

ARQUITETURA: A ARTE DE [não] SABER CAIR

Ana Filipa Almeida Trigo

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura sob a
orientação do Professor Doutor Pedro Pousada

Departamento de Arquitectura, FCTUC, Setembro 2013



**ARQUITETURA:
A ARTE DE [nã] SABER CAIR**

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço ao Professor Doutor Pedro Pousada pelo interesse e ajuda que demonstrou ao longo deste processo, bem como toda a disponibilidade e horas de conversa que possibilitaram este trabalho.

Aos meus meninos de Penalva que sempre me apoiaram e alegraram nos tempos mais difíceis.

Aos meus meninos e meninas de Coimbra que foram a causa pela qual me apaixonei por esta cidade e que se tornaram na minha segunda família. Pelos bons e maus momentos, nunca vão deixar de fazer parte da minha vida.

À minha família pela força e amor constante.

Aos meus pais por todo o carinho, amor e educação que me proporcionaram ao longo da vida, porque sem eles nada disto poderia ser possível.

Por último agradeço à minha irmã, confidente e amiga. Obrigada pelos risos, alegrias, choros e tristezas, pelo apoio incondicional e pela paciência que teve comigo durante este ano intensivo.

RESUMO

Pensando na finitude da vida como condição humana à qual não conseguimos fugir, torna-se claro que tudo o que lhe está inerente sofre a ameaça de desaparecimento. A arquitetura, como objeto produzido pelo homem, não foge a esta regra. Apresenta-se assim essencial desenvolver um trabalho crítico sobre esta propriedade arquitetónica relativamente à atitude que os arquitetos apresentam quando confrontados com a efemeridade do edifício, tanto como efeito colateral como efeito consciente de uma prática.

Assim, como o homem luta contra a morte, também o edifício luta contra a sua destruição e o seu esquecimento, remetendo para temas como tempo e memória. Mesmo quando o objetivo inicial do projeto é o seu desaparecimento, como é o caso do pavilhão temporário, persiste a resistência a esta condição pela vontade de colecionadores privados, que adquirem estas obras únicas e frágeis, e ao serem reconstruídas réplicas destes ensaios arquitetónicos.

Esta investigação propõe assim levantar pontos críticos da história da arquitetura dos séculos XX e XXI onde o efémero surge como problemática do espaço arquitetónico, numa incansável procura de respostas por parte do arquiteto sobre o futuro desta disciplina. Nada dura. Tudo se transforma.

Palavras-chave: Efémero | Eterno | Permanente | Temporário | Tempo | Memória

ABSTRACT

Thinking about the finitude of life as a human condition to which we cannot escape, it becomes clear that everything inherent to it is under threat of extinction. Architecture as an object produced by man is no exception to this rule. Therefore, it is essential to develop a critical work view on this architectural property with regards to focusing on the attitude that architects have when faced with the ephemerality of the building, as a side effect or as the effect of a conscious practice.

Thus, as the man struggles against death, buildings also fight against its destruction and its oblivion, referring to issues such as time and memory. Even when the initial goal of the project is its disappearance, as it is the case of the temporary pavilion, resistance persists to this paradigm by the will of private collectors, who buy these unique and fragile works, and when replicas of these architectural trials are reconstructed.

This research proposes thus bring up some critical points on history of architecture of the XX and XXI centuries where the ephemeral emerges as a problem of architectural space, in a relentless search for answers by the architect about the future of this discipline. Nothing lasts. Everything changes.

Keywords: Ephemeral | Eternal | Permanent | Temporary | Time | Memory

SUMÁRIO

- 11 **Introdução**
- 19 **O Efêmero**
 - O Efêmero como Propriedade Arquitetônica
- 53 **A Passagem do Tempo**
 - Monumento
 - Ruína
 - Monumento como ruína | Ruína como monumento
- 99 **A Antecipação do Fim**
 - O Pavilhão Temporário
 - Duas visões sobre a antecipação do fim: Niemeyer, Koolhaas e a *Serpentine*
- 147 **Considerações Finais**
- 153 **Bibliografia**
- 167 **Fontes de imagens**

INTRODUÇÃO

“(...) o normal, escusado seria dizê-lo, é, pura e simplesmente, morrer quando nos chegou a hora.”¹

Quando se toma consciência que tudo tem um fim, torna-se essencial compreender o papel da temática do efêmero na arquitetura. Sendo um conceito emergente, colocamos na presente dissertação algumas questões que nos inquietam. Que espaço tem o efêmero numa disciplina que sempre foi considerada como permanente? Consideramos que existe arquitetura efêmera ou efemeridade na arquitetura? Será o efêmero um efeito consciente de uma prática ou um efeito colateral?

Pela sua definição crua, efêmero é algo que tem duração de um dia, contudo, e não chegando ao sentido literal da palavra, podemos considerar que é algo que sofre a ameaça de um desaparecimento próximo, e percebemos que tudo é temporário comparado com a eternidade. Assim é a arquitetura. Tudo muda, tudo se transforma, tudo se destrói, mas o que sobrevive na memória cria raízes e deixa cicatrizes no espaço.

1 Saramago, José - *As Intermittências da Morte*, p. 81

Esta investigação propõe esclarecer, aprofundar e avaliar a pertinência do efêmero enquanto propriedade arquitetónica assim como contextualizar a transcendência e a posteridade como problemas do espaço arquitetónico. Ao estudar e compreender casos que abordem este tema, incidindo nos trabalhos realizados nos séculos XX e XXI, pretendemos confrontar o papel do arquiteto neste contexto de efemeridade.

Por um lado a ideia de monumento, que representa a imagem física de uma comunidade ou de uma classe social, que cria memória e uma organização auto-referencial do território. Perceber, neste caso quais são as consequências da passagem do tempo neste objeto arquitetónico único e irrepetível, cruzando-se assim com o conceito de ruína. Será que existe espaço para a evolução, passando pela apropriação ou mesmo o desaparecimento destas *peças raras*, ou com isto estamos a criar um problema de identidade na cidade?

Por outro lado a antecipação da finitude do objeto arquitetónico, um edifício pensado *a priori* com um prazo de validade. Entender quais as causas e os efeitos que estas obras têm numa sociedade, quais as situações que criam e se deixam memória. Sendo instrumentos para ensaios realmente construídos do que a arquitetura pode ser, qual a sua influência e importância social, política, económica, cultural e para a arquitetura contemporânea?

Resumindo, pretendemos confrontar o efêmero como causa e como consequência na prática da arquitetura, o que deixa na memória e os problemas de identidade que cria no espaço urbano, e a sensibilidade que os arquitetos têm atualmente quando confrontados diretamente com esta problemática.

A obra arquitetónica é pensada e criada desde os primórdios como um objecto permanente, estável, algo que responde à necessidade e ao desejo de transcendência do arquiteto. Contudo, este conceito de perenidade torna-se frágil quando introduzimos a ação do tempo, provocando marcas irreversíveis ou mesmo o desaparecimento destes marcos da cultura e da história humana. Assim, é pertinente perceber o papel que o efêmero desempenha na nossa disciplina, um tema que está a despertar cada vez mais interesse nos arquitetos contemporâneos.

No primeiro capítulo é elaborada uma exposição do conceito de efémero numa perspetiva geral, envolvendo conceitos intrínsecos a este tema como tempo e memória. Pretende-se assim fazer uma introdução ao tema, para depois ser desenvolvido mais especificamente, e como não poderia deixar de ser, no campo da arquitetura. Este enquadramento percorre a história da arquitetura desde o progresso do novo mundo industrial e das grandes exposições mundiais do século XIX, até à nossa contemporaneidade, na tentativa de expor momentos mais marcantes relativos ao tema.

O segundo capítulo centra-se na efemeridade do objeto arquitetónico como consequência da passagem do tempo, percebendo qual o papel que os monumentos, e as suas ruínas, representam numa cidade e quais são as atitudes relativas à passagem do tempo nestes objetos únicos, que mesmo caindo na obsolescência persistem vivos num tempo que já não é o deles. São desenvolvidos os conceitos de monumento e de ruína, num enquadramento sobre a sua evolução na história da arquitetura. Estes conceitos foram confrontados entre si e são apresentadas críticas a esta problemática da condição futura do objeto arquitetónico que é a sua decadência e a sua morte. Estas críticas são refletidas e apresentadas nos trabalhos do artista plástico Ian Hamilton Finlay, de 1983, *The Present Order*, dos fotógrafos Yves Marchand e Romain Meffre, *The Ruins of Detroit* (2005-2010) e *Gunkanjima* (2008 e 2012), e a proposta do grupo de arquitetos OMA, liderado por Rem Koolhaas, para a Bienal de Veneza de 2010 intitulada *Cronocaos*.

No último capítulo é desenvolvida a temática do efémero como um ponto de partida de projeto, um estudo sobre a arquitetura temporária e a sua importância cultural, social e económica. Realizou-se um enquadramento sobre o pavilhão temporário, desde a primeira Grande Exposição Universal de Londres de 1851 até ao pavilhão contemporâneo, pelo papel que desempenha como laboratório de experiências arquitetónicas e das heranças que deixou para a posteridade, apesar de já terem desaparecido. Foi realizado um estudo mais específico sobre o programa de pavilhões temporários da *Serpentine Gallery* pelo forte impacto que causa na atualidade. De um legado de 13 pavilhões desenvolvemos um estudo mais aprofundado sobre os pavilhões de Oscar Niemeyer de 2003 e de Rem Koolhaas e Cecil Balmond de 2006, por apresentarem respostas distintas, e talvez até opostas, a um desafio que teve o mesmo ponto de partida. Pretendeu-se confrontar a resposta de

Niemeyer, mais rígida em termos de materialidade e utilizada como uma mostra da sua arquitetura, com o pavilhão de Koolhaas, materialmente etéreo, transitório, revelando uma clara experimentação arquitetónica.

Assim, esta investigação mostra-se pertinente pela crítica relativamente ao papel que o efémero desempenha na arquitetura, como o desempenha no resto das nossas vidas. É essencial explorar o fim das coisas em todas as suas expressões e em todas as consequências que isso trás consigo, continuando na incessante busca do arquiteto sobre o que é que a arquitetura pode ser. Nada dura. Tudo se transforma.

“O Tempo ajudar-nos-á a perceber que *“nothing lasts forever”* e que a *Arquitectura não é para sempre.*”²

2 Veríssimo, Cristina - *O tempo e os materiais da arquitectura*, p. 37

O EFÊMERO

“Que significa efêmero? Significa que sofre a ameaça de um desaparecimento próximo.”¹

A palavra *efêmero* remonta aos finais do século XIV, originalmente um termo médico do Latim Medieval *ephemera* (*febris*), “(febre) com duração de um dia”, do masculino de *ephemerus*, do Grego *efêmeros* “que dura apenas um dia, de curta duração”. No século XVII o conceito foi estendido a insetos e flores de vida curta; sentido geral de “coisa de existência transitória” é o primeiro certificado de 1751, comparado com o Grego *ephemeroi* “homens”, literalmente “criaturas de um dia”.²

Na realidade, quando nos deparamos com este conceito, a primeira definição que ocorre é de “uma acção ou acontecimento cuja duração é, numa primeira instância, de um só dia. Por extensão, fenómeno, presença ou fabricação breve, fugaz ou instável: de curta duração”³. Contudo, quando se confronta a ideia de eternidade com a finitude da vida, percebemos que

1 Antoine de Saint-Exupéry *apud* Ventosa, Margarida - *De que falamos quando falamos de efêmero? O efêmero enquanto prática emergente*, p. 26

2 Online Etymology Dictionary

3 Manuel Gauza *apud* Ventosa, Margarida - *De que falamos quando falamos de efêmero? O efêmero enquanto prática emergente*, p. 26

tudo acaba, tudo caminha para o seu fim, seja ele propositado, acidental, ou um mero acaso da passagem do tempo. A consciência do mundo faz-se no instante presente e incorpora também a consciência daquilo que já foi vivido, daquilo que deixou de ser, que terminou; a nossa presença está marcada por uma interrupção definitiva, uma fronteira entre o ser e o deixar de ser de que os outros, a posteridade, se constituem como testemunhas principais: a temporalidade das *criaturas de um dia* é medida pelas criaturas que duram mais. A eternidade, a antinomia do que dura apenas um dia, é o truque técnico com que a memória, a História, se convence de que o mundo existe com ela num sistema de continuidades, de encadeamentos, de que o mundo quando se torna inteligível (lógico, calculado, finalista, organizado) se torna realmente ser; é ao contrário que as coisas funcionam, o mundo, as coisas vivas e não-vivas, pré-existem, precedem a ideia de tempo: apenas são e deixam de o ser sem que consciência da causalidade que lhes interrompe o devir constitua um índice do seu existir. A eternidade é a suspensão do tempo do objeto, é o produto, neste caso humano (trabalho, subjetividade, cultura), naturalizado como aliança entre a ideia de arquivo (resistência ao esquecimento, ao desaparecimento, o culto e a monumentalização da biografia do orgânico e do inorgânico: a sepultura como lugar de retorno, de revisitação: o museu) e a de comunidade (o sujeito e a sua pluralidade, o outro, a dialogia); o efêmero é o curto-circuito que nesse desejo de continuar a ser intensifica e apaga o objeto. É o clarão do irreversível.

No romance *As Intermittências da Morte*, José Saramago (1922-2010) escreve sobre um hipotético cenário onde “no dia seguinte ninguém morreu”⁴, uma divagação sobre a vida, a morte, e o sentido, ou a falta dele, da nossa existência. A euforia inicial, do pensamento de se viver para sempre, mudou rapidamente para uma angústia de ficar no limbo, “não morriam, não estavam vivos”⁵. Este cenário descrito por Saramago leva-nos a pensar nas consequências de uma vida sem morte, originando numa sociedade, “por exemplo, de uma torre de babel, de um labirinto de cossos, primeiro bairros, depois cidades, depois metrópoles, ou, usando palavras mais cruas, cemitérios vivos onde a fatal e irrenunciável

4 Saramago, José - *As Intermittências da Morte*, p. 13

5 *Ibidem*, p. 40

velhice seria cuidada como deus quisesse, até não se sabe quando”⁶. Num cenário oposto, sem romances, a História é marcada por constantes mudanças de realidade e de pensamento, uma necessidade de transcendência intrínseca ao Homem, tornando assim irreduzível a ideia de efemeridade em todos os campos da cultura humana.

Quando falamos de efémero é indispensável falar de tempo. Pode ser considerado objetivo, definido como “duração calculada das coisas; duração limitada, em oposição ao conceito de eternidade; a propriedade que as coisas têm de coexistir ou de se sucederem”⁷. Contudo, torna-se num conceito que migra para a ordem do sujeito na medida em que cada indivíduo sente e experiencia o tempo de maneiras diferentes, sendo ele encarado como linear, uma sequência com princípio, meio e fim, ou cíclico, um eterno retorno, onde todas as possibilidades se tornem a repetir, uma teoria defendida por Nietzsche (1844-1900).⁸

“(…) as coisas no tempo não têm realidade física pois existem como modalidades do pensamento e da linguagem que ocorre, no presente, da atenção e localiza-se na narração e a predição.

