



Universidades Lusíada

Ferreira, Maria de Fátima Lino, 1967-

A nova monumentalidade

<http://hdl.handle.net/11067/7691>

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

Metadados

Data de Publicação

2024

Resumo

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...

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...

Tipo

bookPart

Editora

Universidade Lusíada Editora

ISBN

978-898-640-249-2

Esta página foi gerada automaticamente em 2025-01-24T13:41:10Z com informação proveniente do Repositório

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 edificadas. 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.

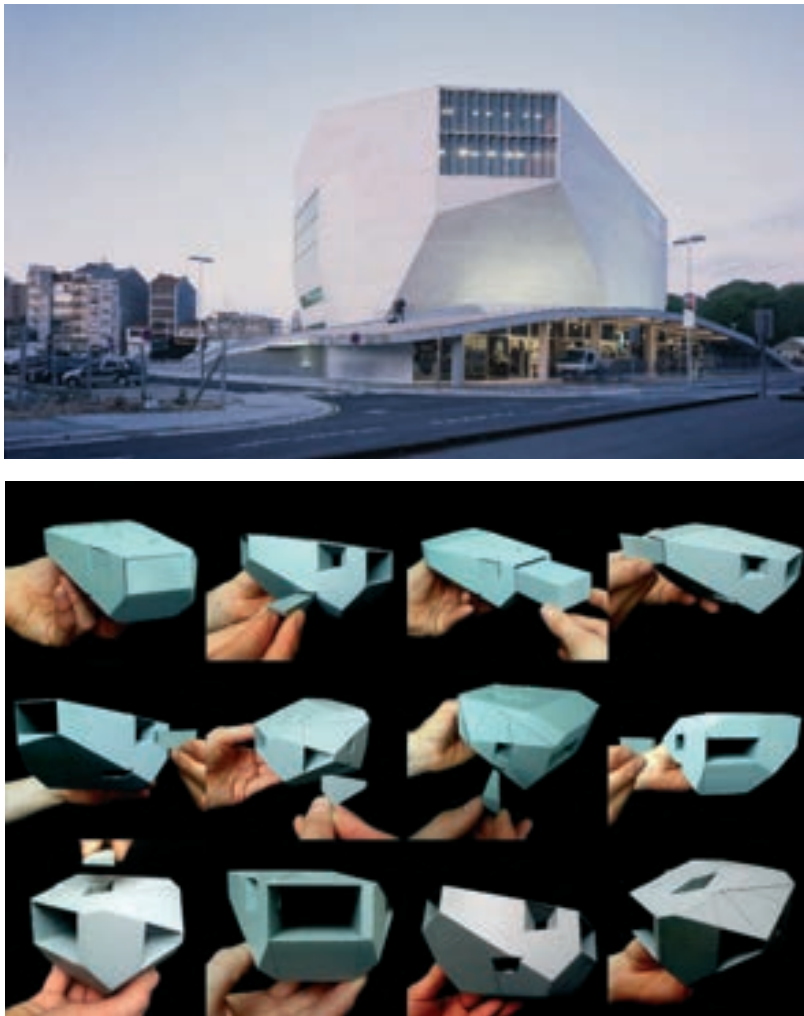


Fig. 3 - A Casa da Música foi um edifício construído para assinalar o ano festivo de 2001, em que a cidade do Porto foi a Capital Europeia da Cultura, de autoria de Rem Koolhaa - Office for Metropolitan Architecture. Foi inaugurado 2005. [documento icónico] disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/765378/casa-da-musica-oma>

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 Antiguidad 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.