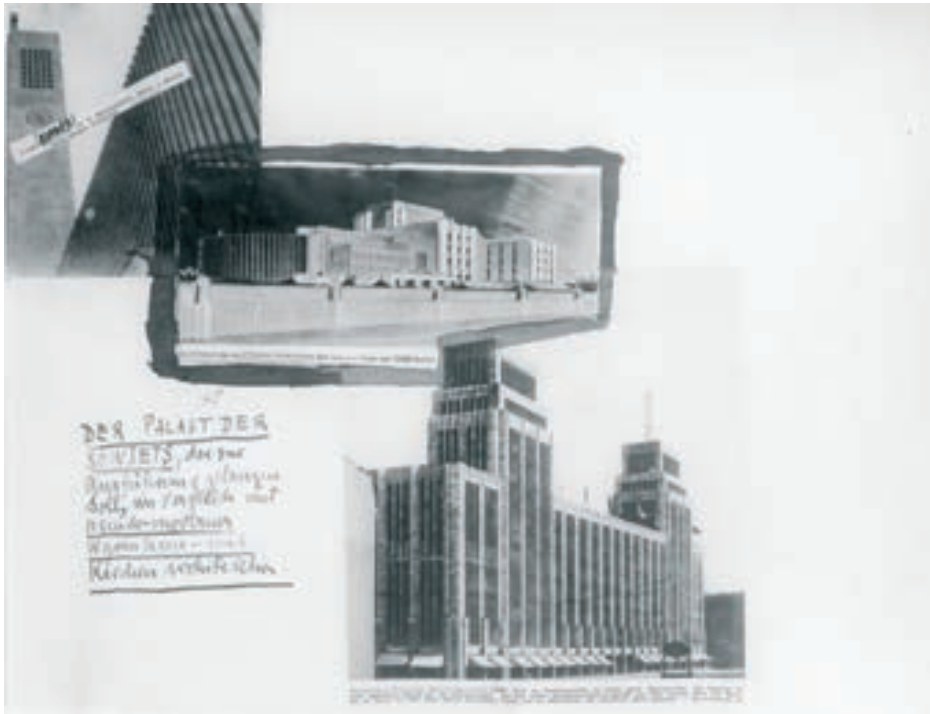
A partir desta intervenção, é neste texto traçada uma leitura sobre a relação entre a intervenção arquitectónica à escala urbana e a afirmação do poder autoritário, relacionando as soluções adoptadas com as diferentes perspectivas e intenções dos protagonistas do processo. A reacção à arquitectura moderna e o seu impacto em Portugal, no contexto do Estado Novo, são pontos de desenvolvimento desta reflexão, no quadro da construção de uma identidade e de uma retórica formal no espaço urbano, que Bruno Zevi considerou ser omnigeometrizada por todos os absolutismos políticos.

Identidade [des]construída: a imagem da acrópole de Coimbra

Quando, em 1932, a proposta de Hector Hamilton para o Concurso para o Palácio dos Sovietes é declarada vencedora, os CIAM enviam duas cartas de protesto a Estaline¹, uma das quais contendo uma fotomontagem de Sigfried Giedion que comparava o projecto a obras neo-clássicas, classificando-o como "*arquitectura pseudomoderna de armazém e de igreja*"².

1 MUMFORD, Eric - The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960. Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge. 2000. pp 71-72

2 FLIERL, Thomas - The 4th CIAM Congress in Moscow. Preparation and Failure (1929-1933). In *Quaestio Rossica*, vol. 4, Nº 3. 2016. pp. 19-33. DOI 10.15826/qr.2016.3.173.



É possível entender esta expressão arquitectónica, na União Soviética como nos regimes fascistas centroeuropeus, como uma reacção à arquitectura moderna que a antecedeu.

Ao longo da década de trinta, a área geográfica aberta à modernidade na arquitectura diminuiu para espaços quase residuais, retirando lugar à experimentação evolutiva de uma nova ética na arquitectura e na cidade, que comportava uma também nova linguagem, uma procura idealista do espaço construído, para uma humanidade rejuvenescida pela modernidade e pelo progresso. E é nos principais centros de desenvolvimento e implementação da arquitectura moderna, nos meios culturais mais avançados, que se erguem regimes que rapidamente a vão contestar. A Oeste, o nacional-socialismo de direita põe termo a experiências como a Bauhaus e persegue estas ‘perversões culturais’ bolcheviques; a Leste, a ascensão de Estaline encerra o ambiente de avanço cultural pós-revolucionário que tinha gerado o construtivismo e alguma interessante arquitectura primo-modernista, classificando o seu carácter elitista como um’ desvio burguês’.

A reacção à arquitectura moderna faz parte, portanto, de uma reacção à abertura cultural, à pluralidade e à confusão social das jo-

vens democracias do século. As arquitecturas monumentalizantes vi-nham conferir visibilidade à afirmação de uma nova ordem que os re-gimes autoritários pretendiam marcar como ruptura, determinando o final das perturbações sociais das democracias antecedentes e simbo-lizando a força do Estado e do poder político, como corroboração de uma outra ideia de modernidade, *alternativa*, ligada a uma outra or-dem social. Bruno Zevi expressa a relação entre o autoritarismo e esta manifestação arquitectónica, assinalando que “[...] *todos os edifícios retóricos, símbolos da autoridade totalitária ou produtos da inércia e do cinismo, são simétricos. Todos os absolutismos políticos geometrizam, ordenam a estrutura urbana em eixos e mais eixos paralelos e ortogonais*”³.

Mesmo em países democráticos como a França, a Inglaterra ou os Estados Unidos surgiu também arquitectura de reacção ao movimen-to moderno, incorporando classicismos, ecletismos e decorativismos. Em Portugal, sob o regime do Estado Novo, a arquitectura infectia das primeiras experiências modernistas do final da década de vinte para uma abordagem tradicionalista, apoiada como expressão de uma identidade nacional.

Arquitecturas nacionais

Em Portugal, o regime imposto em 1926, apresentando um in-questionável carácter autoritário, continha, no entanto, diferenças em relação aos outros sistemas totalitários europeus, mesmo relativamen-te aos fascistas. A um primeiro ímpeto de modernização e de vontade de [demonstração de] progresso, inclusivamente com realizações arquitectónicas de carácter moderno, na viragem de 1930, seguiu-se uma vontade de preservação e valorização ideológica das caracterís-ticas rurais do país, anti-industrialista e anti-urbana, seguindo a con-cepção conservadora do *Professor de Finanças* – António de Oliveira Salazar - no poder, que levaria à promoção de uma caracterização na-cionalista da arquitectura portuguesa, introduzindo-lhe especificida-des materializadas em diversas vertentes.

³ ZEVI, Bruno – A Linguagem Moderna da Arquitectura. citado por Rosmaninho, Nuno – *O princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo: os primeiros programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940)*. Minerva. Coimbra. 1996. p 38

Para os arquitectos Nuno Teotónio Pereira e José Manuel Fernandes, que analisaram o tema, a arquitectura do Estado Novo não teve um carácter unívoco, nem cronologicamente nem relativamente ao tipo de encomenda e de promoção. São identificáveis duas grandes linhas seguidas a partir da segunda metade da década de 1930, de acordo com as especificidades programáticas, caracterizando-se “*ao nível dos edifícios públicos, por uma grande monumentalidade retórica, como expressão do poder do Estado, e inculcando o sentido da autoridade e da ordem, com o recurso frequente a um vocabulário neoclássico; ao nível da habitação, por um tradicionalismo arcaizante, como exaltação dos valores nacionais, recorrendo a uma abundante e desconexa incorporação de elementos de arquitectura regional, deturpada e elevada à categoria de nacional*”⁴.

Estas duas linhas cruzavam-se em função das especificidades e do carácter das obras, sendo incorporados aspectos de ambas. Equipamentos públicos em pequenas povoações adquiriam uma linguagem *domesticada*, enquanto grandes edifícios de habitação colectiva urbana assumiam um vocabulário mais pesado e monumentalizante. A importância atribuída à estrutura urbana e à obra concreta balizavam a linguagem arquitectónica a utilizar.

Ainda assim, as especificidades *portuguesas* da arquitectura do Estado Novo podem ser questionadas. Para além das influências da arquitectura fascista europeia [mais alemãs, conforme expressam referências da época de Cottinelli Telmo ou Dutra Faria, ou mais italianas, segundo análise ainda recente de Margarida Acciaiuoli] na arquitectura de poder, mesmo a própria arquitectura da habitação colectiva *português suave* encontra semelhanças com exemplos no exterior, como José Manuel Fernandes exemplifica apresentando o edifício central da Praça de Espanha de Madrid, exemplo a grande escala de princípios de composição e linguagem formal muito próximos, por exemplo da Praça do Areeiro ou do edifício de cunhal da Praça de Londres⁵.