Em resumo, em actos linguísticos, com os quais não podemos dizer que haja coisas passadas nem futuras mas diversas atitudes de inteligência para com o presente; as capacidades psíquicas da memória e da previsão. Os três tempos não são mais do que formas do presente, a sua tripla dimensão. E isto significa que ao que pensa/fala lhe corresponde traçar o tempo e dispor a trama dos acontecimentos, que fica relativizada ao entendimento de cada qual e que pode flutuar segundo as intenções e as perspectivas de quem dispõe dela. A linha de tempo dilata-se ou condensa-se dependendo do alcance das faculdades intelectuais, da capacidade da atenção para estar dependente e a possibilidade da imaginação para se representar e prevenir. A medida de tempo, longe de estar sujeita a um tipo de padrão objectivo (a rotação dos anos por exemplo), revela-se elástica, subjectiva, pelo que podemos dizer que os cálculos e as medidas, os números do tempo, só encontram sentido

6 *Ibidem*, pp. 33 e 34

7 *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, Volume 2, p. 1326

8 Ventosa, Margarida - *De que falamos quando falamos de efémero? O efémero enquanto poética emergente*, pp. 26 e 27



Cena de *Tempos Modernos*
Charlie Chaplin | 1938

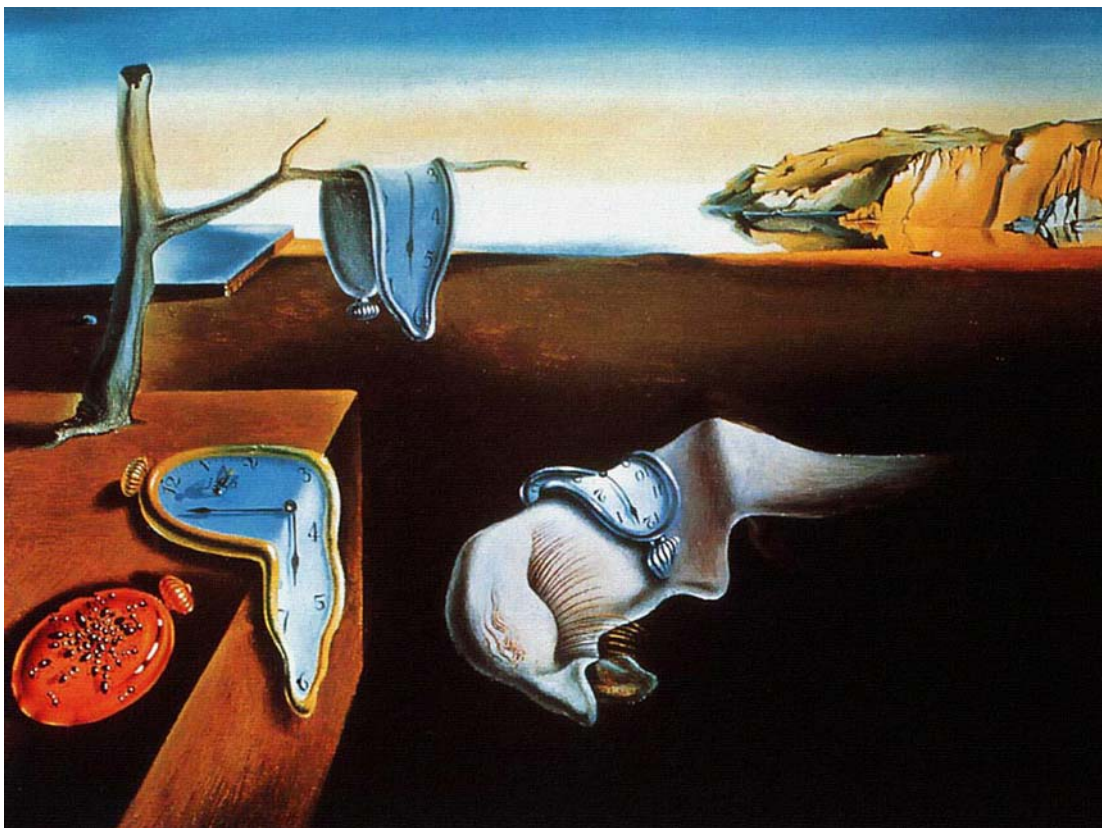
atrás da delimitação do ponto de vista desde o qual se efectuam. E como as intenções intelectuais são diversas, os tempos também o são e deste modo resulta incomensurável entre si.”⁹

Com esta afirmação retira-se, assim, que o tempo e todas as suas implicações dependem da atitude de cada um para com o presente, e que o valor das coisas não está no tempo que elas duram, mas na intensidade com que acontecem. Esta questão remete para a parábola da borboleta e da sequoia. Perguntavam uma a outra sobre a perenidade de uma flor, cuja duração é de semanas ou meses, no que a borboleta, com um tempo de vida muito pequeno, afirma: “Toda a minha vida, esta flor esteve aqui, neste mesmo sítio!”. A sequoia, que pode viver durante milhares de anos, respondeu: “A vida dessa flor é breve! Desde que aqui estou já vi centenas, mesmo milhares, nascer e desaparecer.”¹⁰

A revolução tecnocientífica do séc. XX alterou radicalmente a percepção e a experiência do tempo. Tecnocratizou a fenomenologia do tempo: a brevidade e automatização dos modos de produção e de deslocação; o crescimento acelerado da humanização do espaço reconfigurando a relação entre o natural (o orgânico) e o artificial (o construído) no espaço vivido; o carácter cada vez mais incompreensível, incontrolável e desconexo com que o olhar posicionado na experiência quotidiana mediatiza o mundo em que vive; a emergência da cidade como o *genius loci* das atividades especializadas na economia do tempo; a condensação dos processos de comunicação, a sobreposição da mensagem e dos códigos sintéticos, abreviados sobre a oralidade descritiva, demorada; a valorização cultural do fragmento, do interrompido, do anti-narrativo e do cinemático sobre o contemplativo, sobre o fixo; a sobrenaturalização do estar um mundo como um ato cinético (o uso semafórico das discontinuidades, a experiência humana como uma permuta entre repouso e trânsito, aceleração e abrandamento, entre presença e ausência); disposição sincrética do tempo geográfico (como a vida acontece noutros lugares) e do tempo histórico (como a vida foi noutros tempos) como estruturas com a mesma importância e referência antropológica.

9 Fernando Porras *apud* Ventosa, Margarida - *De que falamos quando falamos de efêmero? O efêmero enquanto prática emergente*. p. 26

10 Esta parábola é referenciada no artigo de Dantas, Inês - *O Potencial Transformador do Efêmero: A propósito do Pavilhão Serpentine em Londres*



A persistência da memória
Salvador Dalí | 1931

Todas estas transformações revelam como o tempo destacou de um modo irreduzível a sua condição de lugar do desenvolvimento humano.

A necessidade de desenvolver práticas de memória, um abrigo (ou talvez não) de uma identidade espacial e temporal adquiriu um carácter premente nesta fenomenologia da transitoriedade e da mobilidade onde vigoram como pano de fundo ideológico o pânico do atraso, do que ficou por fazer, do *deadline*, da meta a atingir, da competitividade, da produtividade, da utilidade. A memória é, então, um fator intrínseco à compreensão do efêmero em todas as suas vertentes, na medida em que tudo o que acaba fisicamente sobrevive em memórias comercializadas na história, memórias imaginadas ou memórias vividas.

“A nossa duração não é um instante que substitui outro instante: neste caso, haveria apenas presente, não haveria prolongamento do passado no actual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente.”¹¹

11 Gilles Deleuze *apud* Baptista, Ana Maria Haddad; Pereira, Gláucia Rezende - *Tempo-Memória: algumas reflexões*, p. 306

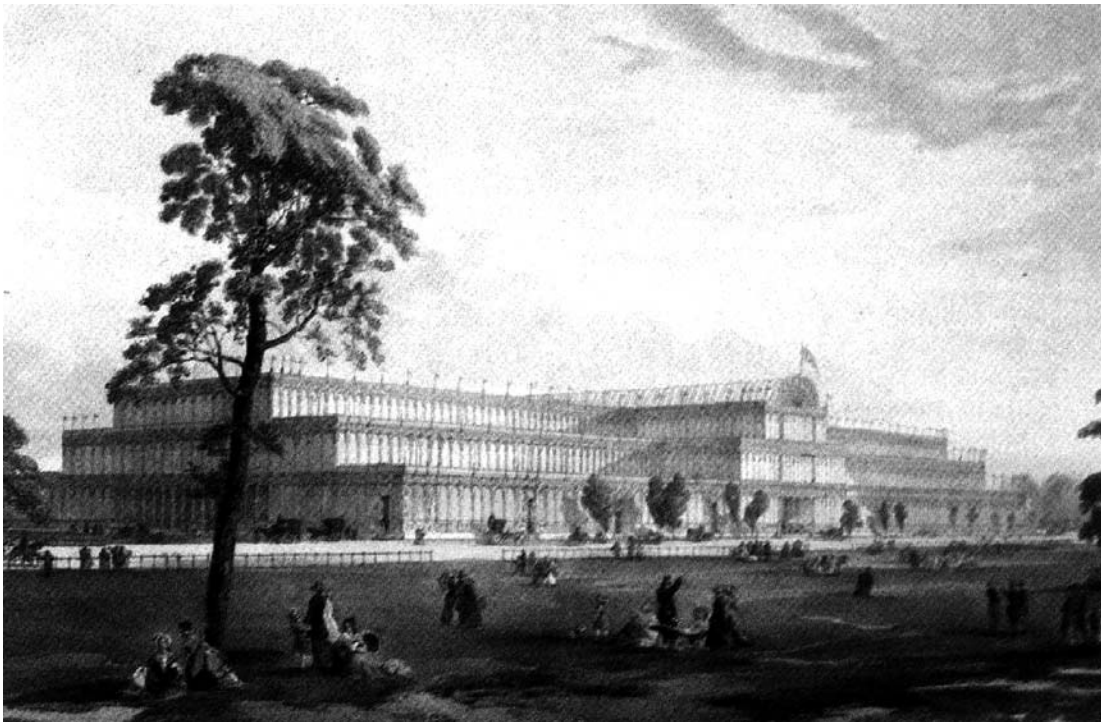
O efémero como propriedade arquitetónica

“Verdadeiro signo da sociedade, o efémero não se terá tornado numa modalidade do tempo, na época da mundialização?”¹²

Esta questão que Christine Buci-Glucksmann coloca na sua obra *A Estética do Efémero*, pode ser apropriada para o campo específico da arquitetura: qual é o papel desempenhado pelo efémero na disciplina da arquitetura?

Desde Vitruvius (c. 80 a.C. – c. 15 a.C.) a Le Corbusier (1887-1965) que a arquitetura sempre foi pensada e problematizada como uma disciplina que tratava do permanente, e que com essa garantia de estabilidade, de enraizamento (para Vitruvius, Livro II, a ontologia do artefacto arquitetónico associa-se à materialidade do firmamento, do orgânico: a lama, a folhagem, o tronco) respondia à necessidade de transcendência geracional, cultural e civilizacional da obra. Contudo, ao introduzir a condicionante do tempo, estas obras concebidas como sendo *para sempre*, assimiladas como instrumentos de naturalização da cultura humana e inscrições no tempo histórico dessa mesma cultura acabam por sofrer consequências pela constante mudança e movimento de ideias, tornando a perenidade um conceito vulnerável

12 Christine Buci-Glucksmann *apud* Baptista, Luís Santos - *Produções efémeras. Entre a condição existencial nómada e as práticas de acção urbana*, p. 6



Palácio de Cristal
Joseph Paxton | Londres | 1851

senão inverosímil na prática de arquitetura. Assim, torna-se pertinente e essencial perceber a natureza do efêmero na nossa disciplina, qual a sua importância e lugar no trabalho projetual e na matéria construída. Este tema está gradualmente a emergir como um novo território para os arquitetos contemporâneos. É essencial explorar o tema do transitório do que cessa de ser, do que transforma, do metabólico, do fim das coisas, em conclusão, do efêmero em todas as suas expressões arquitetónicas como uma contribuição para a constante procura dos arquitetos do que é que a arquitetura pode ser.

O efêmero ganha uma nova percepção e torna-se num problema e numa característica da arquitetura a partir dos inícios do século XIX, consequência do fortalecimento da Revolução Industrial, que consigo trouxe novas questões programáticas que alteraram o contexto e o sentido da produção arquitetónica. Tornou-se imperativo responder ao rápido crescimento das cidades, compreendendo todas as transformações sociais intrínsecas a esta revolução.

“Com o ferro, apareceu pela primeira vez na história da arquitectura um material artificial de construção. Passou através de uma evolução cujo ritmo se acelerou ao longo do século, e recebeu um impulso decisivo quando a locomotiva, com a qual fizeram experiências desde finais da década de 1820, só podia ser utilizada sobre rails de ferro. O rail foi a primeira unidade de construção, o precursor da viga. O ferro era evitado nas habitações, e servia para arcadas, salas de exposição, estações de caminhos de ferro e outros edifícios que atendiam finalidades temporárias.”¹³

Em Londres, a 1851, é inaugurada a primeira Grande Exposição Universal, um programa criado pela vontade de mostrar a superioridade industrial britânica e possibilitado, construtivamente, pelo desenvolvimento técnico dos sistemas de pré-fabricação. Também denominado por Palácio de Cristal, da autoria de Joseph Paxton, esta estrutura de ferro e vidro personificava em toda a sua essência o espírito desta época, mais até do que os produtos industriais que foram expostos no seu interior. O seu processo de construção foi pensado e concebido no seu todo, desde a produção de cada uma das peças integrantes, o transporte destas para o Hyde Park, a sua construção e a desmontagem final. Em

13 Walter Benjamin *apud* Frampton, Kenneth - *História Crítica de la Arquitectura Moderna*, p. 29

termos sociais, respondeu à necessidade de espaços públicos qualificados numa cidade, cenário semelhante a outras capitais europeias, que era caracterizada pela insalubridade e pestilência nos bairros mais pobres e pelo excesso de massas nas escassas zonas pedonais. Paxton criou uma cidade moderna efémera dentro de uma redoma de ferro e vidro, dentro da cidade, e tornou-se “um laboratório experimental da cidade racionalista do futuro, pressagiando o tipo de mudanças que iam modificar a paisagem urbana das principais capitais europeias.”¹⁴

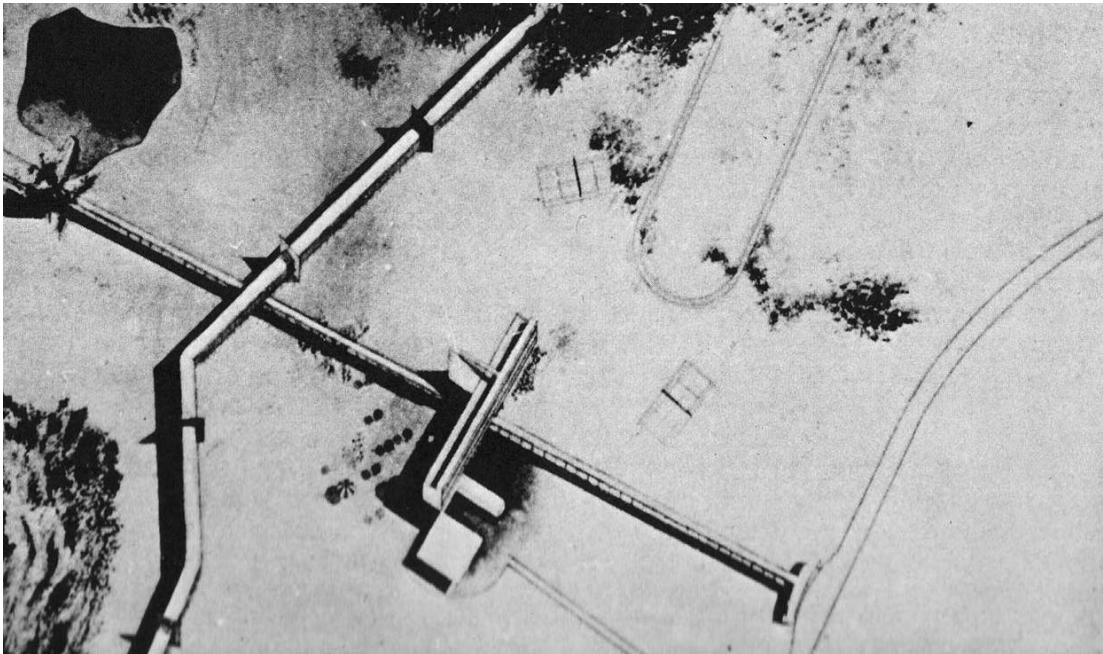
A arquitetura tem assim um papel fundamental nesta mudança, numa época em que a resposta das academias a essa alteridade continuava a ser o cânone clássico surge um contraste radical de ideias, inspiradas na *nova* sociedade moderna, na *nova* vivência urbana, desenvolvendo novos preceitos artísticos que refletiam o espírito do tempo. Este *espírito do tempo* é descrito por Marshall Berman, como uma experiência que “anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: (...) ela despeja-nos a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx *tudo o que é sólido se dissolve no ar.*”¹⁵

As grandes vanguardas internacionais arquitetónicas manifestam-se verdadeiramente num contexto ideológico e político marcado pela Primeira Grande Guerra, pela Revolução Russa de Outubro de 1917, pela fundação da república de Weimar em 1919 e pelo estabelecimento da Terceira Internacional. A necessidade de uma arquitetura associada ao seu tempo levou ao aparecimento de movimentos como o *L'Esprit Nouveau* em Paris, o *De Stijl* na Holanda, o *Construtivismo* na Rússia ou os racionalistas alemães da *Neue Sachlichkeit*.

A União Soviética do 1º plano quinquenal (1929-1934) e a Alemanha de Weimar (1919-1933) foram os Estados Europeus desta época que mais se destacaram em relação à materialização de uma conceção narrativa do progresso social e, conseqüentemente, onde a arte ligada ao novo projeto de sociedade, aclamado por estas revoluções sociais, se

14 Canogar, Daniel - *Ciudades Efimeras: Exposiciones Universales, Espectáculo y Tecnología*, p. 29

15 Berman, Marshall - *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*, p. 15



Cidade Verde
Mikhail Barsch and Moisei Ginzburg | 1930

poderia afirmar. A crença numa identidade entre emancipação material e a emancipação espiritual, o *audare sapere* (ousar saber) formulado por Emanuel Kant (1724-1804) constitui-se como o princípio organizador da febre de mudança e de conhecimento que definiu este período da produção política e artística europeias. O *Construtivismo*, a primeira experiência autenticamente Russa da vanguarda artística europeia, (a conceção romântica da Arte como antecipação estética e laboratório da revolução social aliada ao culto pela tecnologia), defendia a ideia de que a arquitetura pode influir no modo de vida e no próprio comportamento social do cidadão, trocando o individualismo, “criado” pelo capitalismo, pela responsabilidade coletiva, de maneira a romper a hierarquização social e desenvolver espaços de igualdade social.

Para o concurso *Cidade Verde*, em 1930, onde visava explorar o planeamento entre o urbano e o rural, e no calor do debate interdisciplinar que se desenvolvia na URSS sobre a tipologia das cidades soviéticas (*Sotsgorod*) surge uma proposta vinda da OSA – União dos Arquitetos Contemporâneos, primeiro grupo de arquitetos construtivistas, fundado por Mosei Ginzburg (1892-1946) e Alexander Vesnin (1883-1959) – apresentada por Mikail Okhitovich (1896-1937) e que se desenvolvia no interior do conceito de *desurbanismo*.¹⁶ Okhitovich, e com ele Mosei Ginzburg, propunha resolver os conflitos entre a cidade e o campo, a indústria e a agricultura, numa ideia radical de um planeamento estendido. Criticavam a forma tradicional da cidade como sendo um reflexo total da sociedade de classes, e que o ideal seria expandir as cidades existentes ou mesmo desenhá-las de raiz, de forma a distribuir a população pela União Soviética, rural na altura, através de uma extensa infraestruturas. O conceito de propriedade privada era extinto e cada indivíduo tinha a liberdade de escolher onde construir a sua habitação pré-fabricada, fácil de montar e de desmontar. São teorias apoiadas nas ideias de fluidez e flexibilidade que vão mudar a perceção da arquitetura com um ser estático, mostrando assim que o espaço vivencial está em constante mutação e que, apoiado pelas tecnologias, o habitante se pode tornar num ser em contante movimento, percorrendo sem obstáculos estas plataformas arquitetónicas. A utilização de conceitos como mobilidade, flexibilidade, adaptabilidade e mutabilidade nestas novas propostas refletem o efémero na sua teoria, que vai ser fortemente explorado

16 Frampton, Kenneth - *História Crítica de la Arquitectura Moderna*, p. 178

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

PARAISANT LE 15 DE CHAQUE MOIS DIRECTEUR : PAUL GERMER

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE
 PEINTURE SCULPTURE ARCHITECTURE
 LITTÉRATURE MUSIQUE
 ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR
 LE THÉÂTRE LE MUSIC-HALL LE CINÉMA LE CIRQUE LES SPORTS
 LE COSTUME LE LIVRE LE MEUBLE
 ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE

SOMMAIRE

L'Esprit Nouveau 3

L'esthétique nouvelle et la science
de Turi, Victor RASCH 5

Notes sur l'art de Séurat, ROBERT 13

Découverte du Lyrique, PAUL DUBOIS 29

Sur la Plastique, A. OREYANT
et Ch. E. JEANNERET 38

La Musique Polonoise, HENRY PRÉVIERES 49

Les deux routes, ANDRÉ SALMON 61

Picasso, L'Esthétique du Cinéma, H. TOLINE 61



DANS CE NUMÉRO

30 photographures et deux reproductions
aux trois couleurs.

Trois rappels à MM. les Architectes,
LE CORBUSIER-SAUVIGNER,
Le Cirque, s'UNNOUVEAU,
CIRQUE ARNAULD,
Notes sur les revues 1914-1920,
G. de LACAZE-DUTHIERS
Calligraphie (*Apollinaire*), LOUIS ARAGON
Les Expositions (Pisabarro), G. RIBEMONT-DISSAIGNES
La Littérature de langue espagnole
d'aujourd'hui, VICENTE HEYDORFF
La nouvelle poésie allemande,
TON GOLL
Echos de l'Hôtel Drouot
etc...

Voiraudon les avantages et les
primes réservés aux Abonnés.

**PRIX NET, 6 francs francs
POUR TOUTS PAYS**

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
23 - RUE DE PARIS

Primeira edição de *L'Esprit Nouveau*
1920

em movimentos posteriores, não com o objetivo direto de transformar o objeto, mas consciencializar o indivíduo da transitoriedade da vida terrena.

A publicação de *L'Esprit Nouveau*, no início da década de 1920, por Le Corbusier e Saugnier (1886-1966), causou um grande impacto nas principais comunidades arquitetónicas europeias pela sua convicção de que era urgente que a arquitetura respondesse aos principais problemas sociais existentes e que refletisse o *novo espírito* das vanguardas através das ferramentas que lhes eram fornecidas pela indústria. Apesar de considerar os cânones da arquitetura clássica como intemporais, Le Corbusier, nos artigos publicados na *L'Esprit Nouveau*, criticava os arquitetos que utilizavam componentes decorativos clássicos nas suas obras num tempo em que novas formas de *fazer* exigiam novas respostas formais.

Pretenderam incorporar a produção em série nos pormenores do quotidiano do indivíduo até à organização urbana, numa tentativa de fundir o comportamento humano à eficácia industrial. Para Le Corbusier a arquitetura era encarada como a epítome destas novas mudanças da sociedade do seu tempo, ao mesmo tempo que questiona a permanência do objeto arquitetónico: “A arquitectura é a primeira manifestação do homem criando seu universo, criando-o à imagem da natureza, as leis que regem nossa natureza, nosso universo. As leis de gravidade, de estática, de dinâmica impõem-se pela redução ao absurdo: ficar de pé ou desmoronar-se.”¹⁷

O movimento moderno fundamenta-se na ideia de construir para um *agora*, para o seu tempo contemporâneo, se o programa morre o edifício morre, se o edifício deixa de estar no seu tempo morre. O conceito do efémero como uma causa da passagem do tempo, não como ponto de partida, está aqui bem presente, contudo dificilmente é aceite a transformação ou ao desaparecimento do objeto moderno, contrariamente às suas fundamentações originais.

Mais tarde, nos primeiros anos que se seguiram à 2ª Grande Guerra Mundial, surgiu a necessidade da reconstrução urbana europeia, sendo criados vários congressos para

17 Corbusier, Le - *Por uma arquitectura*, p. 45



Congresso do Team X em Otterlo
CIAM X | 1959

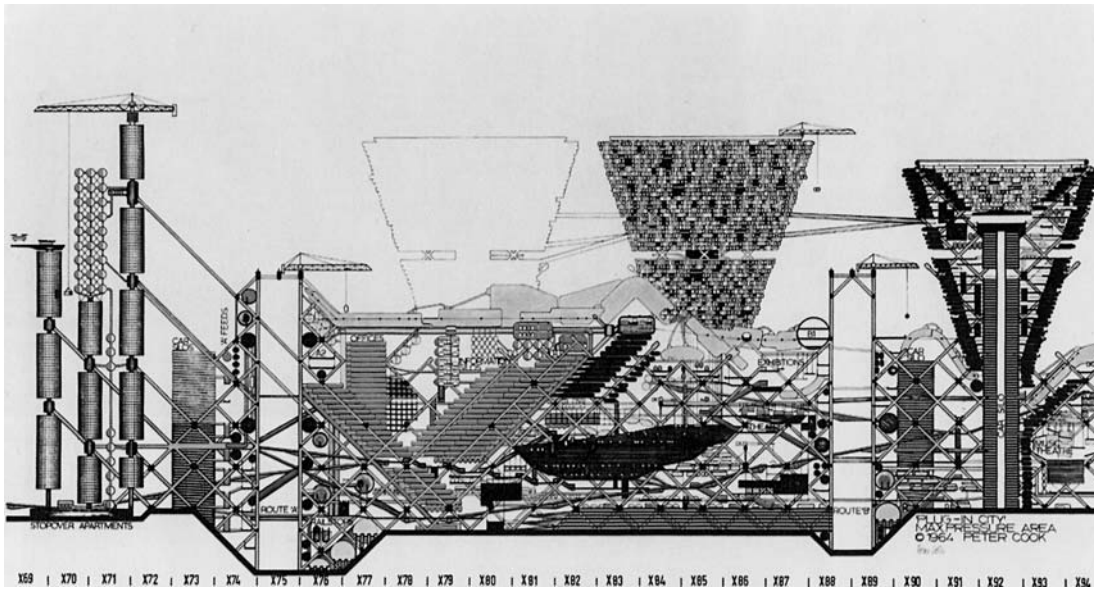
debater o percurso arquitetónico focados na identidade urbana, na memória coletiva e no espaço público. Destacaram-se Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003) pela sua preocupação em relacionar a arquitetura com o contexto onde está inserida, cultural e simbolicamente, criticando a reposta modernista ao *homem-tipo*, tratando cada situação como um exemplo único de lugar e tempo específicos. Todas estas mudanças despoletaram o aparecimento de inúmeros movimentos de vanguarda que criticavam a arquitetura moderna e procuravam respostas para os problemas de urbanismo e da sociedade de consumo.

No contexto britânico destacam-se o *Team X* que surgiu na preparação daquele que viria a ser o último CIAM (Congresso Internacional da Arquitetura Moderna) em 1956, do qual faziam parte Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck (1918-1999), Jacob Bakema (1914-1981), Georges Candilis (1913-1995), Shadrach Woods (1923-1973), John Voelcker (1927-1972), Rolf Gutmann (1926-2002) e Giancarlo de Carlo (1919-2005).¹⁸ Aqui assiste-se a uma espécie de “morte” da arquitetura moderna. Uma vontade de uma vida melhor representada em colagens, imagens menos estáticas e sequenciais que transmitem continuidade aos edifícios, que por sua vez deixam de ser plantas, cortes e alçados, são refletidos numa utopia do presente de carácter democrática e liberal onde o arquiteto desempenha um papel social.

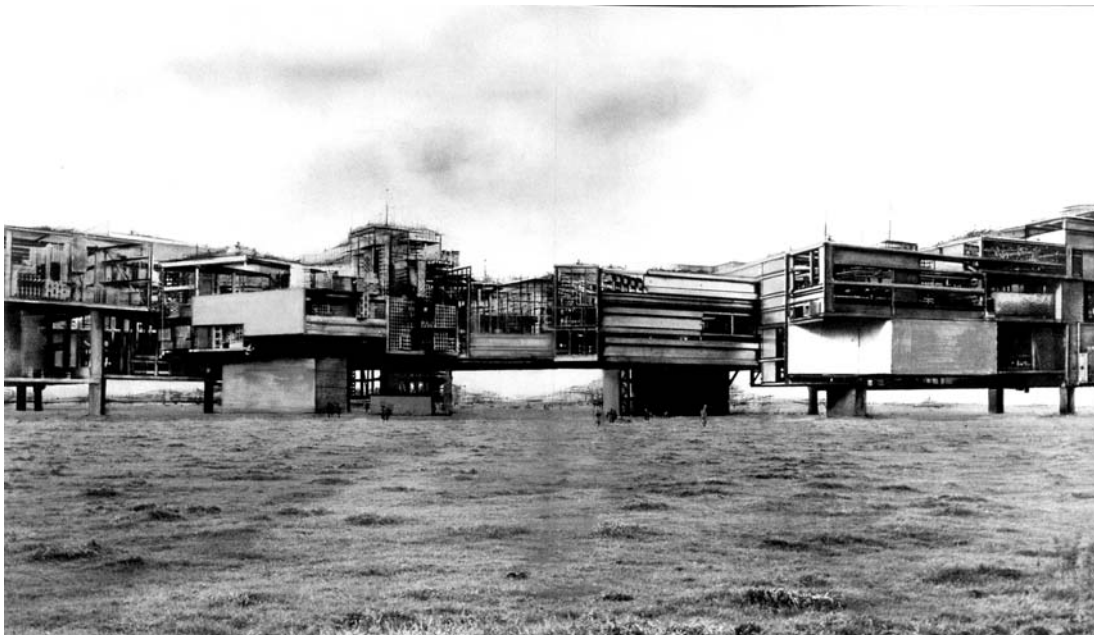
Houve várias relações estabelecidas entre o *Team X* e o *Independent Group*, também uma vanguarda britânica dos anos 50 do qual faziam parte Lawrence Alloway (1929-1990), Alison e Peter Smithson, Richard Hamilton (1922-2011), Eduardo Paolozzi (1924-2005), Reyner Banham (1922-1988), entre outros, que partilhavam o objetivo de deduzir padrões da vida humana utilizando a antropologia e a sociologia urbana como os seus instrumentos para construir cidade. A arquitetura era o modo mais eficaz para recriar as comunidades e assim transformar a mentalidade e a vontade do indivíduo.

A influência do *Independent Group* no grupo *Archigram* é evidente, para além de Peter Smithson ter sido professor de Peter Cook (1937-1995), pela utilização das colagens, pela justaposição de imagens, pela *pop*, pela cultura da rua. Contudo começam a aproximar-se

18 Frampton, Kenneth - *História Crítica de la Arquitectura Moderna*, p. 275



Plug-in City
Peter Cook para Archigram | 1963|64



New Babylon
Constant | 1971

de uma visão futurista, como é o exemplo da *Plug-in-City*, 1961, de Peter Cook. Seguem as propostas de Banham e aproveitam uma *nova* oportunidade que a máquina proporciona, acabando com os valores vitruvianos ou modernistas de proporção, escala ou simetria. Na *Plug-in-City* não havia qualquer hierarquização de espaços, com uma estrutura pensada para existirem trocas rápidas, onde os espaços são mutáveis pela liberdade dos seus habitantes, desenvolvendo assim um conceito de vida nómada e flexível.

“A grande contribuição da avant-garde britânica tem consistido em lançar e desenvolver novas atitudes em relação à vida numa civilização industrial avançada, onde antes só tinha existido uma rejeição estereotipada, de forma a dramatizar a escolha do consumidor e a comunicar o prazer inerente à manipulação de uma tecnologia sofisticada. Se estas estratégias não vão resolver os mais profundos problemas sociais e políticos da cidade, pelo menos abrem novas vias alternativas para uma reflexão sobre a sociedade de consumo e o urbanismo”¹⁹

Da mesma forma, ou talvez de forma mais explícita, o grupo *Internacional Situacionista*, fundado por, entre outros, Guy Debord (1931-1994) e Constant Nieuwenhuis (1920-2005), que atuou entre 1957 e 1972, pretendia quebrar com as práticas correntes da história, teoria, política, arte, arquitetura e da vida quotidiana. Defendiam a expressão individual como o principal objetivo do planeamento urbano, onde a liberdade e o lúdico desempenham um papel essencial.

A *Nova Babilónia* foi um projeto utópico apoiado em ideias visionárias defendidas pelo Situacionismo, desenvolvido por Constant entre 1956 e 1974, adotando o nome da cidade amaldiçoada ao seu projeto da *cidade do futuro*, um espaço com experiências de vida alternativas. Caracteriza-se por uma megaestrutura semelhante a um labirinto, crescendo e interligando-se entre si como um organismo vivo, cobrindo a cidade burguesa. Era baseado na ideia de uma arquitetura que permite e instiga a transformação da realidade quotidiana, subentendendo uma ideia de dinamismo no habitar. Esta proposta de uma nova configuração existencial, e não de um novo modelo arquitetónico, aborda a temática do efémero numa

19 Jencks, Charles - *Movimentos Modernos em Arquitectura*, p. 279



Monumento Continuo
Superstudio | 1969

vertente de vivência, caracterizado pela mobilidade, mutabilidade e nomadismo. Contudo, aqui coloca-se a questão do enraizamento e da construção de uma identidade e de memórias individuais, dificultado por esta condição nómada e constantemente transitória.

Em Itália formam-se os *Superstudio* e os *Archizoom*, nos anos 60, no mesmo panorama de crítica à arquitetura moderna e de todos os problemas trazidos pelo pós-guerra. Manteve-se isolada da evolução britânica do crescimento periférico das cidades, mas posteriormente utilizou um plano semelhante às *new towns* londrinas, embora sem resultados positivos. Desde o fim da guerra até ao fim dos anos 60 a preservação dos centros históricos das cidades italianas foi um ponto fulcral de discussão e o que mais impulsionou a crise da arquitetura moderna em Itália.

“O tema da memória emerge na arquitectura dos mestres italianos desde os primeiros anos da reconstrução.”²⁰

Os *Superstudio* formaram-se em Florença, num contexto de destruição e de arquitetos historicistas, apoiados num discurso crítico em relação à continuidade dos ideais da arquitetura moderna, ao papel do arquiteto e à sociedade de consumo. Este panorama radical dos anos 60 em Itália seguia tendências e ideais das vanguardas utópicas que se revelavam por toda a Europa. Inicialmente começaram por trabalhar em peças de mobiliário com o intuito de se aproximarem da população, para assim ganharem mais credibilidade para as suas propostas mais radicais, subjetivas, um trabalho crítico e utópico.

O *Monumento Contínuo*, de 1969, caracteriza-se por um volume construído em massa pelo mundo de modo a criar espaços e ambientes homogéneos. Este projeto tem uma forte conotação social, onde todos os indivíduos tinham as mesmas oportunidades e poderiam viver num nomadismo infinito, cortando relações com a cidade histórica, “uma imagem metafísica, tão efémera e crítica quanto os monumentos suprematistas de Malevich.”²¹

20 Portoghesi, Paolo - *Depois da Arquitectura Moderna*, p. 58

21 Frampton, Kenneth - *História Crítica da Arquitectura Moderna*, p. 351

VAST SPACE



SPACE · SCALE

VERSAILLES



ENGLISH GARDEN



BROADACRE CITY
LEVITTOWN



VILLE RADIEUSE



HIGHWAY
INTERCHANGE



THE STRIP



SPACE · SCALE · SPEED · SYMBOL

Análise comparativa de espaços amplos
Learning from Las Vegas | 1972

Nestas duas décadas, dos anos 50 e 60, estes grupos vanguardistas repensam assim as metodologias da arquitetura moderna, num contexto em que se perspetiva a percepção da condição humana, sintoma de uma época de saturação industrial e de curtos-circuitos ideológicos, presos num cenário de lixo acumulado e destruição. Sobre esta paisagem de ruína moderna surgiu a necessidade de resolver o problema do alojamento, apoiados numa tendência humanista que se refletem nestas cidades utópicas, onde a arquitetura assume um papel de transformação da vida humana.