No dia da *Festa da Independência Nacional* de 1937, Oliveira Salazar, Presidente do Conselho de Ministros do Governo português,

4 PEREIRA, Nuno Teotónio; FERNANDES, José Manuel – A arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959. citado por Rosmaninho, Nuno – *O princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo: os primeiros programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940)*. Minerva. Coimbra. 1996. p 41

5 FERNANDES, José Manuel – *Português Suave: Arquitecturas do Estado Novo*. IPPAR. Lisboa. 2003. p 35,71,74

expressa por escrito o *texto fundador* de um processo de renovação urbana da Alta de Coimbra, manifestando *a ambição de há muito* de dar maior realce à “[...] *já de si, por obra de nossos antepassados, grandiosa cidade universitária*” de Coimbra, para tal considerando bastar remover *construções indignas* e *dar realce às construções fundamentais*, completando-as com instalações apropriadas às exigências dos novos estudos. Defende o processo de isolamento da “[...] *colina sagrada, só activa para o estudo na doce e calma atmosfera coimbrã*”, fazendo *“sobressair as imponentes massas de construções hoje afogadas, que são o edifício central da Universidade, a Biblioteca, a Farmácia, a Faculdade de Letras, os Hospitais, a Associação Académica, a Sé Nova, o Museu; e – Deus me perdoe! – além de muitas outras coisas feias, deitar abaixo aquela excrescência do Observatório Astronómico para deixar intacto aos olhos encantados o panorama maravilhoso do Mondego, das Lágri-mas, da quinta das Canas, do Seminário, das encostas de tristes oliveiras, com a serra no horizonte longínquo [...]”*⁶.

Uma nova acrópole

Seis anos antes de conduzir a sua intervenção de renovação da alta universitária em Coimbra, Cottinelli Telmo propõe a construção de uma *Acrópole de Lisboa*, “[...] *uma massa de edifícios imponentes, de museus de arte [...]*” que dominasse visualmente a Lisboa do século XVIII, que tanto admirava, intenção a que se associa entusiasticamente Duarte Pacheco⁷.

Pouco tempo depois, este projecto visionário seria transferido para Coimbra, alterando de forma radical os princípios do plano de renovação urbana já iniciado e desenvolvido por duas *Comissões da Cidade Universitária*, no sentido de uma marcação monumental. A intervenção conimbricense passaria a exprimir a máxima aplicação do autoritarismo à arquitectura, à semelhança de outras obras emblemáticas do regime, como o Estádio Nacional [com o simbolismo da sua tribuna], diversos Palácios da Justiça ou a Universidade de Lisboa, entre outras.

6 ROSMANINHO, Nuno – O princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo: os primeiros programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940). Minerva. Coimbra. 1996. p 54

7 Ibidem. p 73

A transformação urbana da Alta, processo longo e pouco linear, iniciaria a realização das obras a partir de 1943, após um período de estudos preparatórios, entre 1934 e 1942. Os trabalhos prolongar-se-iam por mais de três décadas, para além do final do regime.

Inicialmente, a proposta da primeira comissão, que incluía os arquitectos Raul Lino e Luís Benavente, propunha já a demolição de uma extensão considerável de edificações da área central da Alta, mantendo, no entanto, a estrutura urbana de base, que seria beneficiada através de alargamentos e reformulações pontuais, mas que conformava a generalidade das novas construções propostas. Duarte Pacheco, Ministro das Obras Públicas, a quem é apresentado o relatório, considera, no entanto, as propostas da comissão *insuficientes*. Após diversos contratempos, uma segunda comissão apresenta um novo relatório, que deixa novamente insatisfeito o Ministro. No mês seguinte, Duarte Pacheco efectua uma viagem a Coimbra, na qual o programa é revisto em apenas três dias⁸.

Este momento marca definitivamente uma viragem na transformação da cidade universitária. À vontade empreendedora de Duarte Pacheco soma-se um ambiente de procura de visibilidade e representação do poder pelo Estado Novo, empenhado nas comemorações dos *centenários* e na realização da Exposição do Mundo Português, em Lisboa, ambiente que vai levar à criação de uma nova comissão, no ano seguinte, tendo como arquitecto-chefe Cottinelli Telmo. À intenção de remodelação contida nas propostas das primeiras comissões, contrapõe-se agora a vontade de criação de uma cidade nova, recorrendo como referência primeira à arquitectura de poder alemã e italiana [de que a comissão adquirira uma vasta bibliografia].

⁸ Ibidem.



Na Alta, trata-se do pensamento de Cottinelli Telmo que encontra espaço para materialização, na sua admiração expressa pelo carácter austero, imponente e desdenhoso da variedade arquitectónica, na sua defesa da utilização de demolições como instrumento para substituir construções [consideradas] menos qualificadas e como meio ao serviço do enquadramento urbano e do relacionamento dos novos edifícios com o sítio de intervenção. O seu urbanismo exerce-se preferencialmente sobre áreas despovoadas, e em alternativa, cria-as artificialmente. No entanto, a sua intenção não é a criação do edifício isolado, mas antes de conjuntos construídos organizados de forma geometrizada e monumental, com um desejo de grandiosidade de que é indissociável a finalidade pública e simbólica dos edifícios e do próprio espaço urbano.

Nas suas palavras encontramos claramente expressas as suas convicções: “Chegámos ao caixote, como depreciativamente se diz. É facto. Mas que intenção nobre não há na renúncia a todos os pitorescos, na busca da pureza máxima! [...] o caixote tem o valor da verdade nua e crua [...]. Será este o estilo dos futuros edifícios públicos. [...] a linha recta não morrerá porque é o símbolo da ordem, da orientação, da finalidade atingida, do apurmo, da dignidade [...]”⁹.

⁹ Ibidem.

A inoportuna rigidez

As vontades de marcação urbana de um ministro, Duarte Pacheco, influenciado pelos empreendimentos de Mussolini, e de um arquitecto, Cottinelli Telmo, entusiasmado com as obras de Albert Speer, conjugam-se para desenvolver um processo ciclópico e arrasador que procurava intencionalmente a monumentalidade, as qualidades de “*beleza, modernidade, força, dignidade, disciplina e lei*” que o arquitecto-chefe da comissão entendia impressas na arquitectura nazi.



A alteração radical das expectativas e intenções iniciais de uma operação de limpeza e depuração urbana, menos impositiva, baseada no melhoramento da cidade existente, está longe de gerar consenso, conforme analisou o historiador Nuno Rosmaninho¹⁰.

Raul Lino demonstra sem rodeios a sua divergência relativamente ao rumo do empreendimento pelo qual havia sido inicialmente responsável, e aos diferentes princípios que o norteiam: “*Se formos analisar os*

¹⁰ LINO, Raul – Casas Portuguesas. citado por Benedito, Sílvia – *Expressão Fascista: O Percurso da Cidade Universitária de Coimbra como Expressão de uma Arte Política*. Edição de autor como Prova Final de Licenciatura em Arquitectura no Departamento de Arquitectura da FCT-UC. Coimbra. 1999. p 328

motivos que levam os autores destes arranjos urbanísticos a condenar tão impensadamente certos conjuntos ou partes existentes, quer construídos, quer naturais, que nos encantam, - veremos que o móbil é quasi sempre a sujeição inútil a qualquer plano geométrico inscrito com inoportuna rigidez e inspirado na mais lastimosa insensibilidade”¹¹. Criticando a inflexibilidade dos planos, e de opções como a linha recta, defendendo a grande linha curva regular, assinala que “a maioria das construções geométricas, assim como todos os rigores da simetria, são descabidos, inúteis ou – pelo menos – dispensáveis em todos os casos, e muitas vezes prejudiciais”.



Para Lino, a “base segura e certa para todo o movimento progressivo é aquilo que já existe”¹², o que contraria abertamente toda a concepção

11 LINO, Raul – Quatro palavras sobre urbanização: lidas a 26 de abril de 1945 no Teatro Sá de Miranda em Viana do Castelo. citado por Rosmaninho, Nuno – *O princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo: os primeiros programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940)*. Minerva. Coimbra. 1996. p 116

12 LINO, Raul – Casas Portuguesas. citado por Benedito, Sílvia – *Expressão Fascista: O Percurso da Cidade Universitária de Coimbra como Expressão de uma Arte Política*. Edição de autor como Prova Final de Licen-

urbanística de Cottinelli, que explicitamente critica: “[...] *o que nunca devemos esquecer é a tese artística que tem em consideração o carácter da terra, o seu aspecto particular, a linha tradicional da sua evolução*”¹³, e ainda que “[...] *a proporção morreu; está morta e foi substituída pela dimensão, o que é uma forma plástica de expressar que a quantidade é preferida à qualidade. Reparemos bem que nas grandes obras com que se pretende impor às massas um sentimento de respeito, de admiração ou de louvor, o elemento principal de que os edificadores se servem é a dimensão, o tamanho disforme, o sentido descomunal*”.