A partir dos anos 70, uma fase de estagnação económica, apela-se a uma cultura do consumo livre e individual, uma doutrina neo-liberal, reduzindo o papel do Estado como regulador económico e social, abrindo caminho para as privatizações. No campo académico as publicações de Robert Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture*, em 1966, e *Learning From Las Vegas*, de 1972, tiveram grande importância no apelo a uma arquitetura comunicativa, repleta de significados e conteúdos, aspetos considerados derrisórios pelos arquitetos modernistas na sua fase mais purista. Neste último livro, Venturi, juntamente com Denise Scott Brown e Steve Izenour, faz uma conjugação de *promenade architecturale* e da ação do homem sobre a natureza. É um registo sintético e cinético em que a cidade é apresentada e compreendida como uma colagem e um fluxo de fragmentos. A cidade já não é objeto de contemplação estética mas de consumo estético. A sensibilidade do ambiente construído já não se faz pela utilização e produtividade dos seus conteúdos mas através dos códigos visuais, dos significantes arquitetónicos que não revelam necessariamente o que são mas o que podem vir a ser na imaginação do automobilista. Las Vegas revela-se no discurso de Venturi uma floresta de símbolos.

“Devemos enfatizar a imagem – imagem sobre o processo ou forma – para afirmar que a arquitetura depende da sua percepção e criação das experiências passadas e da associação emocional, e estes elementos simbólicos e representativos podem por vezes ser contraditórios na forma, estrutura, e programa, os quais combinam no mesmo edifício. (...) Contudo, em Las Vegas, esta evolução é comprimida em anos em vez de décadas, reflectindo o rápido andamento do nosso tempo, senão a eterna mensagem do comercial



Split House
Gordon Matta-Clark | 1973

em vez da propaganda religiosa.”²²

O pós-modernismo faz um balanço crítico da história da arquitetura como herança do seu presente, causado por um desencanto em relação à modernidade, numa junção de linguagens entre o histórico e o tecnológico, um entendimento democrático dos seus conteúdos, transformando, assim, o papel cultural da prática arquitetónica e dando um novo mediatismo ao arquiteto.

Nesta mesma década surgiu o grupo *Anarchitecture*, formado por jovens académicos de várias áreas do qual fazia parte Gordon Matta-Clark (1943-1978), que realizavam especulações sobre a arquitetura propondo alternativas aos espaços urbanos caracterizados como “vazios metafóricos, intervalos, espaços que sobravam”.²³ Matta-Clark caracteriza o seu próprio trabalho como: “conclusão através de remoção. Abstracção das superfícies. Não construção, não-construído por demolição, espaço-não-construído. Criar complexidade espacial, mostrando novas aberturas contra velhas superfícies. Luz introduzida no espaço ou para além das superfícies cortadas. Partir e entrar. Aproximar-se do colapso estrutural, separar as partes no ponto de colapso (...).”²⁴ As intervenções de Matta-Clark demonstram a marcação de uma posição ideológica sobre a relação do indivíduo com o espaço e da materialização perante dimensões e formas, no fundo, que uma obra arquitetónica é uma manifestação artística que influencia a vivência do ser humano.

“Matta-Clark considerava a arquitectura uma empresa desajeitada e pretensiosa, e ele teria ficado particularmente furioso por se ter tornado num modelo, furioso por ver as suas interrupções provisórias em edifícios estilizados sob o título de ‘deconstrutivismo’ nos projectos arquitectónicos de alguns dos seus antigos professores da Universidade de Cornell. Se o arquitecto se toma por um escultor, ele disfarça o seu próprio papel na sociedade capitalista, que é construir tocas de coelho sob a ordem de um promotor imobiliário. Houve um desprezo soberano na atitude de Matta-Clark relativamente

22 Venturi, Robert - *Learning from Las Vegas*, pp. 87 e 106

23 Look, Ulrich - *Anarquitectura: de Andre a Zittel*, p. 91

24 *Ibidem*.



Pavilhão Swoosh
Summer Pavilions | 2007|08

aos arquitectos: O que eu faço, vocês podem nunca alcançar, a partir do momento em que pressupõe aceitar a efemeridade, considerando que vocês acreditam que estão a construir para a eternidade. Mas a arquitectura tem apenas um destino, que é, mais tarde ou mais cedo, descer pelo cano, porque é lixo. O seu projecto pessoal era sublinhar este estado das coisas, e não transcende-las.”²⁵

Aqui é demonstrado como o conceito de efémero tem ingressado na cultura arquetónica enquanto processo de legitimação de uma determinada leitura do tecido urbano e do objeto construído, apesar da resistência dos arquitetos quando deparados com esta realidade. A alienação do espaço pelo tempo por via da acumulação capitalista ou pelos processos de humanização tornam improdutivas e obsoletas as estruturas que aparentemente são imprescindíveis, e assume-se que todas as produções humanas são metabólicas e sujeitas à inflexibilidade da História.

“A sua ideia conceptual esmorece e dissemina-se. A sua materialidade física decai e transforma-se. A sua apropriação humana muda e adapta-se.”²⁶

Actualmente a efemeridade do objeto ganhou uma nova relevância e apresenta-se como uma ferramenta crítica e interventiva sobre o quotidiano contemporâneo, ensaios realmente construídos do que a arquitetura pode ser. Arquitectos como Coop Himmelbau e Lacaton & Vassal exploram o efémero enfatizando a vulnerabilidade das formas e a precaridade dos materiais, enquanto o grupo de arquitectos SANAA joga com a desmaterialização do objeto com transparências, reflexos e opacidades.

Os programas de pavilhões temporários são eventos cada vez mais mediáticos, explorados por estudantes na sua formação académica como o *Summer Pavilions* organizado pela Architectural Association em Londres que durou entre 2005 e 2009 e o *International Architecture Student Festival 2010*, na mesma cidade, para o qual estudantes de arquitetura internacionais criaram projetos temporários, e comissionados por instituições como é o caso

25 Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind - *A User's Guide to Entropy*, p. 61

26 Baptista, Luis Santiago - *Produções efémeras. Entre a condição existencial e as práticas da acção urbana*, p. 6



Pavilhão Temporário Serpentine Gallery
SANAA | Londres | 2009

do MoMA (Museu de Arte Moderna), em Nova Iorque, com o *Young Architects Program* que pretende dar oportunidade a jovens arquitetos numa competição anual de pavilhões e instalações temporárias, e da *Serpentine Gallery*, com os pavilhões de verão elaborados por arquitetos convidados, assim como as Bienais e Expos. Estes pavilhões apresentam-se como oportunidades para o desenvolvimento de novos conceitos, extravasando os limites físicos do possível, numa exposição de arquitetura que se emancipa dos museus e das galerias de exposição para ocuparem ruas, jardins, praças, lugar de experiências e críticas contemporâneas.

É difícil compreender a importância e a utilidade de uma obra que está destinada a desaparecer, mas “o efêmero tem as suas vantagens... não chegas a perceber o envelhecimento do objecto... desaparece de repente e tu guardas as memórias.”²⁷ A obra efémera reclama um espaço e um tempo, é uma experimentação de uma ação espaço-temporal, “é instante e história; é presença e ausência. Como câmbio passado é algo que já não é.”²⁸

27 João Mendes Ribeiro *apud* Ventosa, Margarida - *De que falamos quando falamos de efêmero? O efêmero enquanto prática emergente*, p. 27

28 Vitor Molina *apud* Ventosa, Margarida - *De que falamos quando falamos de efêmero? O efêmero enquanto prática emergente*, p. 27

A PASSAGEM DO TEMPO

“Fome de eternidade tem o homem.”¹

No processo de criação, um edifício reclama um tempo e um espaço, o que nos leva a questionar se durante todo este processo o arquiteto assume e reflete sobre a passagem do tempo e da mudança no espaço na sua concepção, um confronto das nossas concepções culturais associadas ao perene com a ideia de efemeridade de tudo o que nos rodeia.

“A [duração] da arquitectura é a da própria vivência; não tem um começo preciso nem um fim programado. Envelhece até cair em desuso e ultrapassa-nos no tempo.”²

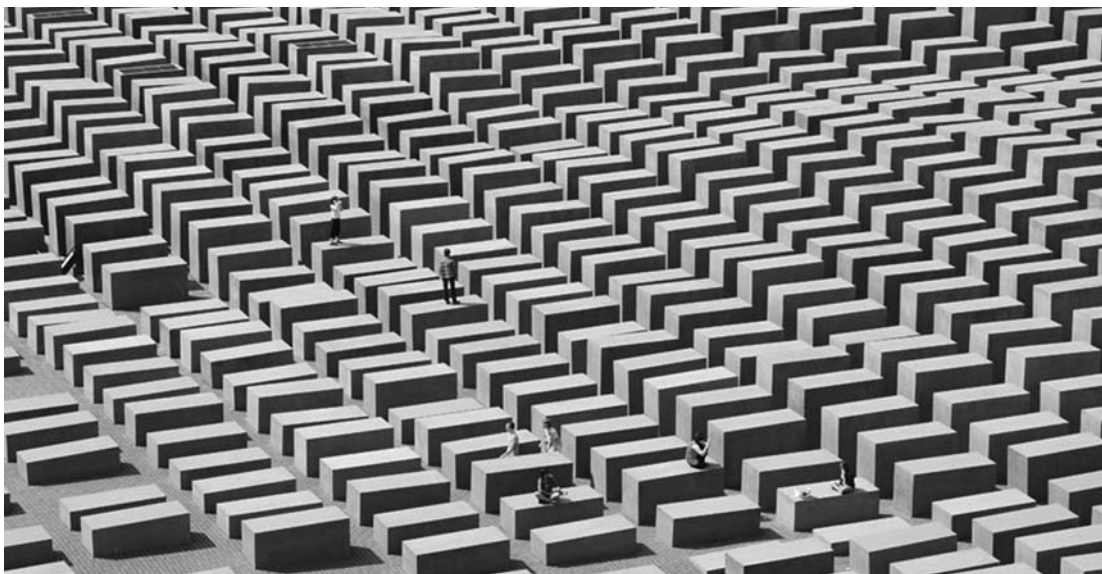
Retomando a parábola da borboleta e da sequoia podemos inserir uma terceira figura que se situa num meio-termo destas duas personagens: o homem, ou neste caso específico, o arquiteto. Entre a borboleta que existe durante dias e a sequoia durante centenas ou milhares de anos, junta-se a experiência do homem que vive durante décadas e que, assim como a sequoia, assiste ao nascimento e ao desaparecimento de milhares de flores, mas

1 Octávio Paz *apud* Bastos, Baptista - *A eternidade do efêmero*, p. 130

2 Ribeiro, João Mendes - *Arquitectura e Espaço Cénico: um percurso biográfico*, p. 101



Foto aérea contemporânea dos terrenos do antigo campo Auschwitz II - Birkenau



*Memorial ao Holocausto
Peter Eisenman | Berlim | 2005*

que ao mesmo tempo se apercebe da perenidade da árvore milenar. Aquele que vive mais tempo tem mais percepção da passagem do tempo do que aquele com um período de vida mais curto. Transportando esta história para o mundo arquitetónico podemos associar simbolicamente tanto as flores como as borboletas com as cabanas primitivas dos povos nómadas, e a sequoia com o monumento de pedra, símbolo da permanência e que assiste a séculos de história.

A cultura humana manifesta a sua resistência através da nostalgia, onde resistir à morte se apresenta como um dos principais objetivos do homem. Desde o útero (casulo) até à morte existe uma luta constante contra o desaparecimento, procurando sempre uma forma de presença, de permanência física pela questão de saber quem fomos, quem somos e quem podemos vir a ser. A arquitetura representa assim uma ferramenta e uma manifestação física da resistência ao esquecimento, uma procura constante de uma identidade coletiva da cidade e do próprio indivíduo.

“A arquitectura é a cena fixa das vicissitudes do homem, carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de factos novos e antigos.”³

É assim pertinente compreender o papel do monumento, e conseqüentemente da ruína, como um objecto único e irrepitível, uma imagem física de uma comunidade ou de uma classe social, que gera memória e são marcos de orientação auto-referencial de uma cidade. Contudo, torna-se indispensável, ao mesmo tempo, perceber quais as atitudes relativas às conseqüências das marcas que o tempo deixa nestes objetos que deixaram de estar no *seu tempo*, que se tornaram obsoletos, que morreram mas não “querem” cair.

“A presença da obra, com o seu significado e com a sua arquitectura, que é o modo real pelo qual a obra é definida, é o sinal das transformações, porque apenas a presença de uma forma fechada e precisa, permite a continuidade e produção de acções e formas sucessivas.”⁴

3 Rossi, Aldo - *A Arquitectura da Cidade*, p. 33

4 *Ibidem*, p. 129

Monumento

“Engloba a criação arquitectónica isolada bem como o sítio rural ou urbano que testemunhe uma civilização particular, uma evolução significativa ou um acontecimento histórico.”⁵

O termo *monumento* tem origem no latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere*, que significa algo que constrói memórias.⁶ Ao longo do tempo, surgiram novos termos dentro desta temática, como *monumento histórico* e mais tarde evoluiu para *património histórico*. Considera-se monumento aquele que é concebido *a priori*, construído para marcar algum acontecimento específico, que transmite valores culturais de uma determinada cultura e “tem como finalidade fazer reviver no presente um passado engolido pelo tempo.”⁷ Por outro lado o valor de monumento histórico é atribuído *a posteriori*, “é eleito por uma sociedade de entre um conjunto de obras por representar valores que lhe conferem uma identidade própria (...)”⁸. Atualmente, estes termos foram substituídos pelo conceito de património histórico, que adiciona aos monumentos isolados, os conjuntos e lugares onde estes se inserem, ganhando “a qualidade de configurar aquilo a que chamamos a *memória*

5 *Carta de Veneza*, 1964. art. 1º

6 Flores, Joaquim de Moura - '*Património*'. *Do Monumento ao Território*, p. 12

7 Choay, Françoise - *A Alegoria do Património*, p. 25

8 Flores, Joaquim de Moura - '*Património*'. *Do Monumento ao Território*, p. 12

*ou imaginário colectivos*⁹ como resposta ao “sentimento de perda que experimentamos quando determinado ambiente físico a que nos habituamos é alterado”¹⁰.

As primeiras preocupações com a herança monumental surgiram na Antiguidade, apesar da origem deste interesse não recaísse no seu valor histórico, mas na importância das suas qualidades enquanto produções artísticas e arquitetónicas de civilizações que consideravam mais evoluídas. Estes objetos eram procurados para coleção, ganhando um papel decorativo nas habitações romanas, revelando a consciência de um passado que necessita de ser valorizado.

“O seu valor não deriva nem da sua relação com uma história que eles autenticariam ou permitiriam datar, nem da sua antiguidade: eles dão a conhecer os feitos de uma civilização superior. São modelos, apropriados para suscitar uma arte de viver e um requinte que só os Gregos tinham conhecido. (...) Não se tratava de uma atitude reflexiva e cognitiva, mas de um processo de apropriação: fragmentos de arquitectura ou de escultura, objectos do artesanato grego, que ganham um novo valor de uso uma vez assimilados à decoração das termas, da rua, dos jardins públicos e privados, da habitação, ou ainda depois de terem sido convertidos em repositórios da vida doméstica.”¹¹

Durante a Idade Média foram feitas várias intervenções, pela iniciativa do clero, no sentido de converter os edifícios pagãos em cristãos, restituindo o valor sagrado a estes locais. Estes monumentos eram apreciados e respeitados pela sua escala grandiosa, pelos métodos de construção e da excelência dos pormenores, e pela grande qualidade dos seus materiais. Nos finais do século VI, papa Gregório I (ca. 540-604) tem um papel muito importante e determinante perante esta questão quando se dirige aos seus missionários dizendo: “Não destruam os templos pagãos, mas apenas os ídolos que eles acolhem. No que diz respeito aos edifícios propriamente ditos, contentai-vos em aspergi-los com água benta e neles colocar os vossos altares e as vossas relíquias.”¹² Assim, assiste-se a uma dualidade de

9 *Ibidem*, p. 13

10 *Ibidem*.

11 Choay, Françoise - *A Alegoria do Património*, p. 36

12 Papa Gregório I *apud* Choay, Françoise - *A Alegoria do Património*, p. 38

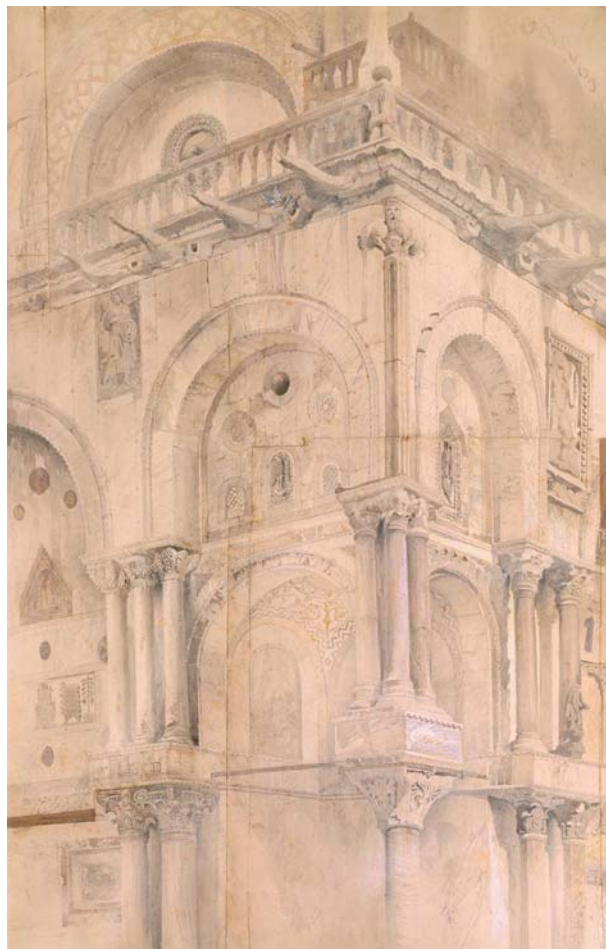
atitudes: a conservação dos monumentos com o intuito de serem reutilizados e o descuido com a defesa da integridade física do seu legado passado.

Existe uma radical mudança de atitude durante o Renascimento em Itália. Nasce uma percepção mais distanciada em relação ao tempo e à estética, transformando os monumentos em peças de reflexão e admiração, pela visão intelectual dos homens letrados e pelos artífices que encararam as qualidades artísticas deste edifícios como uma mais-valia. É então desenvolvido o conceito de *monumento histórico* através do estudo da história e da arte, pelo sentimento de afinidade em relação a estes testemunhos presentes de tempos passados, geradores de memórias coletivas, que se traduziu num esforço em criar testemunhos escritos sobre estes edifícios. Para os Humanistas estas obras são história e são arte. Contudo, esta dualidade de valores atribuídos aos monumentos não foi suficiente para a criação de um método de conservação.

Os Papas impulsionaram a criação de leis de conservação dos monumentos, e foi Alberti (1404-1472) quem desenvolveu uma primeira teoria sobre esta questão apontando três soluções para atuar nestes edifícios: intervir de forma a conservar o seu estilo inicial; encontrar uma harmonia entre o primitivo e o novo, ou criar uma nova *pele*, interior ou exterior, de maneira a camuflar a estrutura e a decoração antiga.¹³

Consequência deste entusiasmo dos humanistas italianos, letrados de toda a Europa visitaram Roma com o objetivo de estudarem os monumentos e o novo conceito de antiguidade, sendo a causa da evolução e enriquecimento deste conceito. Esta valorização artística e intelectual dos monumentos ganhou força, e durante o século XVIII foram feitos esforços para desvendar a sua origem e para universalizar estes conhecimentos, resultando no nascimento do Museu. Este vem oficializar a preservação das peças da antiguidade e foi o impulsionador para a conservação dos monumentos históricos. Os antiquários, novas personagens no mundo arquitetónico, interessaram-se por estas questões, mas ao contrário dos humanistas que se guiavam pelos ensinamentos escritos, valorizavam os testemunhos construídos: os monumentos.

¹³ Alba, António Fernández - *Teoria e História de la Restauration*, pp. 106 e 108



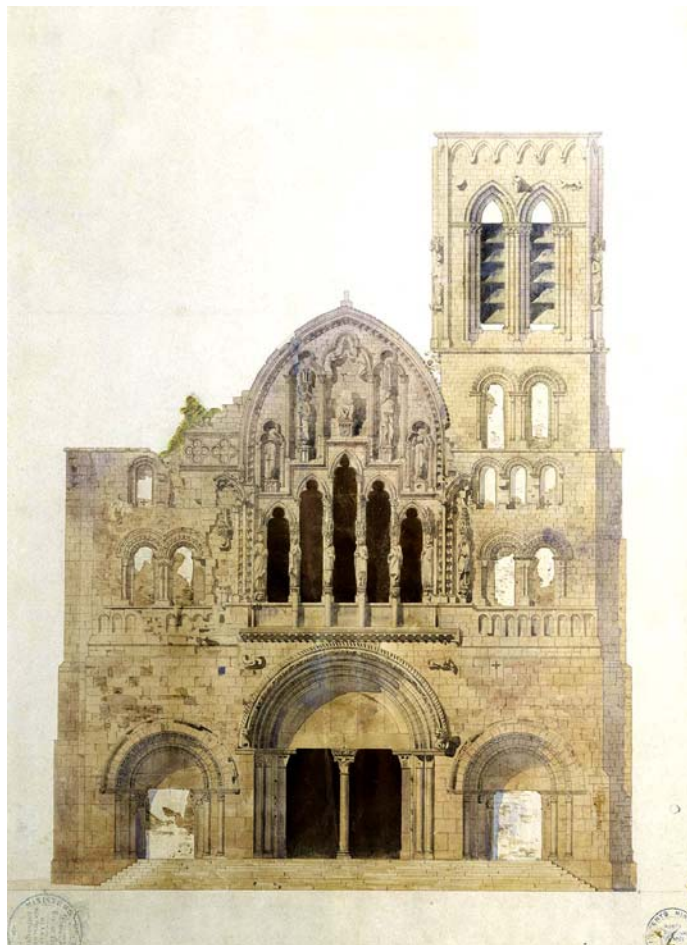
Desenho da Fachada de São Marcos
John Ruskin | Veneza | data desconhecida

Este século de Rousseau, Voltaire, D'Alembert, Diderot, Kant, Leibniz, David Hume, fica marcado por esta evolução ideológica que desenvolve uma nova percepção em relação ao tempo e à duração das coisas, despoletando interesses por novas pesquisas acerca do planeta e da história moderna. A importância atribuída à arte pelos Iluministas mudou a forma como as antiguidades passaram a ser encaradas através da democratização da arte, numa tentativa de tornar o conhecimento acessível a todas as classes recorrendo à criação de museus.

Durante a Revolução Francesa (1789-1799) assistiu-se a uma grande destruição do património nacional, forma que as comissões revolucionárias encontraram para vincar os seus ideais. Foram demolidos e vandalizados os monumentos simbolizados pela opressão e pela cultura do poder, ambicionando para a nação uma cultura igual para todos. Apesar desta devastação, permanecia a consciência que o património era importante para as artes e para a cidade, e este conceito vai ganhando poder. Foram elaboradas medidas de proteção aos bens patrimoniais através da reutilização destes edifícios, apesar de em alguns casos estas transformações não terem sido bem sucedidas, com o objetivo de educar culturalmente a sociedade. A importância destas medidas recai na vontade de preservar a sua própria identidade enquanto cidade, construindo a sua história e a sua memória coletiva, tanto por bons como por maus acontecimentos.

Durante estes três séculos de estudos sobre a herança monumental, a conservação destes continuava a ser realizada a partir de suportes escritos, iconografia impressa, e surgiram várias discussões em relação à intervenção sobre os monumentos nacionais. Em Inglaterra surgiram as teorias anti-intervencionistas de John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896): "Para Ruskin e para Morris, querer restaurar um objecto ou um edifício é ferir a autenticidade que constitui o seu próprio sentido. Parece que para eles o destino de qualquer monumento histórico é a ruína e a desagregação progressiva."¹⁴ Defendiam a conservação de todos os testemunhos do passado tal como se encontram, em estado de ruína ou não, pelo papel de memória e de ensinamento que desempenham, condenando qualquer tipo de restauro. Esta atitude revela a convicção com que defendiam a arquitetura

14 Choay, Françoise - *A Alegoria do Património*, p.160



Restauro da fachada da Igreja de Vézelay
Eugène Viollet-le-Duc | 1840|59

como uma disciplina de arte perene.

“Para ele [Ruskin] era um sacrilégio tocar nas cidades da era pré-industrial: nós devemos continuar a habitar aí e a habitá-las como pelo passado. Elas são a garantia da nossa identidade, pessoal, local, nacional, humana. Ele recusa tolerar a transformação do espaço urbano em fase de realização, não admite que ela seja exigida pela transformação da sociedade ocidental e que essa mesma sociedade técnica prossiga um projecto inscrito no seu passado. Ao querer viver a cidade histórica no presente, Ruskin encerra-a, de facto, no passado e deixa escapar a cidade histórica, a que está envolvida no futuro da historicidade.”¹⁵

Em França, Viollet-le-Duc (1814-1879) elabora uma teoria completamente oposta à dos ingleses, defendendo uma atitude intervencionista em relação aos monumentos históricos, afirmando que “restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento.”¹⁶ As suas intervenções de restauro baseavam-se em restituir ao objeto em ruína o seu valor histórico, até uma condição que o edifício possa nunca ter atingido, sendo por vezes exagerado, tendo como motivação o ensinamento através destes testemunhos reanimados.

“Em arquitectura há duas maneiras de ser fiel. Deves ser fiel de acordo com o programa e fiel de acordo com os métodos de construção. Ser fiel de acordo com o programa é cumprir exacta e simplesmente as condições impostas pela necessidade; ser fiel de acordo com os métodos de construção é usar os materiais de acordo com as suas qualidades e propriedades... as questões puramente artísticas de simetria e forma aparente são apenas condições secundárias na presença dos nossos princípios dominantes.”¹⁷

A Revolução Industrial trouxe consigo uma radical mudança de valores em relação ao monumento histórico, por um lado a visão romancista associado à sensibilidade e à estética,

15 *Ibidem*, p. 195

16 Eugène Viollet-le-Duc *apud* Choay, Françoise - *A Alegoria do Património*, p.160

17 Eugène Viollet-le-Duc *apud* Frampton, Kenneth - *História Crítica de la Arquitectura Moderna*, p. 64

e por outro, uma ideia de globalização, concedendo uma universalidade ao monumento graças ao progresso da industrialização.

“Quaisquer que tenham sido as suas datas, variáveis de acordo com os países, o corte resultante da industrialização permaneceu, durante toda esta fase, a intransponível linha de divisão entre um antes, onde se encontra acantonado o monumento histórico e um depois, com o qual começa a modernidade.”¹⁸

Nos inícios do século XIX o monumento passa a ser considerado como objeto único, irrepetível e insubstituível, modificações conceptuais que geram uma “emoção estética engendrada pela qualidade arquitectónica ou pelo pitoresco, sentimento de abandono imposto pela percepção da acção corrosiva do tempo: a ascensão destes valores afectivos integra o monumento histórico no novo culto da arte, chamado a substituir o de um Deus que será dado como morto por um pensador dos finais do século.”¹⁹ Este sentimento mudou o pensamento perante a forma de reutilizar estes edifícios, na maior parte das vezes mal executada, crescendo a vontade de conservar estes testemunhos de um tempo (cada vez mais) distante. Foram as políticas de protecção aos monumentos formuladas neste século, que identificam a maior parte do espólio patrimonial que foi crescendo ao longo do século XX e se prolongou até aos dias de hoje.

“Desde os anos 60 do século XX, os monumentos históricos constituem apenas uma parte de uma herança que não pára de aumentar (...).”²⁰

Com o aumento e a propagação do conceito de Património, durante o século XX foram discutidas várias medidas de atuação sobre estes pedaços de história, formalizadas em cartas internacionais, como a Carta de Atenas de 1931, a Carta de Veneza de 1964 e a Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas de 1986-87.

18 Choay, Françoise - *A Alegoria do Património*, p.137

19 *Ibidem*, p.143

20 *Ibidem*, p. 12

Estas questões continuam a ser contemporâneas e discutidas, pela acumulação contínua do que é denominado como património *intocável*, dentro de toda uma diversidade de peças pertencentes ao passado, caíndo num mundo de uma aparente perenidade que na realidade não para de se transformar.

“A arquitectura é a única, por entre as artes maiores, cuja utilização faz parte integrante duma relação complexa e aí participa com as suas finalidades estética e simbólica, mais difíceis de apreender nos casos dos edifícios históricos órfãos do destino prático que lhes deu existência.”²¹

21 *Ibidem*, p. 246

Ruína

“Ela é o sítio da vida, do qual a vida se separou (...).”²²

É indispensável nesta preocupação do efeito da passagem do tempo no monumento refletir sobre a sua condição futura inevitável: a ruína. Definida como “resto, parte mais ou menos informe de um ou mais edifícios; edifício desmoronado ou escalavrado pelo tempo ou por causas naturais ou acidentais”²³, a ruína faz parte do nosso presente transportando consigo memórias de tempos passados que fascinam quem as observa.

“Tempo e espaço, como categorias fundamentalmente contingentes de percepção historicamente enraizadas, estão sempre intimamente ligadas entre si de maneiras complexas, e a intensidade dos desbordantes discursos de memória, que caracteriza grande parte da cultura contemporânea em diversas partes do mundo de hoje (...).”²⁴

A ruína está intimamente ligada ao tema da memória, uma obsessão e nostalgia do passado, revela uma necessidade de se ancorar num determinado espaço e tempo.

22 Simmel, George - *A Ruína*. In Souza, Jessé; Öelze, Berthold - *Simmel e a modernidade*

23 Silva, António de Morais Silva - *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, p. 57

24 Huyssen, Andreas - *Seduzidos pela memória*, p. 10

Este tema retorna como mote de investigação a partir de 1980, assistindo-se a uma “(...) emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais.”²⁵ Segundo Huyssen, apesar de ser um paradoxo, o esquecimento é uma ferramenta essencial para a memória: para recordar primeiro é preciso esquecer, argumentando que “(...) Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida.”²⁶

Este esforço em preservar a memória revela um receio do futuro, uma reação cética em relação à globalização da economia, ao progresso que pode provocar o desaparecimento daquilo que nos caracteriza, que nos dá identidade. O recurso ao passado é assim uma forma que o indivíduo encontrou para estabilizar o presente, para descobrir o seu papel atual na sociedade. O museu surgiu em resposta a este medo, numa tentativa de preservar em memória tudo o que era valorizado historicamente e artisticamente, e que corre o risco de morte, condição inevitável.

“Algo mais deve estar em causa, algo que produz o desejo de privilegiar o passado e que nos faz responder tão favoravelmente aos mercados de memória: este algo, eu sugeriria, é uma lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa intersecção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global. (...) é o deslocamento de um medo do futuro. (...) precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma protecção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade da mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço.”²⁷

Contudo, temos de ter consciência que a ruína, para além de ser memória histórica, tem um papel ativo no presente, ela existe e desempenha o seu papel nas cidades contemporâneas, como um testemunho do que *já não é*. Carlos Fortuna estabelece um ponto de vista

25 *Ibidem*, p. 9

26 *Ibidem*, p. 18

27 *Ibidem*, pp. 25 e 28



Phantastische Ruinenlandschaft
Herman Posthumus | 1536

sobre a função da ruína na cidade, por um lado que “as ruínas ilustram transitoriedade e decrepitude”²⁸ e por outro que “as ruínas são realmente fragmentos e sinais do passado. Ainda que seja um passado imaginado, e por isso mesmo, elas reconfortam-nos, tanto pessoal como colectivamente.”²⁹ Define então este exercício do passado, em primeiro lugar, como um símbolo de antiguidade, uma valorização da cultura, política, arte e tecnologia de uma sociedade antiga; como continuidade destes valores, constituindo uma segurança de identidade pessoal e coletiva; um finalismo com o passado, uma obra acabada que transmite um sentimento de estabilidade perante o caos do presente; e, por fim, a ruína é uma sequência, que representa a ligação entre estes dois tempos tão distantes, e nos ajuda a compreender esse passado.

O prazer pelas ruínas teve origem no sentimento de vitória sobre os escombros dos edifícios que representavam a decadência dos seus inimigos. Surgiu na Antiguidade Clássica o sentimento que perdura até hoje, de que fazemos parte de algo incompleto. Contudo, a consciência da ruína aparece com o Renascimento, apesar de ainda não a definirem como geradora de sentimentos. Este carácter romântico começa a ser fortemente explorado nos séculos XVI e XVII, com a percepção que a função original do edifício morreu, mas a sua presença física representa algo que ainda não desapareceu totalmente. Com o decorrer do Romantismo a ruína adquire um valor que transcende ao homem, um carácter quase religioso, que entra em confronto, no seu exterior, com forças divinas. Este conflito passa o ser interior do indivíduo com o aparecimento do Gótico, onde a consciência da finitude do ser humano é símbolo de fragilidade e de decadência.

Ao longo do tempo cresce a percepção que o tempo age contra todas as construções humanas, refletindo a própria condição efémera do homem. Assim, as ruínas são símbolo de luta contra o tempo, porque sobrevivem nas memórias que geram e que perduram ao longo dos séculos e são um testemunho vivo da história no presente.

“O facto de que tudo é humano *vem do pó e ao pó retornará* eleva-se aqui além do seu

28 Fortuna, Carlos - *Por entre as ruínas da cidade: o património e a memória na construção das identidades sociais*, p. 13

29 *Ibidem*, p. 14

niilismo monótono. Entre o *ainda não* e o *não mais* existe um traço de espírito, cujo trajecto já não mostra mais, em realidade, sua altura, mas que, farto da riqueza desta sua altura, desce para seu torrão natal – assim como o *momento fecundo*, para o qual aquela riqueza constitui um modelo que a ruína tem como antecedente.”³⁰

A atração pela ruína reside na pré-existência em relação à nossa condição, na sedução daquilo que foi mas que já deixou de ser, ao mesmo tempo que fazem parte da nossa contemporaneidade, uma efemeridade que resiste enquanto experiência mental. É interessante perceber, assim, esta dualidade de sentidos em relação à ruína. De um lado gera um sentimento de contemplação, do desaparecimento de algo, e do outro, uma experiência extasiante de desconstrução do nosso presente.

“A ausência de valor de utilização é o critério que distingue do monumento histórico e, simultaneamente, das ruínas arqueológicas, cujo valor é essencialmente histórico, e da ruína, cuja antiguidade é a qualidade principal.”³¹

A partir do século XVIII verifica-se um aumento do interesse pelo mistério que envolve a ruína, um ambiente místico que proporciona uma reflexão sobre a efemeridade da vida e um sentimento de impotência em relação à fragilidade característica do ser humano. Nada é eterno.