António de Oliveira Salazar manifestaria também a sua discordância relativamente à concretização desta nova acrópole. “*Afinal, fizeram disto uma fábrica de chocolates*”, terá referido ao visitar a obra, segundo o [também crítico dos trabalhos] médico conimbricense Bissaya Barreto, assim demonstrando a discrepância entre as suas expectativas iniciais e a materialização arquitectónica e formalização efectivamente adoptadas¹⁴.



ciatura em Arquitectura no Departamento de Arquitectura da FCT-UC. Coimbra. 1999. p 328

13 LINO, Raul – Das cidades e do sentido humanista: conferência proferida no Instituto de Altos Estudos da Academia das Ciências de Lisboa. citado por Rosmaninho, Nuno – *O princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo: os primeiros programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940)*. Minerva. Coimbra. 1996. p 77

14 Uma outra versão refere uma fábrica de sabão, e não de chocolates. Ibidem. p 54

Identidade e representação

Entre a intenção primeira do Presidente do Conselho, a vontade de expansão da Universidade e a construção de um regime *orgulhosamente só*, a intervenção de remodelação da Alta de Coimbra atravessa quatro décadas de procura de caminhos da arquitectura portuguesa. O confronto entre as opiniões de Raul Lino e de Cottinelli Telmo expõe duas abordagens diferenciadas e concorrentes para a sua identidade - ora atenta à continuidade, procurando a evolução, de forma a manter as suas características intrínsecas e essenciais, ora construindo de forma afirmativa essa identidade, mesmo que de modo propositivo e determinista, menos atento aos seus valores permanentes, a partir de critérios ideológicos ou estéticos que se deixam também contaminar por abordagens exteriores.

A procura de uma identidade nacional, temática basilar para o Estado Novo, impregna a arquitectura portuguesa ao longo do século XX, por acção ou por reacção, da *Casa Portuguesa* de Lino, de António Ferro e da Praça do Areeiro, à vontade de fazer moderno, ao Inquérito e à necessária visão revisionista.

O caso concreto da criação da Cidade Universitária de Coimbra assume o papel de símbolo do poder, de marco identitário do regime. Exprime a máxima aplicação no país do autoritarismo à arquitectura, à semelhança de outras obras emblemáticas como a Universidade de Lisboa, o Estádio Nacional [com o formalismo da sua tribuna] e muitos Palácios da Justiça implantados por todo o território nacional. Ainda que o ditador pudesse estar mais próximo da visão crítica de Raul Lino, a expressão monumental adoptada contraria a sua intenção. Torna-se inevitável a interrogação - não estaria ele a enunciar que aquela arquitectura lhe era - nos era - estrangeira, independentemente de qualquer proximidade ideológica?

A operação de renovação urbana prolongar-se-ia no tempo, para além da situação geopolítica da Europa, que mudaria em sucessivas direcções o contexto da prática da arquitectura.

As cartas para Estaline sobre o Palácio dos Sovietes são *desviadas* do seu destino; o modernismo ganha lugar para experimentação no continente devastado pela guerra; começa a contestação às suas concretizações, nas sociedades renascidas das cidades europeias.

Em Portugal, os aquitectos desenvolvem uma batalha pela liberdade do projecto, procuram um espaço de experimentação, ancoram-se na sua própria procura das raízes identitárias da arquitectura popular, buscando

no conhecimento uma *verdade* redentora, e com isso mudam a sua própria percepção sobre a sua missão e o seu contributo.

Já depois da revolução de Abril, é inaugurada a última obra da Alta renovada, o edifício dos departamentos de Física e Química da Faculdade de Ciências e Tecnologia, em 1975. Nada resta da antiga vivência da Alta, entre estudantes e habitantes, uns transferidos para o espaço social da Praça da República, outros dispersos pelos novos bairros construídos pelo Estado. A cidade universitária representa o reflexo monumentalista do poder que a originou e que acaba de ser deposto.

Entre a *arquitectura de armazém e de igreja* e a opinião de Salazar sobre a *fábrica de chocolates*, sobressai a questão da identidade [inter]nacional destas expressões arquitectónicas. Apresentadas como expressão nacional e como afirmação da cultura própria em cada um dos países em que se implantavam, na realidade apresentavam pontos de contacto entre si, maiores, muito provavelmente, do que com as arquitecturas nacionais com que supostamente se relacionariam - linguagem geometrizada e abstracta, marcada por relações de simetria e pela ênfase de eixos, procurando uma forte visibilidade urbana e afirmação pela escala; e uso de novas técnicas construtivas sem expressão exterior evidente, com marcações verticais nas fachadas e grande repetitividade de pequenos vãos, reforçando a leitura da massa numa volumetria regular e simples. Aquilo que se poderia considerar uma inspiração de carácter ideológico, dada a natureza dos regimes em causa e das suas naturais influências mútuas, ante a similitude do contexto na União Soviética, apresenta-se, no entanto, de mais difícil sustentação.



Estas linguagens arquitectónicas *próprias*, com um carácter afirmativo e monumental não distante entre si quanto aos princípios de concepção e à caracterização formal, serão possivelmente mais **legíveis** enquanto expressões arquitectónicas da representação de um sistema de poder de carácter impositivo nas suas sociedades, apresentando no espaço urbano uma expressão identitária que se pretende marcar.

Referências

- BENEDITO, Sílvia – Expressão Fascista: O Percurso da Cidade Universitária de Coimbra como Expressão de uma Arte Política. Edição de autor como Prova Final de Licenciatura em Arquitectura no Departamento de Arquitectura da FCT-UC. Coimbra. 1999.
- FERNANDES, José Manuel – Português Suave: Arquitecturas do Estado Novo. IPPAR. Lisboa. 2003.
- FLIERL, Thomas - The 4th CIAM Congress in Moscow. Preparation and Failure (1929–1933). In *Quaestio Rossica*, vol. 4, Nº 3. 2016. pp. 19–33. DOI 10.15826/qr.2016.3.173
- LINO, Raul – Casas Portuguesas: Alguns Apontamentos sobre o Arquitectar das Casas Simples. Valentim de Carvalho. Lisboa. 1954.
- LINO, Raul – Das cidades e do sentido humanista. Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa. 1969.
- MUMFORD, Eric - The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960. Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge. 2000.
- PEREIRA, Nuno Teotónio; FERNANDES, José Manuel – A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959 in *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia* (1926-1959). Lisboa: Fragmentos, 1987.
- ROSMANINHO, Nuno – O princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo: os primeiros programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940). Minerva. Coimbra. 1996.
- ZEVI, Bruno – A Linguagem Moderna da Arquitectura. Lisboa. Dom Quixote. 1984.

***Tempus fugit* - Horizonte estético do património construído**

Miguel Ângelo Silva

DOI: <https://doi.org/10.34628/mrfy-z423>

Resumo: A eternidade não resiste ao teste do tempo – até os reis-deuses pereceram perante a inevitabilidade do envelhecimento de todas as substâncias. Travar este processo, ou explorar a passagem do tempo como um aliado e não como um inimigo, alimentam o interessante paradigma que tem movido a acção do homem sobre o Património.

Abstract: Eternity did not resist the test of time – even the god-kings perished before the inevitability of the aging of all substances. Stopping this process or exploring the passage of time as an ally and not as an enemy, feeds the interesting paradigm that moved man's action on Heritage.

Não existiriam ruínas sem haver lugar à intervenção do homem. É da qualidade desta acção que depende a velocidade do envelhecimento da obra humana. Sob este prisma, existem duas formas de construir: Uma delas consiste no máximo empenho em atingir a suprema perfeição visual, enquadrando-se na eterna perseguição do conceito de “venustus”, travando de seguida uma invariável batalha perdida para a preservar; a outra postura entende essa perfeição tanto como inatingível, como desnecessária, explorando a passagem do tempo como um aliado e não como um inimigo.

«Recordar transporta-nos para outro tempo e, deste modo, para outro lugar. É aqui que reside o perigo da memória. Se o tempo

é um lugar, o passado é uma terra distante e o nosso receio, uma fuga ao confronto com o outro. Esta, por sua vez, uma fuga ao encontro connosco próprios. Assim as nossas ruínas, os nossos monumentos e os nossos museus, enfim o nosso património histórico e cultural, são retirados à história e transformados em paisagem estetizada. Tudo o que é estético é hoje mercadorizável e consumível. Desta transfiguração retiram os indivíduos suprema satisfação, deixando-se estimular nos seus sentidos e entontecer. O passado e os lugares das nossas cidades tornaram-se mercadorias e a exaltação do seu consumo dificilmente nos permite distingui-las duma feira» (FORTUNA, 1999: 44).

Muitos dos edifícios do período moderno de que derivam muitas das instalações industriais qualificadas ainda resistentes, com especial ênfase no trabalho dos arquitectos do international-style, foram criados segundo o primeiro princípio. Adorando o altar do deus-máquina e tudo aquilo que dele se advinha, os arquitectos modernistas empenharam-se na produção de superfícies imaculadamente sem defeitos e numa absoluta precisão nos pormenores sendo esta minúcia na maioria dos casos, funcional e estética, mas negligenciando cuidados como o isolamento, durabilidade e manutenção da construção. Regra geral, poucos anos após a sua finalização, as marcas do tempo e até da simples evaporação exalada pelos seus habitantes transformam, negativa e irreversivelmente, ambientes que se desejavam perfeitos.