“Por mais heterogêneas que tenham sido suas cores como novas, o longo destino comum, a secura e a humidade, o calor e o frio, a fricção por fora e o amolecimento por dentro, atingindo-as todas através dos séculos, trouxeram consigo uma unidade de tom, uma redução a um mesmo indicador geral de cor, que nenhum tecido novo consegue imitar.”³²

Com a percepção da inevitabilidade desta condição, foram desenvolvidos vários trabalhos com o objetivo de antecipar a ruína (uma vez que é o futuro certo), como é o exemplo da

30 Simmel, George - *A Ruína*. In Souza, Jessé; Öelze, Berthold - *Simmel e a modernidade*

31 Choay, Françoise - *A Alegoria do Patrimônio*, pp. 171 e 172

32 Simmel, George - *A Ruína*. In Souza, Jessé; Öelze, Berthold - *Simmel e a modernidade*



(C) WahooArt.com

Vista Imaginária da Grande Galeria do Louvre em Ruínas

Hubert Robert | 1796

crítica *Ruines et paysages* de 1767 de Denis Diderot e a pintura *Vista Imaginária da Grande Galeria do Louvre em Ruínas*, 1796, de Hubert Robert. Nesta última a ruína é representada, não como sendo arqueológica, mas como um projecto de uma ruína futura que além de ser memória é uma antecipação do futuro da arquitetura.

“(...) a ruína da obra arquitectónica significa que naquelas partes destruídas e desaparecidas da obra de arte outras forças e formas – aquelas da natureza – cresceram e constituíram um nova totalidade, uma unidade característica, a partir do que a arte ainda vive nela e do que a natureza já vive nela.”³³

A ruína é o produto final entre a relação entre o artificial e o natural e reclama o seu próprio tempo, lugar, e vivência. O tempo da ruína reúne muitos factores que contribuem para a sua sua formação e permanência, como o tempo em que foi *construída*, o tempo da sua maturação como tal, o tempo que os animais a habitam, o tempo cosmológico da terra e o tempo sideral das estrelas, sol e nuvens que brilham e fazem sombra sobre ela. É originada, assim, pela invasão da natureza naquilo que é produzido pelo homem (artificial), constituindo uma espécie de retorno à sua origem (o nada, pó), que exala paz e harmonia que estimulam a construção imaginada do presente.

“A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não segundo seus conteúdos ou restos, mas segundo seu passado como tal.”³⁴

33 *Ibidem*

34 *Ibidem*

Monumento como ruína | Ruína como monumento

“Tanto para os que edificam, como para aqueles que dele recém as advertências, o monumento é uma defesa contra o trauma da existência, um dispositivo de segurança. O monumento assegura, sossega, tranquiliza, ao conjurar o ser do tempo. É garantia das origens e acalma a inquietude que gera a incerteza dos princípios. Desafio à entropia, à acção dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, o monumento procura apaziguar a angústia da morte e da aniquilação.”³⁵

Atualmente assiste-se a um período de clara obsessão *patrimonialista*, um legado que está em constante crescimento provocado pela cultura de consumo da memória, que abrange novas tipologias arquitetónicas e cada vez mais o quadro temporal destas é alargado. Como foi referido antes, esta obsessão está ligada ao medo do esquecimento, da perda de identidade enquanto ser individual ou ser coletivo, e por isso existe a necessidade de guardar fisicamente todos os modelos do passado que nos transformaram em tudo o que hoje somos.

“É como se se tratasse de construir uma imagem de identidade humana, por via da

35 Choay, Françoise - *A Alegoria do Património*, p. 18

acumulação de todas essas conquistas e de todos esses vestígios. E aí se encontra precisamente o nó do enigma: o património histórico parece hoje em dia representar o papel de um vasto espelho no qual nós, os membros das sociedades humanas dos finais do século XX, contemplaríamos a nossa própria imagem.”³⁶

Hoje em dia temos mais consciência do desaparecimento, a velocidade das transformações a que a cidade está sujeita, está em constante crescimento. Estas mudanças são tão vorazes que somos contemporâneos da construção e da ruína do mesmo edifício, consequência clara da desorganização do sistema de vida atual. A arquitetura transforma-se no reflexo da sua própria vida, feita de camadas justapostas ao longo do tempo que imprimem memórias no seu envolvente urbano.

A intervenção nestes pedaços de história trazem consigo problemas que colocam em questão a identidade, história e memória das cidades. As cidades mais antigas, arquivos de imensas gerações, orgulham-se da sua história e por isso recorrem à musealização como método de conservação desses testemunhos, fabricando memórias e imagens idealizadas. Enquanto as cidades mais recentes, marcadas pela ausência de tempo e de espaço na sua história, constroem parques temáticos como forma de se transformarem em ícones internacionais, como é o caso de Las Vegas.

A atitude que o arquiteto tem perante o processo de projeto é importante tanto para a vida do edifício como para a vida da cidade. Segundo Aldo Rossi (1931-1997), conceber um edifício como algo concluído depois da sua construção, permanecendo sempre com as suas características originais, provoca a sua obsolescência, a sua morte, confinando a vida do edifício apenas àquele momento específico em que a obra está acabada. Pelo contrário, o edifício tem uma vida prolongada quando a sua arquitetura é forte o suficiente para que seja possível realizar novas intervenções sem danificar a sua integridade formal.³⁷

A permanência destes objetos prende-se na sua história, arte e memória, tornando-se parte

36 *Ibidem.* p. 253

37 Rossi, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*



But we can't depart from
the popular forms of architecture.

The Fountainhead
King Vidor | 1949

integrante do cenário da cidade, tanto aqueles que permanecem com o seu dinamismo original, como aqueles em que resta apenas a sua pele exterior. É necessário ter consciência que a cidade não é um ser inerte, está em constante evolução e transformação, e estes objetos fazem parte deste processo. Como na maior parte dos casos a sua função original morre, a sua forma é o seu valor principal, é o que permanece no tempo e que se vai adaptando ao tempo em que vive. Seria uma ideia falsa tentar restituir a sua função e as suas características originais, que nos remetia para o tempo histórico do edifício que já não é o nosso.

“A presença da obra, com o seu significado e com a sua arquitectura, que é o modo real pelo qual a obra é definida, é o sinal das transformações, porque apenas a presença de uma forma fechada e precisa, permite a continuidade e produção de acções e de formas sucessivas.”³⁸

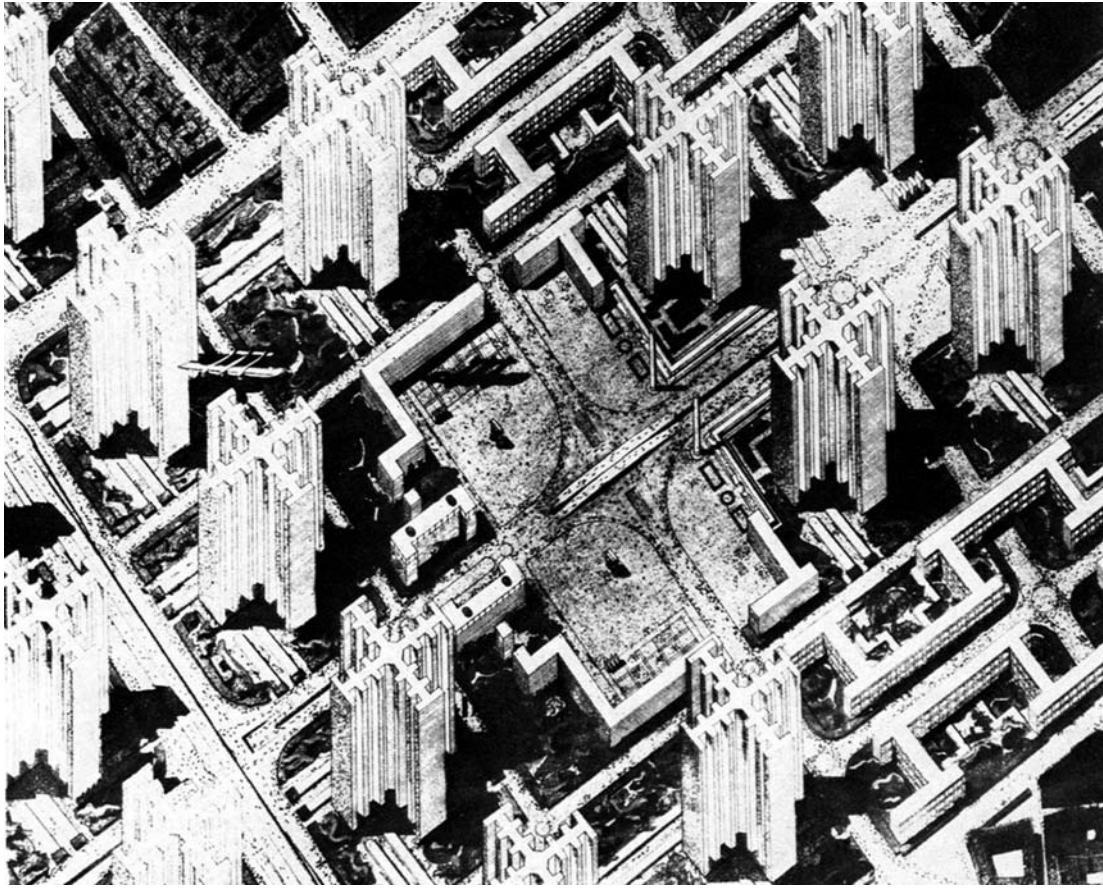
No filme *The Fountainhead* de King Vidor, de 1949, adaptado do romance *Fountainhead* de Ayn Rand, de 1943, é representada a atitude modernista radical perante o “velho”. O protagonista é Howard Roark, um arquiteto que luta a favor da arquitetura moderna, da nova tecnologia, e contra as cópias clássicas, comuns, vulgares e banais. Critica o facto dos arranha-céus, sendo a maior conquista estrutural do homem na altura, se assemelhavam a templos gregos, catedrais góticas, numa mistura de todos os estilos antigos que os arquitetos puderam copiar.

“O edifício tem integridade, assim como o homem.”³⁹

Esta atitude radical perante o velho, contudo traz consigo uma implicação forte: tudo o que é novo também envelhece eventualmente, é o ciclo da vida. A solução para este problema passava pela sua simples demolição, era preferível destruir um edifício pelas próprias mãos do arquiteto do que assistir ao seu envelhecimento, à sua decadência, à sua ruína.

38 *Ibidem*, p. 129

39 Filme *The Fountainhead*



Plano Voisin
Le Corbusier | Paris | 1923

“Desejo que, nalgum ataque aéreo futuro, uma bomba expluda esta casa da sua existência. Seria um final digno. Muito melhor que vê-la envelhecer, manchada de ferrugem, degradada por fotografias de família, as meias suja, os ‘cocktails shakers’ e as casas de toranja dos seus habitantes.”⁴⁰

O romance caracteriza claramente (apesar de todos os exageros típicos deste tipo literário) o espírito novo que a arquitetura moderna trouxe, espírito esse, apoiado pelos CIAM, que recusava a noção de cidade histórica ou de cidade-museu. O *Plano Voisin* que Le Corbusier elaborou para Paris em 1923, é um exemplo desta vontade. No projeto propõe arrasar o tecido dos velhos bairros de Paris, substituindo-os por arranha-céus modelo. Este protótipo de *tabula rasa* conserva apenas alguns monumentos como a Notre-Dame, o Arco do Triunfo, o Sagrado-Coração e a Torre Eiffel, atribuindo um valor mediático a estes monumentos tipo. Contudo, esta posição gerou algumas contradições dentro das premissas modernistas. O desrespeito pelas comunidades e pelos estilos de vida existentes leva a um ciclo vicioso em que destruição gera mais destruição. Estes gestos arquitetónicos radicais e deslumbrantes que levaram a uma repercussão negativa e provocou o aparecimento do pós-modernismo, como oposto às premissas modernistas, apesar de ter *vivido* durante muito pouco tempo.

A crise do movimento moderno está refletida no trabalho fotográfico de Yves Marchand e Romain Meffre, que escolheram este método de representação para manter um pequeno pedaço deste estado efémero das coisas. Os trabalhos *The Ruins of Detroit* (2005-2010) e *Gunkanjima* (2008 e 2012) mostram o estado de ruína em que duas cidades, que foram grandes potências industriais, se encontram atualmente.

Em finais do século XIX, graças à sua boa localização geográfica, Detroit começou a ganhar importância como um grande polo industrial no ramo automóvel. Em 1913, Henry Ford (1863-1947), fabricante de automóveis, aperfeiçoou a primeira linha de montagem em grande escala. Não foi difícil prever que a cidade se tornou, em poucos anos, na capital mundial do automóvel e no berço da produção em massa moderno. A cultura de massas

40 Ayn Rand *apud* Paperny, Vladimir - *Modernism and Destruction in Architecture*



The Ruins of Detroit
Yves Marchand e Romain Meffre | 2005|2010



Gunkanjima
Yves Marchand e Romain Meffre | 2005|2010

creceu exponencialmente, com os seus arranha-céus monumentais e bairros de luxo, transformando Detroit no *american dream*. Consequentemente, a sua população cresceu, e na década de 50 Detroit era a quarta maior cidade dos Estados Unidos da América com cerca de 2 milhões de habitantes. O automóvel, as estradas, auto-estradas e parques de estacionamento remodelaram a paisagem da cidade. Nesta altura, a classe média branca começou a mover-se para a periferia das cidades e foram construídas em massa grandes cidades suburbanas.

Em 1967 explodiu um dos motins mais violentos da história norte-americana, devido a tensões sociais, provocando a desertificação de bairros inteiros e, em 50 anos, Detroit perdeu metade da sua população. A cidade que teve um papel fundamental no mundo industrial do século XX encontra-se em ruína. Estas ruínas são um componente natural da paisagem, não um ponto isolado do ambiente urbano. A lógica da sua construção foi o que a destruiu. Estes monumentos em decomposição, deixados ao abandono, não são nada menos do que remanescentes da passagem de um grande império.

De modo semelhante se sucedeu com a cidade de Gunkanjima, uma pequena ilha situada no Mar da China Meridional, a 15 km da costa sudoeste de Nagasaki. Há quarenta anos atrás, esta ilha era a habitação da cidade mineira com a maior densidade populacional do mundo. Durante a febre da industrialização do século XIX, foi descoberto carvão na ilha e em 1890 a Mitsubishi Corporation abriu uma mina naquele local. A produção de carvão ajudou a sustentar a modernização do Japão durante décadas, e o manteve como uma potência imperial. Com a crescente ocupação da ilha feita pelos operários, a comunidade começou a crescer e tornou-se auto-sustentável, com prédios de habitação coletiva, uma escola, hospital, santuário, lojas e restaurantes. Os blocos de apartamentos de betão germinaram e a ilha tornou-se o local com maior densidade populacional do mundo por metro quadrado, com cerca de cinco mil habitantes.

O lucro de Gunkanjima começou a cair no fim dos anos 60, quando o petróleo substituiu o carvão como pilar das necessidades energéticas nacionais. A mina encerrou em 1974, obrigando aos seus habitantes o abandono da ilha, e desde aí que se tornou numa cidade fantasma. A sua silhueta geométrica envolvida por uma pele cinza escuro, perfurada por



The Present Order
Ian Finlay | 2005|2010

centenas de pequenas janelas, e rodeada por um muro de betão, a ilha assemelha-se a um navio de guerra abandonado.

Estes dois trabalhos, são exemplo de uma dualidade de sentidos dada pela modernidade industrial: por um lado a grande relação criada entre a arquitetura e a cultura de trabalho que visava a inovação e o crescimento; e por outro, o abandono das atividades obsoletas, que fantasmagorizam cidades, deixando para trás pedaços importantes da nossa história.

“As ruínas são símbolos visíveis e pontos de referência das nossas sociedades e as suas mudanças, pequenos pedaços de história em suspensão.

A condição de ruína é essencialmente uma situação temporária que acontece a determinada altura, o resultado volátil da mudança de era e da queda de impérios. Esta fragilidade, o tempo decorrido mais ainda correndo rápido, guiou-nos a observá-las uma última vez: ser desanimado, ou admirado, faz-nos pensar sobre a permanência das coisas.”⁴¹

Ao longo de todo o século XX, foram desenvolvidos trabalhos que questionavam a permanência e, por consequência, o envelhecimento do objeto. Em 1983, Ian Hamilton Finlay (1925-2006), artista conceptual, realizou uma intervenção nos jardins poéticos Little Sparta em Lanarkshire, intitulado *The Present Order*. Este trabalho consistiu na construção propositada de uma ruína, blocos de pedra inseridos no jardim de forma a sugerirem serem fragmentos de uma grande inscrição: *the present order is the disorder of the future*⁴². Estes blocos só podem ser unidos pelo sentido e não pela sua forma.

Finlay faz uma crítica à premissa ocidental do património intocável, que não pode ser alterado depois de estar terminado, forçando o observador a imaginar a sua mudança (de monumento para ruína), apesar de ser um trabalho permanente. É um trabalho que joga com a memória, estando presentes os três tempos: o passado, representado pelas pedras, e o presente e o futuro, pelas palavras inscritas. As suas palavras são intemporais, fazem sentido agora como podiam fazer sentido há muitos séculos atrás, provocando

41 Marchand, Yves; Meffre, Romain - *Statement*

42 *A ordem presente é a desordem do futuro.*



Cronocaos
OMA | Bienal de Veneza | 2010

simultaneamente um sentimento de nostalgia como de ânsia pelo futuro.

Para a Bienal de Veneza em 2010, o grupo de arquitetos OMA, liderando por Rem Koolhaas apresentou uma mostra de 26 projetos, intitulada *Cronocaos*, que se focava na preocupação com o tempo e a história. Apresentaram duas tendências que ainda não foram teorizadas e que têm grande relevância para a arquitetura: o desejo global da preservação como salvação de grandes territórios do planeta e o esforço global de eliminar as evidências da arquitetura do pós-guerra como um projeto social.

Neste trabalho Rem Koolhaas apresenta ambiguidades e contradições em relação a este estado de preservação mundial. Refere-se aos critérios de seleção, que por si só são extremamente vagos devido às imensas condições que o mundo apresenta; aponta como é essencial saber gerir os efeitos do tempo e tentar permanecer os objetos vivos dentro desta evolução; as diferenças culturais, que interpretam de forma diferente a autenticidade histórica dos edifícios, a consciência de que existe um confronto entre as novas construções e os edifícios que imperam ser preservados, e aponta o paradoxo que é gerado quando o que merece ser preservado é uma exceção e, actualmente a exceção tornou-se a regra, o comum.⁴³

Os regimes de preservação estão a crescer vertiginosamente, mas não existe, ainda, uma consciência total sobre o que fazer com este enorme espólio imutável, remetendo para um domínio perigoso. A cultura ex-nihilo do modernismo desvalorizou pensadores como Ruskin e Viollet-le -Duc, tornando o preservacionismo uma figura irrelevante, mas que, apesar de irem contra as tendências historicistas, sempre valorizaram a importância da história da arquitetura.

“Desprezar o historicismo – a dependência parasita dos estilos históricos – não é o mesmo que negar a história da arte.”⁴⁴

43 OMA - *Cronocaos*

44 Mascheck, Joseph - *Adolf Loos: The Art of Architecture*, p. 4



Preservation
OMA | Cronocaos | 2010

Hoje em dia, situamo-nos num limbo arquitetónico, num estado de oscilação entre preservar, intervir ou demolir, provocado por um sentimento de inquietação relativamente às mudanças radicais que assistimos e ao futuro da arquitetura. Esta *patrimonialização* voraz contrapõe com o abandono de cidades, como são os casos referidos acima de Detroit e Gunkanjima, alienadas por novas forças produtivas que são intrínsecas às lógicas da produção capitalista que dominam, atualmente, a criação arquitetónica. A superprodução crescente conduz a um inevitável carácter cíclico, um acumular constante de energia na construção que, como em forma de ironia, se liberta e gera destruição (princípio da conservação de energia segundo Max Planck (1858-1947)⁴⁵), transformando cada vez mais as paisagens em *lixo urbano*.

“A minha mente apreendeu rapidamente, como numa revelação, a primeira lei que soube possuir validade absoluta e universal, independente do factor humano: o princípio da conservação da energia. Nunca esquecerei a história que Müller contou, do pedreiro que transporta com grande esforço um pesado bloco de pedra até ao telhado de uma casa. O trabalho que ele realiza não se perde; fica armazenado, talvez durante muitos anos, sem diminuir e latente no bloco de pedra até que um dia, talvez, ele se solte e caia na cabeça de alguém que passa.”⁴⁶

Em relação a esta questão da superprodução, Georges Bataille (1897-1962) sinaliza este desenvolvimento entrópico, esta condição irreversível, através do pó como uma inscrição do tempo. É um agente inevitável do quotidiano habitacional, que à escala urbana corresponde ao *lixo* que acompanha a par e par a construção.⁴⁷ A cidade, como instituição, luta constantemente contra este estado entrópico, contra a confusão, acabando por inventar novas formas de se reciclar (como uma empresa capitalista), mas, ao mesmo tempo, é ela quem a gera esse estado, caindo num ciclo vicioso e compreensivo do paradoxo destruição/contrução.

“Mais dia menos dia, dada a sua persistência... o pó vai provavelmente começar a

45 Lopes, Diogo Seixas - *Tendência, o som da confusão*, pp. 7 e 8

46 Max Planck *apud* Lopes, Diogo Seixas - *Tendência, o som da confusão*, pp. 7 e 8

47 Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind - *A User's Guide to Entropy*, p. 82

ganhar vantagem sobre os servos, despejando enormes quantidades de lixo em edifícios abandonados e estaleiros desertos.”⁴⁸

Urge, assim, a necessidade da formulação de uma teoria sobre a preservação e sobre o seu oposto: o que deve ser apagado, demolido, caindo o pretexto convincente de permanência para a arquitetura contemporânea. É difícil para o arquiteto aceitar que a sua obra irá desaparecer, assim como para o homem é difícil aceitar a sua condição mortal, mas é essencial que o medo do esquecimento e do desaparecimento não dominem a arquitetura. Ainda assim, a aceitação desta decadência, da ruína inevitável, é também um fator importante para esta compreensão da condição humana através da arquitetura. O processo de criação do arquiteto torna-se então extremamente complexo ao introduzir esta contradição: o crescimento do edifício, como uma marca permanente e glorificadora da carreira do arquiteto, e ao mesmo tempo aceitar a decadência do mesmo, enquanto condição irremissível.

“O homem deve destruir-se a si próprio constantemente, no sentido de se construir de novo a si próprio.”⁴⁹

48 Georges Bataille *apud* Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind - *A User's Guide to Entropy*, p. 82

49 Theo van Doesburg *apud* Heynen, Hilde - *Architecture and Modernity*, p. 8

A ANTECIPAÇÃO DO FIM

“A história da arquitectura foi narrada, basicamente, através de arquitecturas estáveis. Em busca das origens da arquitectura, sempre se usou a imagem da cabana primitiva, nunca a da primeira tenda. Porém, paralelamente, a essa história, poderiam ser traçadas as linhas de outra bem distinta, sobre uma arquitectura sem solo fixo.”¹

A arquitetura sem solo fixo que Puente refere, arquitetura efémera, temporária, transitória, itinerante, leva-nos a questionar qual é realmente o significado e a importância de uma obra que está destinada a desaparecer, uma “criação que não produz um ser que está no mundo, mas um ser ou um produto que o abandona.”² Contudo, cada vez mais se apercebe do crescimento da sua relevância enquanto ferramenta de trabalho crítico, de intervenção e reflexão sobre a contemporaneidade e de experimentação arquitetónica

O pensamento associado a uma obra efémera pode remeter-nos para os espetáculos e para as manifestações religiosas da Idade Média, onde “efémera era a festa; efémera era,

1 Puente, Moisés - *Pavilhões de Exposição: 100 anos*, p. 11

2 Victor Molina *apud* Ventosa, Margarida - *De que falamos quando falamos de efémero? O efémero enquanto prática emergente*, p. 27

também, a arquitectura que ela originava.”³ Foi também uma característica importante da arquitectura itinerante militar, “na utilização de fortalezas de madeira: fáceis de transportar, fáceis de erguer, possibilitavam ataques rápidos e eficazes e uma utilização repetida em todos os locais que o justificassem.”⁴ A utilização da madeira na arquitectura efémera medieval adquiriu uma grande importância nas manifestações artísticas, possibilitando construções em escalas que a pedra não conseguia alcançar.

Passando pela Revolução Industrial, que teve uma importância vital para o desenvolvimento do pavilhão temporário e de toda a tecnologia da construção associado a este, assistimos atualmente a um alargamento de utilidades e possibilidades geradas pela arquitectura efémera. Desde edifícios de natureza performativa, condições construtivas provisórias, intenções claras de demonstrar transitoriedade, intervenções no espaço público ou respostas a situações de emergência, a efemeridade e o temporário apresentam-se como ferramentas essenciais.

“A cidade vê passar estes momentos efémeros como a sequoia vê passar as flores e as borboletas.”⁵

Apesar de considerarmos a premissa que todos os edifícios são efémeros, e de não ser possível definir um determinado intervalo de tempo de duração para que seja considerado temporário ou não, podemos considerar que a sensação de efemeridade aumenta com a diminuição do tempo de permanência da construção. Nos primórdios da civilização nómada a arquitectura era perecível porque o homem não pretendia escapar à sua condição natural, quer pela ação do tempo ou pela ação das intempéries, atitude que mudou quando a arquitectura passou a ser considerada como uma disciplina que pretendia alcançar a eternidade. Assim, permanece a questão de qual será o papel que este objeto tem no espaço da cidade, quando o próprio espaço se torna o objeto.

3 Silva, José Custódio Vieira da - *Arquitectura Efémera – Construções de madeira do final da Idade Média*, p. 266

4 *Ibidem*, p. 271

5 Dantas, Inês - *O Potencial Transformador do Efémero: a propósito do Pavilhão Serpentine em Londres*

“Ocorre uma *desmaterialização* que veio-vem anunciada por aparências leves, na ambição de adaptabilidade e flexibilidade – transitoriedade, e na instauração do nomadismo contemporâneo que generaliza as experiências deslocadas. Ocorre também uma transformação de ideia estável de espaço arquitectónico que, pela importância decisiva, não pode deixar de mobilizar a crítica arquitectónica.”⁶

Estas respostas começaram a ser procuradas no século XX quando a arquitetura começou a ser equiparada aos objetos comercializados pela sua obsolescência intrínseca, criando a ideia de descartável e pela consciencialização em relação ao ciclo natural do meio ambiente, que também se transporta para os edifícios, onde o seu destino final é a sua degradação. Assim, a tipologia do pavilhão temporário é um exemplo importante do que esta disciplina pode alcançar. O pavilhão surge como um modelo de experimentação do que a arquitetura pode ser, antecipando e respondendo a problemas que a arquitetura *permanente* vai colocando ao arquitecto, talvez aquilo que lhe prolonga a vida.

“O efémero cria o movimento, e o movimento estimula o périplo das ideias. Algo de novo, acaso de muito importante e significativo, está para acontecer.”⁷

6 Furtado, Gonçalo - *Transitoriedade, Flexibilidade e Mobilidade. A necessidade de ponderar a condição contemporânea e um resvalar para a a-política*, p. 112

7 Bastos, Baptista - *A Eternidade do Efémero*, p. 130

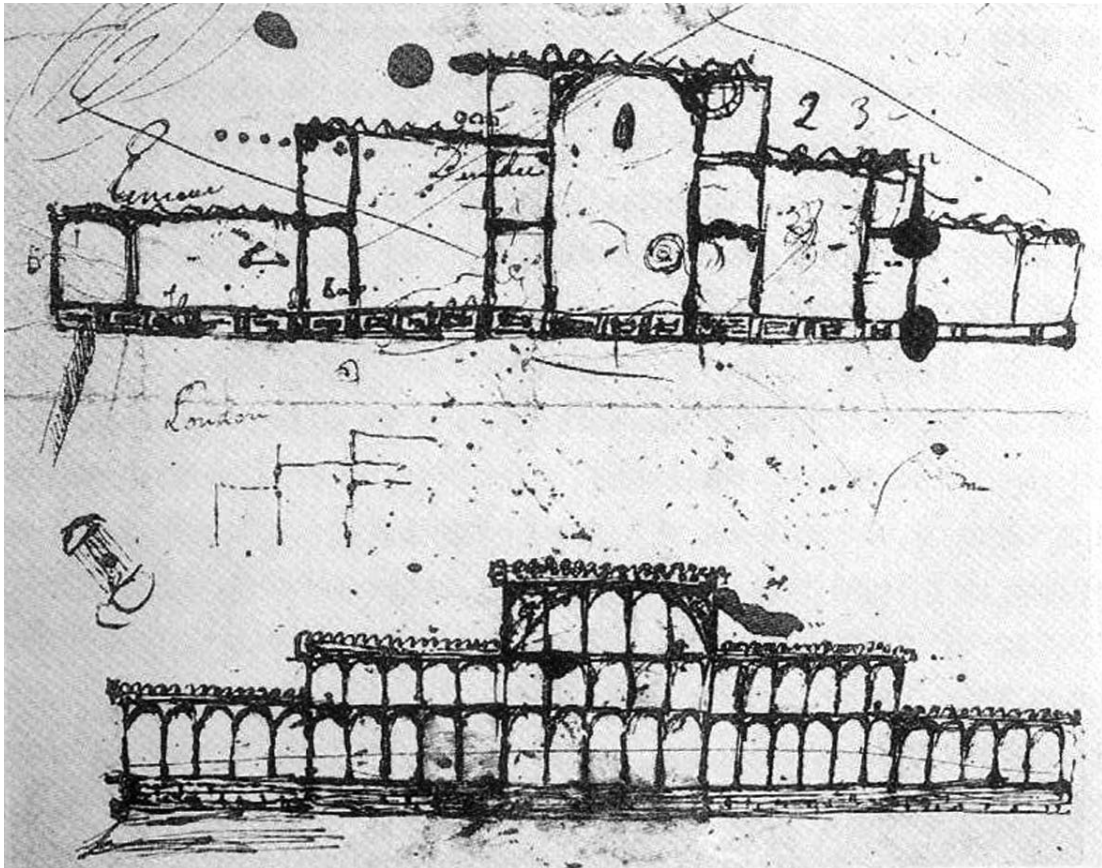
O Pavilhão Temporário

“O facto pouco comum de que edifícios tão pequenos e de tão curta vida tenham começado a fazer parte da iconografia moderna se deve ao mistério no qual sempre estiveram imersos, mistério este inerte às suas condições especiais de concepção: uma acção curta, uma existência breve e um sinal súbito.”⁸

Do francês *pavillon* e *papillon*, a palavra *pavilhão* teve origem no latim *papillo* que significa borboleta, sendo utilizado inicialmente para designar as tendas erguidas nos campos militares de conquista e expansão territorial, com um carácter desmontável e facilmente transportável, que se assemelhavam às asas de uma borboleta, pela tensão do tecido.⁹ O pavilhão temporário começou a ser um problema do pensamento arquitetónico no século XIX, a partir de 1851, com a Grande Exposição Internacional de Londres, já referido anteriormente. Isto não quer dizer que não possamos ligar a tipologia de pavilhão às feiras medievais, caracterizado pelas construções em madeira que eram montadas e desmontadas consoante as necessidades, e até possuíam o mesmo propósito de mostra comercial. Contudo, enquanto na era medieval estas feiras eram realizadas por comerciantes, um ponto de encontro e trocas comerciais sem fronteiras, as exposições do século XIX eram caracterizadas pela vontade de cada nação se querer mostrar superior tecnologicamente

8 Puente, Moisés - *Pavilhões de Exposição: 100 anos*, p. 8

9 Dantas, Inês - *O Potencial Transformador do Efémero: a propósito do Pavilhão Serpentine em Londres*



Esboços do Pavilhão de Cristal
Joseph Paxton | 1851

em relação aos seus países concorrentes.

“Esta exposição é uma prova gritante de violência concentrada com que a grande indústria moderna está a derrubar em todo o mundo as barreiras nacionais, esbatendo cada vez mais as particularidades locais de produção, as relações sociais e o carácter de cada povo.”¹⁰

Estas exposições trouxeram consigo a oportunidade de desenvolver novas formas e tecnologias como laboratórios arquitetónicos devido à sua condição efémera. Muitas das questões foram ensaiadas e desenvolvidas “procurando imprimir limites que não são permitidos em outras condições funcionais”,¹¹ valores que posteriormente se revelaram em projetos com diferentes propósitos. Estas obras adquirem assim um carácter académico, que apesar a sua presença material ser fugaz, revela um carácter de permanência de valores que perduram independente do tempo e do lugar.

“A mais lenta e paciente de todas as artes, que muitas vezes exige anos, décadas e, inclusive, séculos para a sua concretização, apressa-se para aproveitar o carácter imediato e a transcendência das construções efémeras, utilizando-as como experiências para arquitecturas posteriores.”¹²

Os registos da sua existência efémera, intocada pelo tempo, foram realizados através das críticas locais, pelas recordações de quem o visitou, pelos desenhos originais, que podem ou não corresponder com precisão ao projeto construído, e através dos registos fotográficos. A sua memória é assim preservada numa história da arquitetura do século XX interrompida por edifícios que desapareceram, mas que a sua relevância para a herança arquitetónica lhes concedeu o estatuto de uma grande perda.

“De permanência breve, as histórias e o imaginário do pavilhão são assinalados geralmente

10 Em relação à Grande Exposição Internacional de Londres em 1851. Karl Marx *apud* Galopin, Marcel - *As Exposições Internacionais do Século XX e o BIE*, p. 19

11 Frota, Jorde Artur D'Aló; Caixeta, Eline Maria Moura Pereira - *Arquitecturas Efémeras: Dois Momentos de Modernidade na Arquitectura Gaúcha*, p. 1

12 Puente, Moisés - *Pavilhões de Exposição: 100 anos*, p. 9

por algumas crónicas locais, recordações vagas de algum visitante, imagens esparsas e raras de plantas e desenhos originais e poucas fotografias, encontradas quase por acaso em algum arquivo ou álbum familiar. É na memória colectiva que se estabelece então a permanência do edifício fugaz. É quando o transitório se transforma em permanente.”¹³

Apesar do objetivo final da sua conceção ser a desmontagem ou mesmo a sua destruição, em muitos casos estes pavilhões são adquiridos por colecionadores particulares ou mesmo entidades públicas para que continue a sua viagem pelo tempo enquanto a sua estrutura o permitir. Com isto, levanta-se a questão sobre a insistência para a sobrevivência material destes marcos arquitetónicos lhes conferir uma imagem de “réplicas mumificadas do que já foram, não sobrevivem num tempo ao qual não pertencem; num lugar que, embora lhes corresponda do ponto de vista arqueológico, já não é o seu, num retorno que não reconhecem.”¹⁴ Contudo, uma grande parte dos pavilhões foram montados e desmontados em diversos locais, como se tratasse de uma tenda de um povo nómada, levando a um desenraizamento da obra em relação ao seu envolvente, transportando os seus ideais consigo onde quer que vá.