Para felicidade dos maiores criadores da época, a divulgação das suas obras é feita maioritariamente através de registos fotográficos executados à data da realização das obras. Desta forma, congeladas no nitrato de prata das antigas impressões, elas podem sobreviver brilhantes e apaixonantes. No entanto, na maioria dos casos, quando cessa a função da obra de arquitectura, esta fica como que suspensa dando rapidamente lugar à ruína. Exemplo paradigmático deste processo é o caso do Sanatório de Zonnestraal (1928-30), na Holanda, e o seu recente processo de restauro.



Ilustração 1 - Sanatório de Zonnestraal, Hilversum, Holanda, na primeira metade do séc. XX (<http://eng.archinform.net/projekte/1716.htm>)



Ilustração 2 - Sanatório de Zonnestraal na primeira metade do séc. XX (<http://eng.archinform.net/projekte/1716.htm>)

Bernard Bijvoet é considerado como um dos mais importantes monumentos do período moderno, tratando-se de um brilhante exemplo de experimentação das novas tecnologias de construção, entre as quais o adelgaçamento dos elementos de betão e o recurso à pré-fabricação de componentes estruturais.



Ilustração 3 – Sanatório de Zonnestraal em abandono, s/d (http://www.erzed.nl/1928_zonnestraal8.jpg)

Construído para vencer a tuberculose através da qualidade dos seus espaços arquitectónicos, tornou-se supérfluo quando a doença foi debelada, tendo sido adaptado a hospital a partir de 1957. Desde o abandono das suas funções originais, sofreu intervenções questionáveis encontrando-se parcialmente em ruínas em 1990 quando ficaram vazios os últimos edifícios ainda com utilização.

Nesse mesmo ano, durante uma conferência do DOCOMOMO, Wessel Reinink apontou que não se podia, nem devia restaurar o Complexo, apelando à sua manutenção como ruína. Sintetizando, os seus argumentos expunham-se da seguinte forma:

- A manutenção da ruína era a solução mais simples e económica, sendo precisamente esta simplicidade processual e consequente economia de meios as qualidades imputáveis à arquitectura de Duiker.

- De acordo com Duiker um edifício só tinha significado enquanto albergasse uma função. Quando esta desaparece, o invólucro perde sentido.
- A tese Heideggeriana de que um edifício, como utopia que é, incorpora a impossibilidade da sua materialização, é particularmente verdadeira no Complexo de Zonnerstraal. Como invólucro para uma muito precisa missão, ele incorpora dimensões utópicas à medida, acrescida de outra grandeza directamente dependente da manutenção da função idealizada para o edifício. Se esta desaparece, como diz Wessel Reinink, «the time bomb begins to tick» (REININK, 1995: 103).
- Ao invés de se perseguirem as ruínas, persiga-se a dimensão utópica através da construção de um novo e atraente pavilhão, com recurso aos planos originais. Esse seria o curso apropriado da acção, já que o entusiasmo daqueles interessados em Zonnerstraal não assenta na sua própria experiência, mas em fotos antigas do sanatório, quando ainda se encontrava em boas condições.
- Conclui-se que o restauro já não é possível, apenas se podendo produzir uma réplica. Este fim não seria apropriado tendo em conta os meios experimentais e económicos usados pelo próprio Duiker, já que a decadência da construção iria reaparecer num curto prazo. Essa relíquia tornar-se-ia numa múmia. Reinink endurece ainda mais o discurso, afirmando que depois de embalsamado o Sanatório, «we would only be able to face one another shame-face, with a feeling of alienation. The form would perhaps be approximately restored but certainly neither the function nor the historic materiality. Its authenticity would be hollow» (REININK, op. cit.: 104).

Relativamente ao quadro futuro dos edifícios que já não servem os objectivos para que haviam sido traçados, é oportuno lembrar as palavras de William Morris, no âmbito da SPAB, quando reclama a construção de novos edifícios, mais do que alterações ou ampliações do existente:

«(...) devemos tratar os nossos edifícios antigos como monumentos de uma arte do passado, fruto de costumes do pas-

sado, com os quais a arte moderna não pode interferir sem destruir. Assim, e apenas assim, evitaremos o opróbrio de que o nosso saber se transformou numa cilada; assim, e apenas assim, poderemos proteger os nossos edifícios antigos e deixá-los, instrutivos e veneráveis, aos que vierem depois de nós» (MORRIS, 2003: 158).



Ilustração 4 - Sanatório de Zonnerstraal em abandono, 1995. (Daidalos. Berlim: Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH. ISSN 0721-4235. 56 (1995) 96-105, p.p 100).



Ilustração 5 - Sanatório de Zonnerstraal em abandono, s/d (http://www.erzed.nl/1928_zonnestraal9.jpg).

Não será necessário assinalar o quanto interessante é hoje percorrer os espaços da Sanatório “reconstruído”, qual página dum manual da história da arquitectura, mas, em teoria e no limite, o actual processo de restauro do edifício principal do complexo poderá incorporar um gesto de traição para com Duiker, por duas razões. Por um lado, é sabido que o autor pensou os edifícios do sanatório para uma vida técnica de ciclo curto, já que se previa a cura da doença num prazo aproximado de 30 anos, o que veio a concretizar-se. Por outro lado pelo facto de, Duiker, como modernista que era, ser um franco opositor à defesa e salvaguarda do passado.

Fruto da sua importância estética, mas também como símbolo do progresso social (o conjunto hospitalar destinava-se, de forma so-

cialmente peregrina, aos funcionários da empresa privada Amsterdam Diamondworkers Union que sofriam de tuberculose), o sanatório é classificado como monumento nacional holandês e proposto à lista de Património Mundial da Unesco em 1995.

Está assim lançado o paradoxo da necessidade de se preservar até à eternidade um edifício. Sobre a atenção a ter com os cuidados quotidianos e as atitudes a tomar com o envelhecer dos edifícios é importante recordar Ruskin quando este lança a sua inflamada acha para a fogueira da discussão:

«Contad las piedras como haríais con las joyas de una corona; (...) no os preocupéis de la fealdad del recurso de que os valgáis; más vale una muleta que la pérdida de un miembro; y haced todo esto con ternura, con respeto, con una vigilancia incesante, y todavía más de una generación nacerá y desaparecerá a la sombra de sus muros. Su última hora sonará finalmente; pero que suene abierta y francamente, y que ninguna institución deshonrosa y falsa venga a privarla de los honores fúnebres del recuerdo» (RUSKIN, 2000: 198).

A importância cultural de Zonnestraal e a beleza arquitectónica do edifício original, assente na concepção modernista em que a espacialidade prevalece sobre a materialidade, influenciam os princípios da nova intervenção para a extinção parcial das intervenções subsequentes e para a introdução duma acção de reabilitação profunda que se estende a todos os níveis da acção desde a recuperação dos betões degradados e respectivos recobrimentos até à cuidadosa introdução de novos vidros de chumbo, especialmente fabricados na Rússia, viabilizando a transparência necessária ao fruir, de novo, da relação interior/ exterior desenhada por Duiker.

Do resultado da actuação em Zonnestraal, retira-se um fenómeno de repriminção, abolindo o lapso do tempo entre a conclusão da obra e o tempo presente. Terá sido a evocação do estado primitivo do Sanatório mais eficaz com esta atitude do que com a sua conservação sob a forma de ruína histórica? Claramente foi destruída a autenticidade, sobrepondo e obrigando à supremacia de uma nova realidade construtiva não autêntica relativamente à original, no sentido gorado de se tentar forçar o restabelecimento da “unidade potencial” da obra. Isto, não obs-

tante o enorme esforço financeiro, de investigação e, principalmente, de uma determinação empenhada para se concretizar um restauro sério da obra.



Ilustração 6 - Sanatório de Zonnerstraal em abandono, s/d. (http://www.erzed.nl/1928_zonnestraal9.jpg)

Ilustração 7 - Sanatório de Zonnerstraal em abandono, s/d. (http://www.raldee.net/gallery2/d/3834-4/MVC_100F.jpg)

Ilustração 8 - Sanatório de Zonnerstraal após intervenção, s/d. (http://farm4.static.flickr.com/3151/2992114019_09cdc76039_o.jpg)

É humanamente instintivo o conceito de organização e limpeza do espaço de habitar do homem. A ruína pode constituir um obstáculo a este fenómeno da “casa arrumada” que origina algumas vezes atitudes potencialmente irreflectidas.

Acerca da intervenção abusiva, por excesso de “zelo” ou de “soberba” no património arquitectónico intervencionado, poderá fazer-se um paralelo à intervenção sofrida pela estatuária clássica (grega e romana) quando Yourcenar contradiz com a valoração que entende encontrar na obra “usada” pelo tempo: «o nosso sentido do patético compraz-se nestas imperfeições; a nossa predilecção pela arte abstracta faz-nos amar estas lacunas, estas fissuras que neutralizam de algum modo o poderoso elemento humano desta estatuária» (YOURCENAR, 2001: 52).



Ilustração 9 - Sanatório de Zonnerstraal após intervenção, s/d. (<http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/3677908.jpg>)



Ilustração 10 - Sanatório de Zonnerstraal após intervenção, s/d. (http://www.raldee.net/gallery2/d/3834-4/MVC_100F.jpg)

Esta é a questão estrutural aquando da observação preambular de qualquer processo de intervenção sobre tecidos existentes, salientada desde à muito por Riegl quando apelou ao não distúrbio causado pela «impresión liberadora y pura de una destrucción debida a leys naturales» (RIEGL, 1987: 53) por parte de uma adição «incorporada de modo arbitrário» (RIEGL, loc. cit.). No entanto, de entre as diversas acções que as obras podem sofrer pelo tempo, as mais impactantes e perigosas poderão ser aquelas provocadas pela alteração de gosto daqueles que por elas expressam maior admiração.

Para a intervenção e seu conjunto de acções, a ruína é a etapa mais longínqua a que se pode chegar quando se trata de objectos realizados pela actividade humana. Muitas vezes são encontradas condições nas obras a intervir que exigem o sacrifício de parte do suporte material. Nestes casos, a intervenção deverá sempre actuar sob princípios relacionados com a vertente estética da obra em lugar cimeiro. A singularidade de cada caso assim o exige, para bem da manutenção do carácter especial, que se pode apelidar de “artístico”, bem como do carácter histórico, da memória. Se perdidos definitivamente estes dois caracteres, o espaço a intervir passará ao derradeiro patamar, à ruína, que dependendo da consciência do receptor provocará enorme repulsa como representante da decadência e do mal, mas também atrairá aqueles que como Ruskin ou Morris se situam no extremo oposto, nela reconhecendo magnífico receptáculo poético.

Sobre esta “valoração” da ruína, Brandi faz referência à existência dum “selo formal impresso na matéria”. É quando se dá o risco do desaparecimento deste “selo”, desta marca, normalmente acompanhado pela passagem da obra ao estado de ruína, de resíduo da matéria original, que se

coloca em cima da mesa a problemática da conservação das ruínas e das suas modalidades.

Quando o reconhecimento da qualidade da ruína é atingido, deve ser despoletado um nível básico ao nível da profundidade das acções de restauro, ou seja, não mais do que uma “mera” conservação com uma vincada direcção para a salvaguarda do status quo da obra, excluindo qualquer outra intervenção directa para além da «vigilância conservativa e a consolidação da matéria» (BRANDI, 2006: 40). Em caso contrário, então a ruína ainda não o era, conservando uma energia que a envolve como um manto difícil de descrever, contendo argumentos capazes de reintegração na «unidade potencial originária» (BRANDI, loc. cit.). Brandi retira que da perspectiva da leitura estética se colocam francas contradições pois enquanto os vestígios estéticos são visíveis na obra, embora danificada, não se pode falar de ruína. Agora, quando estes vestígios estão indelevelmente perdidos, então apenas restará o valor histórico à obra então apelidada de ruína.

Para Riegl, «un simple montón informe de piedras no es suficiente para brindar al que lo contempla un valor de antigüedad,(...) por lo menos há de quedar aún una huella clara de la forma original, de la antigua obra humana,(...) ya solo representa un muerto fragmento informe de la madre naturaleza sin huella de creación viva» (RIEGL, op. cit.: 53-54).

Claro está que a atrás referida ausência estética na ruína remete para um sentido de harmonia formal da obra original e não da leitura duma beleza eminentemente romântica. Do ponto de vista estético a ruína e a sua problemática são sempre colocadas num campo contraditório. As ruínas só o são, quando fornecem marcas/ testemunhos da história humana, embora com uma imagem alterada e muitas vezes irreconhecível face à sua origem. Riegl assinalou ainda uma relação directa entre o aumento das capacidades pictóricas da arquitectura e o seu sucumbir físico, quando descobre «a verdadeira satisfacción estética del hombre moderno» (RIEGL, op. cit.: 52) na percepção do deterioramento causado pelo ciclo do tempo.

Está-se pois perante a inevitabilidade do avanço do tempo sobre as obras construídas pelo homem. Como confidenciou Simmel¹, a ruína

¹ Cf. SIMMEL, Georg (1959) - The Ruin. In WOLFF, Kurt. *George Simmel: 1858-1918* (A collection of Essays). Columbus (Ohio). 1959. P. 259-266. Edição original do texto de Georg Simmel: 1911).

decadente, diminui a nossa ‘culpa’ pela violação da natureza. No seu declínio, as pedras e a madeira, maltratados pelo ser humano, regressam ao seu estado espontâneo.

É assim “natural” que o arquitecto tenha em conta este princípio indelével, desenhando e construindo os edifícios novos almejando garantias de durabilidade. Também são históricos os casos em que o cliente deseja ser imortalizado com o edifício, valorizando aquelas substâncias que melhor garantam uma longevidade “eterna”. A inscrição na pedra na pirâmide de Cheops ditou: “O homem tem medo do tempo, mas o tempo tem medo das pirâmides”.

«Os homens que inventaram o tempo, inventaram por contraste a eternidade, mas a negação do tempo é tão vã como ele próprio. Não há nem passado nem futuro mas apenas uma série de presentes sucessivos, um caminho perpetuamente destruído e continuado onde todos vamos avançando.» (YOURCENAR: op. cit.: 18)

Como aqui ressaltado, o paradigma da eternidade não resiste ao teste do tempo – até os reis-deuses pereceram perante a inevitabilidade do envelhecimento de todas as substâncias. O ênfase muda então de rumo para a questão da imortalidade da matéria propriamente dita. Como afirma Auer²: «Matter does not decay, at most it changes its state. Nature and human works appear to be mortal, but in fact they merely change their forms» (AUER, 1995: 32). Nos dias de hoje, a pesquisa e os debates sobre os materiais demonstram as nuances ideológicas próprias de cada um, envolvendo tendências progressivas ou regressivas, arrastando o paradoxo da leitura dos materiais e sensações provocadas. Cada novo material que surge no campo de trabalho da construção representa uma explosão de actividade e inovação no sentido da optimização da qualidade dos edifícios. Por outro lado resulta muito comum, embora claramente erróneo, relacionar-se a utilização de matéria-prima natural com atitudes culturalmente tradicionalistas, pessimistas ou retrógradas. Entre as duas posições encontra-se o pragmatismo do cida-

2 Gerhard Auer (1938), arquitecto e teórico de arquitectura alemão, director da revista alemã de história e teoria de arquitectura *Daidalos*. Professor de arquitectura na Technische Universität Braunschweig, Alemanha.

dão comum: «(...)he enjoys the blessings of the omnipresent synthetica and hybrids, yet in the moments of regression, of contemplation, of sensual stimulation he willingly falls back on the animal, vegetable or mineral raw matter of nostalgia(...)» (AUER, op. cit.: 19).

Bibliografia

- AUER, Gerhard (1995) – Building materials are artificial by nature. *Daidalos*. Berlim: Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH. ISSN 0721-4235. 56 (1995) 31-2.
- FORTUNA, Carlos (1999) - Identidades, percursos, paisagens culturais, Estudos sociológicos de cultura urbana. Oeiras: Celta Editora.
- REININK, Wessel (1995) - Crabbed Age and Eternal Youth - Restauration and Authenticity. *Daidalos*. Berlim: Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH. ISSN 0721-4235. 56 (1995) 96-105.
- RIEGEL, Alois (1987) - *El culto moderno a los monumentos*. Col. La balsa de la Medusa. Tradução de Ana Pérez López. Madrid: Ed. Visor. Título original: *Der modern Denkmalkultus*. Viena y Leipzig: Sein Wesen und seine Entstehung, 1903.
- RUSKIN, John (2000) - *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Alta Fulla. Título original: *The Seven Lamps of Architecture*. Título original: *The seven lamps of architectures*, London, Dover Publications, 1849.
- YOURCENAR, Marguerite (2001) - *O Tempo, esse grande escultor*. Tradução de Helena Vaz da Silva. Lisboa: Ed. Difel. Título original: *Le Temps, ce grand Sculpteur*. Paris: Ed. Gallimard, 1983.

“La grande bellezza” **desde um título de Paolo Sorrentino**

Ricardo Zuquete

DOI: <https://doi.org/10.34628/28wc-rs65>



El Esclavo Atlante - La G.Academia de la Florencia

“Há homens que lutam um dia e são bons, há outros que lutam um ano e são melhores, há os que lutam muitos anos e são muito bons, mas há os que lutam toda a vida e estes são imprescindíveis.”

Bertolt Brecht

Prefácio

“Grande Beleza” – Filme de Paolo Sorrentino a retratar a vida de um escritor, figura criativa incapaz de voltar ao seu talento deixa-se perdido pela vida mundana e sedutoramente banal que encharca um elegante quotidiano vazio, frugal, numa insistente decadência social na Roma contemporânea, cujo *esqueleto histórico* retrato de valores belos dos princípios Renascentistas que contrastam com essa existência banalizante. Esse criador de “textos” anda por aqui perdido, numa elegância pueril, numa impossibilidade da *Grande Beleza*. Nunca é explícito esse valor supremo da Beleza, num mundo fascinado pelo Hedonismo, mas longe da dimensão da Moral do “Prazer Franco” que o próprio Epicuro defendia (Bonnard, A. p 63/64).

Esta “Figura criativa” podia bem ser o *Arquitecto contemporâneo* europeu; perseguidor do desenho do *bom gosto fácil* do Neo-Racionalismo, à imagem dos *sites* consensuais de projectos recentes, coerente com as últimas tendências e dedicado ao “*business plan*” dos investidores, à sofreguidão do lucro para o prazer accionista; estes são os padrões da *Beleza* na arquitectura contemporânea, sobrando algumas “estrelas” sem custos ou limites para projectar, ou pequenos projectos à margem do “mainstream” da profissão. Um *vazio de elegância* bem desenhada determinado pela dimensão dialógica da profissão, regulada pelo poder empresarial e a quase ausência da “*Obra Publica*”, vital que foi para o papel social do Arquitecto desde o pós-guerra. A esse dever social do Arquitecto, reduzido quase à insignificância, tem que se acrescentar a ética da profissão ligada a um dos sectores mais poluentes que é a construção. Da emergência de soluções técnicas e criativas na Arquitectura está dependente o futuro sustentável, não só do ponto de vista ambiental, mas também na refiguração de um outro espaço urbano mais qualificado. Não será o “desenho projectado”, nem a única vontade da *figura criativa do Arquitecto* que irá reorganizar esse futuro, mas determinações políticas, macroeconómicas, redefinições culturais e sociais, como dizem investigadores e relatórios das Nações Unidas, *num choque maior do que fomos capazes de fazer depois de 1945*, no pós-guerra mundial.

O Arquitecto deverá ser um dos pensadores e o *desenhador* dessa realidade refigurada de futuro.

“A bandeira do pão terrestre”

Atenas, pelo final do séc. IV, o estado distribuía alimentos num Império falido e em ruína sem conseguir pagar a quem trabalhava. Esses desempregados imigravam para se juntarem às tropas que vagueavam pelos restos do mundo helénico que fora a maior referência civilizacional. Platão já descrevia na *República* esse avanço do mal. Nesses tempos de decadência surgem novos deuses; deuses e crenças de desespero. A deusa *Tyché*, cujo nome significa acaso, é a divindade que torna nobre esta nova ideia de um mundo aventureiro e inseguro, já distante da antiga sociedade das leis estáveis, da ciência ou cultura.

É neste cenário desolador, de um fim anunciado, que surge Epicuro. A sua filosofia era realisticamente humana e longe do idealismo platónico, um pensamento severo que com grande serenidade oferecia resposta humana e nobre aos enunciados de Platão. André Bonnard¹, nessa sua obra exemplar sobre o Helenismo, que *sabe oferecer* a história com uma escrita humanizada, diz que *“história não conclui: continua”*, e assim escolheu um *“homem exemplar desse período histórico e ao mesmo tempo companheiro de caminhada para o século presente”*. Escolheu Epicuro, que diz: *“não quis ser mais do que um amigo para os homens do seu tempo. Que ele seja também amigo nosso!”* (Bonnard, A. p359)

A polémica do epicurismo e da sua doutrina talvez seja das mais marcantes para os contemporâneos, porque no *“correr do tempo”* ofereceu aos homens o materialismo, visto por alguns como coisa *“demoníaca e grosseira”* (Bonnard, A. 72, p360). Para outros é quase um deus, que libertou o homem de superstições e temores; um libertador da estupidéz humana que infligia ao homem esses temores e sofrimentos, deixando-lhes a ideia de tranquilidade e simplicidade pelo prazer das coisas mundanas e acessíveis, dos prazeres simples vindos do mundo material que os rodeava.

Sobre essa angústia e sofrimento do homem, Platão *“transferia a esperança humana para o além, mostrando que as almas, depois de terem sido julgadas, recebiam a recompensa da sua própria justiça, a menos que sofressem o castigo pela sua injustiça e fossem repelidas para nova existência terrestre, quer num corpo humano, quer no corpo de um animal”* (Bonnard, A. 72, p367) Epicuro considera demasiado distantes dos homens estas soluções de Platão e que era demasiado tarde para idealismos e falsas representações do mundo. E quanto à reforma da sociedade tam-

bém era demasiado tarde, no tempo de Platão talvez, mas no seu tempo já não acreditava na salvação colectiva da sociedade, só na salvação individual de cada um, sem falar de progresso ou justiça social, porque isso tinha dado tão mau resultado. Epicuro reconhece um grande recuo, e Bonnard afirma: *“Trata-se, sem dúvida, de um grande recuo do pensamento grego, da civilização grega, que tinha partido à conquista do progresso em todos os domínios. Mas a pressão da miséria e do sofrimento é demasiado forte. Os homens querem, simplesmente, cada um, e agora, ser salvos. Epicuro acode ao mais urgente: levanta o que Dostoievski chama “a bandeira do pão terrestre.”*

A felicidade do além prometida por Platão pouco interessava na doutrina de Epicuro, era a terrestre que oferecia, longe de imortalidade e salvação prometida, o que julgava demasiado fácil; queria ensinar a felicidade próxima e tangível na vida de todos os dias, mais modesta, mas que se *“possa segurar nas mãos”*. (Bonnard, A. 72, p368)

E já agora, existe no epicurismo *“uma verdade”*, sobre a qual a sua doutrina reflecte, que parece tremendamente actual; *“Para encontrar e dar a felicidade, é preciso primeiro compreender que os homens são muito infelizes e a razão por que o são. Porquê? Porque têm medo. É preciso expulsar esse medo, essa angústia permanente alojada no fundo de cada ser humano. Quando o medo tiver sido desalojado por uma visão mais justa da realidade, então a felicidade poderá nascer. Uma felicidade modesta (...), mas certa.”* (Bonnard, A. 72, p369)

Intertextuality & scale

Recuperando Mikhail Bakhtin² e a sua visão unitária de toda a área das ciências humanas numa análise epistemológica feita a partir da compreensão do seu contexto cultural e social, entendia Bakhtin, nos seus ensaios sobre *“The Dialogical Principle”*, que a produção humana de *textos*, enquanto processo expressivo intencional e narrativa de conhecimentos nas várias áreas da narração e criatividade humanas, era baseada *“na identidade das suas matérias”*, sendo que a multiplicidade formal desses *textos*, o seu conteúdo e a análise do seu contexto, organizaria uma *“dimensão dialógica”*, analisando os vários *textos* como respostas estéticas, cognitivas e éticas em simultâneo. Esta *“resposta”*, que o texto como objecto configura, ultrapassa a sua *dimensão formal*, e reconhece a *compreensão* (“understanding”) do seu *contexto*, susten-

título gerador de uma *resposta*, a que Bakhtin chamou, “responsive understanding.”³

A sua análise procurava as fronteiras ou pontos de intersecção, junções entre linguística, filologia, literatura ou outra qualquer área, como se o importante não fora o “texto” como objecto, nem a sua simples leitura, mas o diálogo entre estas fronteiras, que compreende a *resposta* e revela uma dimensão “intertextual” - “*The Dialogical Principle*”.

Sobre esta dimensão, ou lugar entre textos, refere:

“A transcrição do pensamento nas ciências humanas é sempre a transcrição de um diálogo particular: as complexas inter-relações entre o *texto expressivo* - objecto de estudo e reflexão - e a moldura contextual criada a partir da qual a avaliação e conhecimento do investigador acontece. Este é o encontro de dois textos - do “*ready made*” e do “*texto reactivo*” a ser gerado - e, conseqüentemente, o encontro de dois temas e dois autores.”⁴

Sobre o texto como ponto de partida e princípio para um estudo, refere ainda:

“O *texto* - escrito ou oral- é a primeira dádiva de todas estas disciplinas e de todo o pensamento nas ciências humanas e filosofia em geral (...). O *texto* é a realidade não mediada (realidade do pensamento e experimentada), a única a partir da qual estas disciplinas e estes pensamentos podem e emergem. Onde não há texto, não há objecto de estudo nem objecto de pensamento. Para além dos objectivos da investigação, o único ponto de partida é o *texto*.”⁵

O objecto privilegiado do seu estudo revela-se no que chamou “*the human utterance*”, como um produto simultaneamente revelador de uma linguagem de autor e da sua interacção com o contexto específico a essa *expressão*. O encontro entre os dois textos a que se referia (do *ready made* e do texto a ser gerado), torna-se na *expressão* de um locutor em interacção com um conjunto de interlocutores, produto de “um todo” complexo social em que acontece.

Desde o início que todo o discurso, sendo intencional ou não, estabelece *diálogo* com discursos anteriores sobre o mesmo tema, bem como, com discursos a existir e cujas reacções são previsíveis. Assim, a *expressão humana* não é meramente individual, o que lhe confere uma dimensão dialógica intertextual. Esta “*realidade intertextual*” que dizia válida para além da literatura, para qualquer texto de qualquer discurso, obrigou-o a esboçar uma interpretação própria de cultura: “consiste no

discurso retido pela memória colectiva (os lugares comuns e estereótipos, tanto como as palavras excepcionais), discursos em relação aos quais, qualquer assunto tem que se situar".⁶

Com quase um século, o *princípio dialógico* de Bakhtin, coexiste num mundo globalizado, de referências transversais e rarefeitas longe de pensamentos estratificados e organizados sectorialmente. Convive nessa "*Fuidez da ambivalência*" de Zygmunt Bauman, da "*Universalidade do desenraizamento*"⁷ (Bauman p.75), onde nenhum indivíduo, e por consequência nenhum "texto" pode ser "*firmemente situadas num único subsistema da sociedade, onde apenas uma combinação constituem a plenitude do seu processo de vida*", por outras palavras, será sempre um "*estranho parcial*", e nunca sendo "*nativo*" de nenhum subsistema (p 105). Voltando ao conceito da "*realidade intertextual*" de Bakhtin, do "diálogo entre estas fronteiras, que compreende a *resposta* e revela uma dimensão "*intertextual*", aos dias de hoje, tem uma dimensão e complexidade incomensurável. A compreensão da narrativa humana – *textos* - baseada na "*identidade das suas matérias*", parte de um contexto cultural de multiplicidade global, tornando essa narrativa, enquanto mecanismo cultural expressivo, tão complexa que o seu conteúdo torna-se impossível de entender, sendo pouco possível qualquer análise completa ao seu contexto, desde logo pouco possível de enquadrar ou referenciar. Ou então será uma narrativa fragmentada, desreferenciada, como uma sucessão de imagens apelativas, cuja sedução aparece como *resposta compreensiva, que nunca será*. A *dimensão dialógica*, existirá, e é mais relevante e vital do que nunca foi, mas de leitura impossível à compreensão humana, incapaz de sistematizar, organizar qualquer análise aos vários *textos* como "*respostas estéticas, cognitivas e éticas em simultâneo*".

É neste imenso processo dialógico, de incomensuráveis *intertextualidades* que se "desenha" a Arquitectura contemporânea. *Desreferenciada* segue o traço da expressão corrente, do *bom gosto* dominante, da forma de expressão – "*Utterance*"- em uso. Como descrevia Bakhtin, *Utterance* era a expressão final de um autor num *texto expressivo* enquanto "*objecto de estudo e reflexão*", e a moldura contextual criada a partir da qual a avaliação e conhecimento do narrador acontece. O dito "encontro de dois textos - do "*ready made*" e do "*texto reactivo*" a ser gerado - e, conseqüentemente, o encontro de dois temas e dois autores." Agora o autor da *narrativa projectada* organiza o seu processo expressivo – texto – desde referências de imagens, sem lugar referenciável, sem contexto

compreensível, numa ambivalência própria da contemporaneidade: A Arquitectura pensa-se, desenha-se e organiza-se pela imagem do *bom gosto* comum.



Imperfect Circle No. 2 (Yellow) 1973

"Imperfect circle"

Habitar renovado/Novo Regionalismo

Seja pela incomensurável escala da *"realidade intertextual"* de Bakhtin, ou pela *"Fluidez"* de Bauman, um factor totalmente alterado, nos últimos trinta anos da globalização, é a relação Espaço/Identidade, relativamente à qual todos os processos referencias e identitários se desarticularam. Sobre esta relação debatia Henri Lefebvre em vários escritos, onde releva o que chama *"Espaço social"*, ou o espaço como produto social⁸: "(...)é quando o espaço social se deixa de confrontar com o espaço mental(definido pelos filósofos e matemáticos), com o espaço físico (definido pelo prático-sensível e pela percepção da natureza), que a sua especificidade se revela (Lefebvre, 1986, p36) Para Lefebvre, a produção de espaço significa a observação e consciência das práticas sociais que

constituem esse espaço, longe de “*codificações ou descodificações*”, importa reconhecer e interpretar as práticas sociais como conteúdos inerentes às formas da cidade.

A dimensão realista das “práticas sociais”, longe de “*codificações ou descodificações*”, mais de acordo com um realismo social e humanizado, é a proposta de Lefebvre para o novo lugar social das cidades. Um “regresso” ao local, à cidade onde habitamos, ao seu bairro, ao universo relacional da intertextualidade de Bakhtin, onde o “Ready made”, o “Texto reactivo” possam recuperar escala de valores.

Uma interação entre os valores Globais e o sentido do Local, como propõe o investigador e Professor Miguel Seabra na sua investigação para doutoramento que tive o prazer de Co-orientar.⁹

Neste extraordinário trabalho de investigação, “Narrativas de Regionalidade - Itinerários de um pensamento projectual em Arquitectura na contemporaneidade portuguesa”, parte da inquirição das suas duas grandes correntes; por um lado, as investigações de cariz historiográfico – alicerçadas, sobretudo, nos contributos de Lewis Mumford – de Liane Lefavre e de Alexander Tzonis e, por outro, o aparato característico do projecto teórico-crítico de Kenneth Frampton.

Sobre o papel do Regionalismo na crítica e *projectação* da Arquitectura moderna portuguesa, Miguel Seabra sugere a possibilidade crítica da continuidade deste processo interpretativo e dialógico como resposta diferenciada por oposição ao traço globalizante da arquitectura actual:

“O Regionalismo, no qual se inclui o Crítico, tem uma longa história e é parte integrante de um vasto e complexo todo da Modernidade, nomeadamente, pela negociação entre o particular e o universal. O Regionalismo Crítico é essencialmente um conjunto de etapas e de procedimentos críticos e não mais um *-ismo* de catalogação de práticas individuais ou de Escolas de Arquitectura. O Regionalismo (Crítico) considerado como modelo teórico-crítico de observação permite revelar a instrumentalidade da Forma-do-Lugar – exercitada de modo ascendentemente ou descendentemente (...) de um incessante processo dialéctico entre o particular e o universal, ou seja, de *Regionalidade*. Dialécticamente indissociável de Universalidade (totalidade), Regionalidade (diversidade) entendida como carácter, domínio ou qualidade de ser regional, assume-se como chave de interpretação, num tempo distan-

te e num mais recente, de um pensamento projectual em Arquitectura português. (seabra P.264)

(...) “entendido como um conjunto de etapas e de procedimentos críticos, o Regionalismo, por um lado, revela o potencial operativo de Região e, por outro, ao apreender-se as suas aptidões teórico-críticas, converte-se num modelo de observação apto a declarar a oportunidade de Regionalidade enquanto chave de interpretação de um pensamento projectual contemporâneo na Arquitectura portuguesa.” (seabra P.255)

A Grande Beleza

“Os homens querem, simplesmente, cada um, e agora, ser salvos. Epicuro acode ao mais urgente: levanta o que Dostoievski chama “a bandeira do pão terrestre.””

Já longe de grandes ideologias e nobres movimentos sociais, sobra-nos “a bandeira do pão terrestre.” Um “Retrocesso cultural” com dia Bonnard, que exige o nosso pragmático realismo.

Retomando a “*Universalidade do desenraizamento*” de Bauman, e o “*Texto*” de Bakhtin, agora produzido desde referências incomensuráveis e multidões de imagens, sem lugar referenciável, sem contexto compreensível, numa ambivalência própria da contemporaneidade, acrescenta-se a referência de Miguel Seabra: “Resumindo, por um lado, o citar directamente e acriticamente elementos arquitectónicos familiares determina que o processo projectual não alcança uma função auto-reflexiva da realidade’ onde se estabelece e, por outro, o sincretismo enquanto processo de fusão, troca e de restabelecimento de identidades, determina sínteses híbridas pela junção de coisas díspares a favor do que delas é semelhante” (seabra P.257)

A resposta poderá passar pela *noção de Escala* do universo dialógico e Intertextual, de modo a conseguir essa *função auto-reflexiva da realidade, ou seja*, retomar valores referenciais para o “*Texto*”, como o “*Ready made*”, ou o “*texto reactivo*”, que não será mais do que a dita *função auto-reflexiva da realidade*.

Em conversas de Orientação do trabalho de investigação de Miguel Seabra, apareceu o termo “*Glocal*”: uma aglutinação dos termos “*Global*” com “*Local*”, no sentido de um entendimento diferente e muitíssimo mais complexo desta nova escala Regional, sempre determinada

desde a consciência e alguma dependência do Global. A Pandemia e agora a guerra na Europa estão a provar esta evidente necessidade de uma *aferição à escala* dos problemas e respostas, que tudo e todos serão chamados a resolver, como a Arquitectura também; a reflectir, reavaliar, reinventar, a projectar.



"Schiavi"La G.Academia de la Florencia
Michelangelo Buonarroti

Sobre essa inconclusiva *Grandiosidade da Beleza*, recorro a primeira vez que vi os "Os Escravos". de Michelangelo. Nestas estátuas inacabadas entende-se essa possibilidade da Beleza desde o bruto, desse o puro, numa certa clareza bela do processo da feitura, da poética da inteligência criadora. É "um processo" que reúne o que temos de maior valor poético, ético e social.



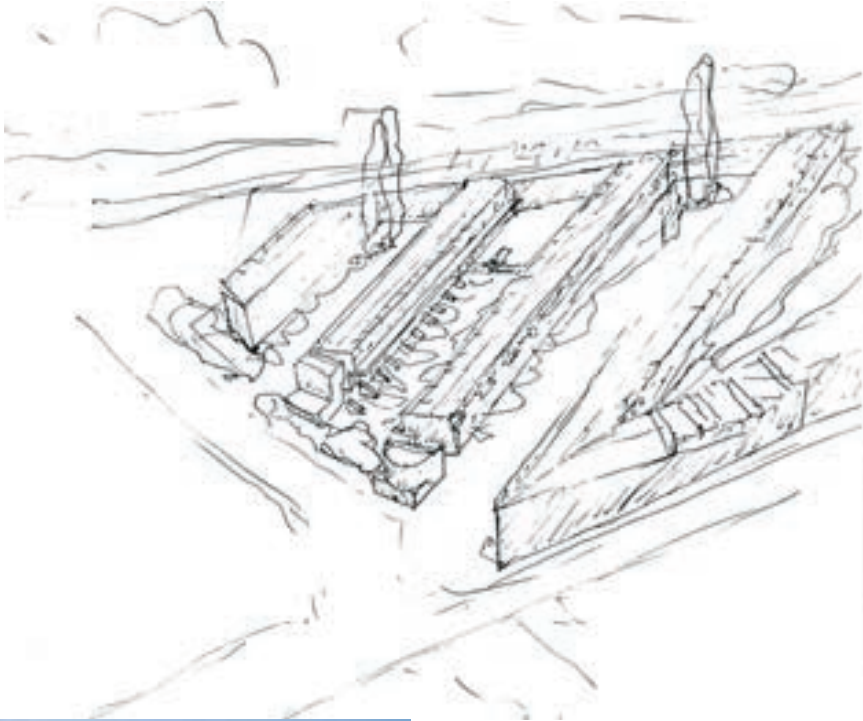
Siza em obra – Bouça 1974 Porto



Reunião de projecto com cooperativa de moradores

Em Portugal houve “um processo” ao encontro dessa Beleza. Uma nova geração de Arquitectos, como Álvaro Siza, projectou Habitação Social nos anos setenta do século passado como um processo Ético, Social e poético, que resultou em soluções extraordinárias de uma beleza realista e tremendamente humana, numa *resposta* que envolvia comunidades, políticos, arquitectos, sociólogos, urbanistas, todos nesse processo para dar casas aos que não tinham, aos que viviam em pobreza extrema. O Bairro da Bouça de Siza é um desses “*processos de Beleza*”. Recuperado há poucos anos por Siza, foi reajustado á realidade contemporânea da cidade do Porto, e recebeu novos habitantes, outras gentes que lhe deram futuro e que continuidade ao seu processo e beleza.

Talvez esta seja a *Grande Beleza* que a Arquitectura deve projectar.



Lisboa, Janeiro 2023
Ricardo Zúquete, Phd

em homenagem a Nuno Miguel Seabra

Notas

- 1- **André Bonnard**, (Lausanne, 1888/1959), intelectual da esquerda francesa, *senhor* das letras, académico e investigador, ficou mundialmente reconhecido pelas fabulosas traduções do pensamento filosófico grego, que escreve com uma elegância irrepreensível. Esta colecção conta com a preciosa ajuda de uma tradução do então promitente escritor José Saramago
- 2- **Mikhail Bakhtin** (1875-1975) foi um teórico russo, cujas ideias são pertença de todas as ciências humanas, linguística, literatura, religião, psicologia, antropologia e história social.
Entre todas as ciências humanas, na procura de um diálogo a que veio a chamar, "dialogia". Esta dialogia constituía-se como oposição á ideia de um espaço monológico proposto desde Decartes a Kant, até aos defensores do modernismo. É uma interpretação que propõe a partir da análise e avaliação crítica das fronteiras de todas as ciências humanas e da compreensão do seu diálogo, entendido como algo que sustenta qualquer *texto* artístico. Estas fronteiras e este diálogo, são o lugar da arquitectura e da sua essência. Desde o início da tradução dos seus trabalhos em inglês, que a compreensão da importância e significado desta proposta dialógica, influenciou as mais diversas disciplinas." *Art and Answerability*" é, á data, o último dos seus escritos traduzido e que corresponde ao início do seu trabalho, na sequência da revolução russa e de todo o seu contexto de debates, conferências e manifestos de época. Todos os ensaios que este volume contém, são essenciais para a compreensão do seu trabalho posterior. Ao longo da sua investigação, e muitas vezes sobre o mesmo tema, é notória a evolução do seu pensamento e propostas de reflexão.
- 3- Para o presente escrito, foram referência maior os escritos posteriores, e realizados numa fase mais avançada da sua investigação, como todos aqueles incluídos em "Speech Genres and Other Late Essays", e "The Dialogical Principle" de Tzvetan Todorov, que contém todas as principais referências que foram objecto de estudo e intenções do presente trabalho.
- 4- Bakhtin, Mikhail, ensaio "The Problem of the Text" publicado em "Speech Genres and Other Late Essays", University of Texas Press, Austin, Texas, 1996 USA.
- 5- Bakhtin, Mikhail, ensaio "The Problem of the Text", in op. cit.

- 6- Bakhtin, Mikhail, ensaio «The Problem of the Text» in op. cit.
- 7- Bauman, Zygmunt, como referido na sua obra “Modernidade e Ambivalência” relativamente á “construção social da ambivalência”.
- 8- Lefebvre, Henri, “La production de l’espace”, que acrescenta: *“Um esquema simplista afasta-se desde já, o da correspondência termo a termo (pontual) entre os actos e os lugares sociais, entre as funções e as formas espaciais. Esse esquema “estrutural”, porque é grosseiro, não deixou ainda de estar presente nas consciências e no saber. Gerar (produzir) um espaço social apropriado, no qual a sociedade geradora toma forma, apresentando-se e representando-se, embora esta não coincida com ele e o seu espaço seja tanto a sua cova como o seu berço, não se faz num dia. É um “processo”.*
- 9- **“Narrativas de Regionalidade** - Itinerários de um pensamento projectual em Arquitectura na contemporaneidade portuguesa”.

Faculdade de arquitectura - Universidade de Lisboa.

Doutoramento em Arquitectura Especialidade de Teoria e Prática do Projecto.

Nuno Miguel Pereira Coelho da Silva Seabra

https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/10736/1/Doutoramento_NMiguelSeabra_final_digital_.pdf

Bibliografia

- Bakhtin, Mikhail**, "Speech Genres and Other Late Essays", University of Texas Press, Austin, Texas, 1996 USA.
- Bauman, Zygmunt**, "Modernidade e Ambivalência", Relógio D'Água, Lisboa, 2007.
- Bonnard André**, "Civilização Grega – de Eurípedes a Alexandria", Ideias e Formas, Editorial Estúdio Cor, Lisboa, 1972.
- Lefebvre, Henri**, "La production de l'espace", Anthropos, Paris, 1986.
- Seabra, Nuno**, "Narrativas de Regionalidade - Itinerários de um pensamento projectual em Arquitectura na contemporaneidade portuguesa", Doutoramento em Arquitectura Especialidade de Teoria e Prática do Projecto, Faculdade de arquitectura - Universidade de Lisboa, 2015
- Sorrentino, Paolo**, "La Grande Bellezza", Realização Paolo Sorrentino, Argumento, Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, 2013 Roma.
- Todorov, Tzvetan**, "The Dialogical Principal", University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995. USA

Ilustrações

- Bouça-fotografias do arquivo do Atelier Álvaro Siza
- Bouça recuperada - 2006. Imagem © Fernando Guerra | FG+SG
- Schiavi di Michelangelo - //www.accademia.org/it/esplora-il-museo/le-opere/i-prigionieri-schiavi-di-michelangelo/
- Robert Mangold- <https://robertmangoldprints.com/art/imperfect-circle-no-2-yellow>

Rui ALVES *Venustas, numa noite de chuva*

Orlando AZEVEDO *'Gosto disto!'*

Horácio BONIFÁCIO *A emoção no Barroco*

Maria de Jesus CARVALHO *Belo, Verdade e Arquitetura*

Mário CHAVES *Paradoxo; da ideia certa ao desenho errado*
Beleza, Democracia e Schopenhauer

Augusto Moita de DEUS *Nada monótonos: os monoladrihlos einstein*

Rodrigo Moita de DEUS *A Beleza educa-se*

Pedro GAMA *Vanitatis venustis mater est*

Fernando HIPÓLITO *O Epidauró e a Beleza*

Carlos LAMPREIA *A estrutura do Belo*

Maria de Fátima LINO *A nova Monumentalidade*

Maria Dulce LOUÇÃO *Pensamentos de fim de Verão*

Bernardo MANOEL *Do abrigo ao templo - o espaço entre enquanto significativa*

Elsa NEGAS *A harmonia estética*

António POÇAS *A margem e o tempo - a propósito dos terraços do CCB*

Rui SECO *Identidade (desconstruída): a imagem da acrópole de Coimbra*

Miguel Ângelo SILVA *Tempus Fugit - Horizonte estético do Património Construído*

Ricardo ZUQUETE *La Grande Bellezza*

ISBN 978-989-640-279-2



9 789896 402792