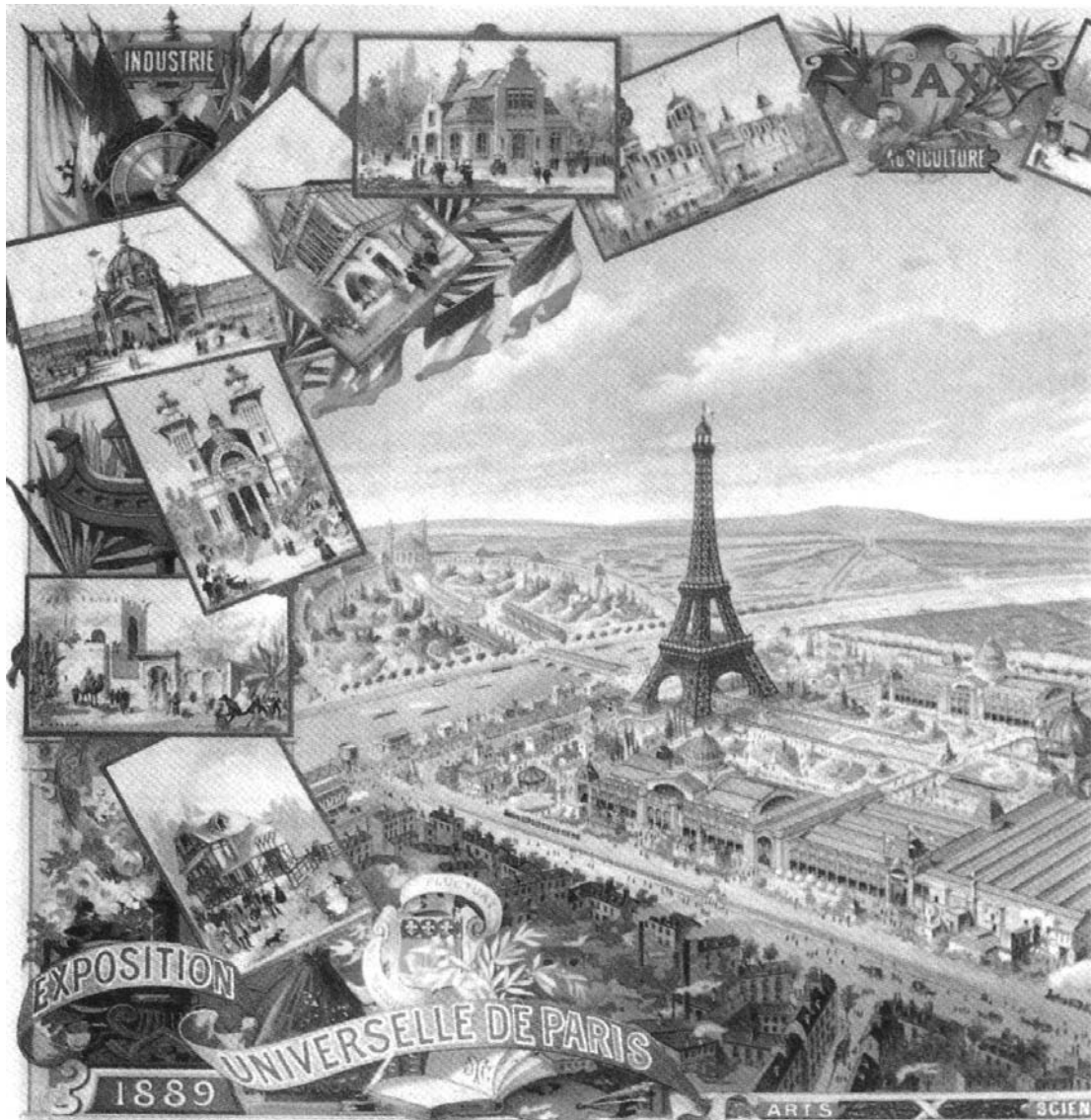
“Em muitos casos, o arquitecto deve projectar com a condição prévia de uma comunidade variável, podendo montar e desmontar o pavilhão em diversas ocasiões, qualquer localização á válida. Assim como as borboletas, o pavilhão voa, pousando de vez em quando: com uma vida tão curta quanto a desse insecto e sua construção, às vezes baseada em velas e lonas, que lembra as suas asas.”¹⁵

O pavilhão é um elemento forte presente no espaço, que não deixa ficar indiferente quem o percorre, ou mesmo aquela pessoa se cruza com ele a caminho do trabalho. A arquitetura do pavilhão temporário continua até hoje a suscitar paixões e discórdias, sentimentos que provavelmente são suportados pela ideia que rapidamente aquele elemento de *stress*, estranho à cidade e à sua história, vai desaparecer.

13 Frola, Jorde Artur D'Aló; Caixeta, Eline Maria Moura Pereira - *Arquitecturas Efémeras: Dois Momentos de Modernidade na Arquitectura Gaúcha*, p. 1

14 Puente, Moisés - *Pavilhões de Exposição: 100 anos*, p. 9

15 *Ibidem*, p. 11



Cartaz Publicitário
Exposição Universal de Paris | 1889

“A cidade, o lugar onde os enraizados vivem, sempre teme e desconfia dos *sem-tecto*. A sua presença é inquietante e é incómoda. Assim como a casa do nómada, o pavilhão só é tolerado pela curta duração da sua instalação e pela sua localização marginalizada.”¹⁶

Contudo, estes acontecimentos geraram, e ainda geram, ganhos económicos (apesar dos grandes investimentos) e sociais. Na envolvente destes pavilhões são construídas infraestruturas e instalações urbanas, temporárias ou não, que geram complexos de crescimento na cidade, quer em termos de criação de emprego, embora por um determinado período de tempo, quer pelas vendas a retalho da hotelaria, restaurantes e outros locais de lazer adjacentes à exposição principal. Para além destas vantagens, a exposição é um impulsionador para a criação de uma imagem mundial benéfica de uma cidade ou de um país.

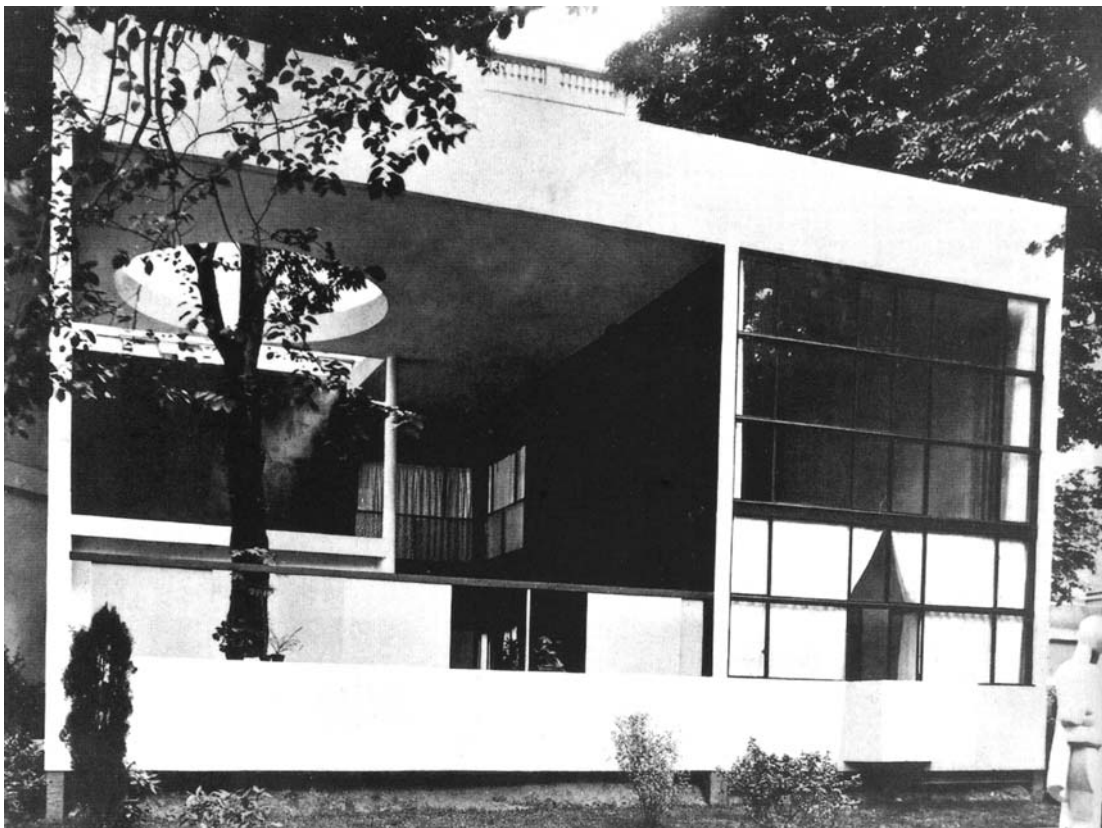
“É esta, sem dúvida, a característica principal de uma exposição internacional: a de despertar – ou redespertar – numerosos sectores da actividade nas fronteiras da arte e da criação. O lucro exprime-se então tanto em termos qualitativos como em número de negócios e – a julgar pela experiência – pode elevar, por muito tempo, o nível cultural de toda uma cidade.”¹⁷

Como já foi referido, o legado dos pavilhões temporários teve início com as Exposições Universais, fazendo parte e refletindo, em toda a sua essência, o mecanismo da sociedade industrial. Estes locais de exposição e troca de mercadorias funcionaram como os primeiros museus de arquitetura, onde cada país era personificado em cada pavilhão, resultando na anulação do conceito de espaço “pela representação de espaços de procedência distinta: num mesmo parque podemos dar a volta ao mundo.”¹⁸ Esta alienação do espaço também se atribui ao tempo se pensarmos que no mesmo sítio podemos visitar o passado, como costumes de tribos que já estariam extintas, e ao mesmo tempo viajar com as utopias futuristas.

¹⁶ *Ibidem*, p. 12

¹⁷ Galopin, Marcel - *As Exposições Internacionais do Século XX e o BIE*, p. 114

¹⁸ Puente, Moisés - *Pavilhões de Exposição: 100 anos*, p. 14



Pavilhão L'Esprit Nouveau

Le Corbusier e Pierre Jeanneret | Exposição Internacional de Artes Decorativas | 1925

“Esses deslocamentos de tempo e espaço geram uma crise de percepção diante de uma quantidade de informação que não pode ser absorvida. O espectador oscila diante do que se vê, não se situa e se vê expulso do mesmo ilusório da exposição para a própria realidade da qual depende: a própria cidade.”¹⁹

A partir do século XX as exposições vão adquirindo gradualmente um carácter mais lúdico do que didático, tornando-se assim precursora dos parques temáticos e de lazer, e que, segundo Marcel Galopin, “é lá que tem ido colher algumas inovações mais do que lhes tem fornecido ideias.”²⁰ Visto isto pareceu-nos essencial fazer referência a algumas obras mais marcantes deste século, pelo seu desenvolvimento e conseqüente influência nos pavilhões contemporâneos.

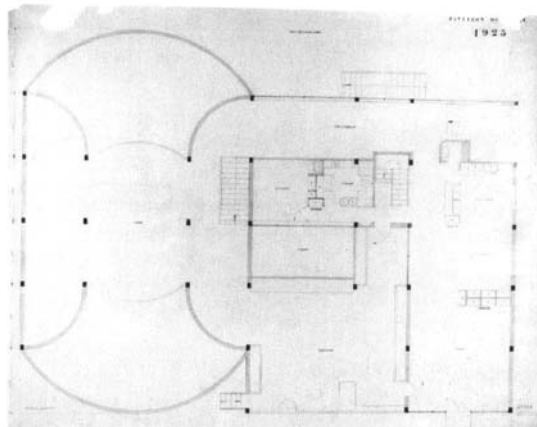
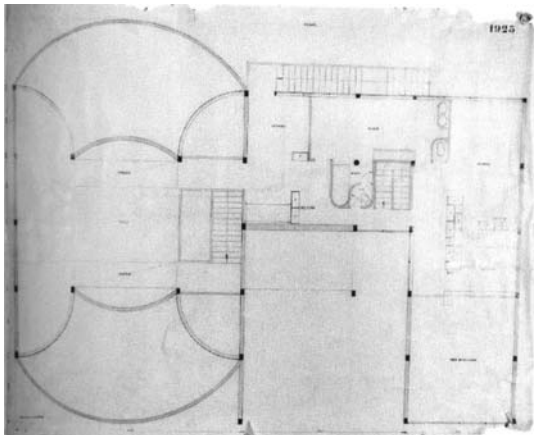
“Do entusiasmo inicial diante das inovações técnicas (embora com um pouco de atraso em relação ao engenheiro) à consagração das exposições como local de encontro – e disputa – de nações nos anos vinte e trinta do século XX; de uma visão optimista do futuro nas exposições depois das duas guerras mundiais à era electrónica, à sociedade do espectáculo e do consumo de massas e ao grande desenvolvimento dos sistemas de comunicação informática; o arquitecto foi adaptando-se às diversas necessidades das exposições para continuar utilizando-as como laboratórios de novas arquitecturas.”²¹

Para a Exposição Internacional das Artes Decorativas em 1925 em Paris, Le Corbusier e Pierre Jeanneret propuseram um pavilhão relacionado com a sua revista *L'Esprit Nouveau* iniciada em 1920, já referida anteriormente. Apesar das dificuldades financeiras e de aceitação do seu projeto pela organização, conseguiram que o pavilhão traduzisse o seu ideal mais importante: a rejeição de toda a arte decorativa. Esta atitude causou um grande impacto inclusive pela ironia de estar inserido num evento cujo tema são as artes decorativas.

19 *Ibidem*

20 Galopin, Marcel - *As Exposições Internacionais do Século XX e o BIE*, p. 187

21 Puente, Moisés - *Pavilhões de Exposição: 100 anos*, p. 15



Pavilhão L'Esprit Nouveau | Interior e Plantas
Le Corbusier e Pierre Jeanneret | Exposição Internacional de Artes Decorativas | 1925

O pavilhão tem como intenção refletir as formas que a indústria podia gerar na arquitetura, através da estandardização aplicada à produção em massa, um modelo à escala 1:1 das suas células habitacionais. É essencial perceber que esta obra temporária foi um instrumento utilizado por Le Corbusier e Jeanneret para estudar e mostrar ao público as transformações radicais que os novos materiais e métodos de construção poderiam trazer para a habitação.

“A partir de L’Esprit Nouveau é reafirmada uma arquitectura que abrange tudo, desde o território, a cidade, a rua e a moradia até chegar ao menor objecto de uso quotidiano. A célula habitável, como verdadeira máquina de morar, cómoda, prática e bela, aproveita-se dos objectos puros que a indústria produz.”²²

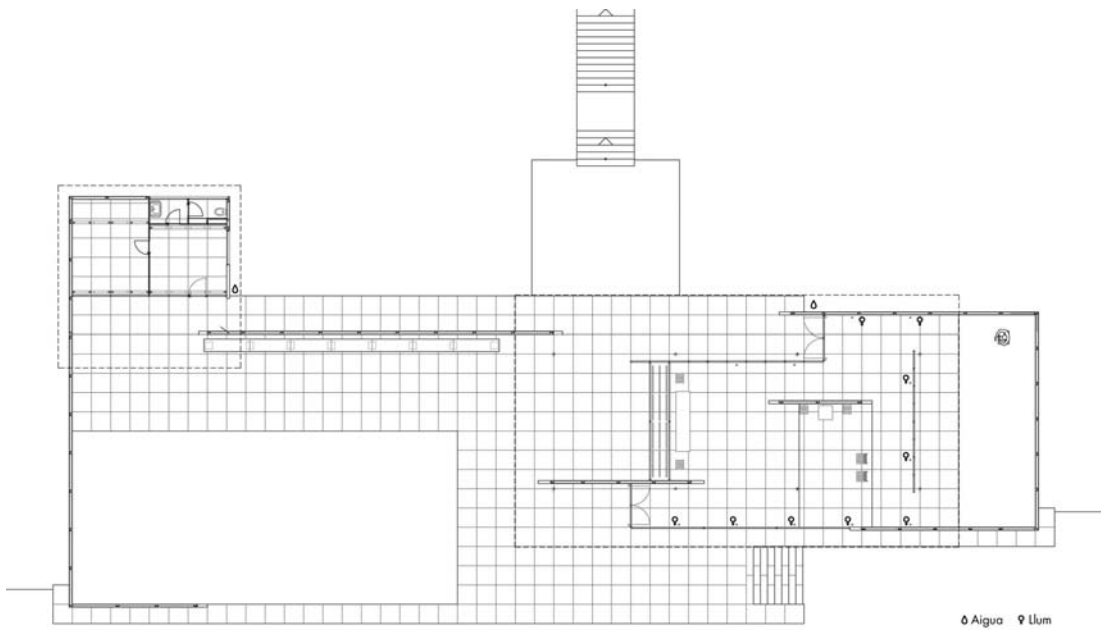
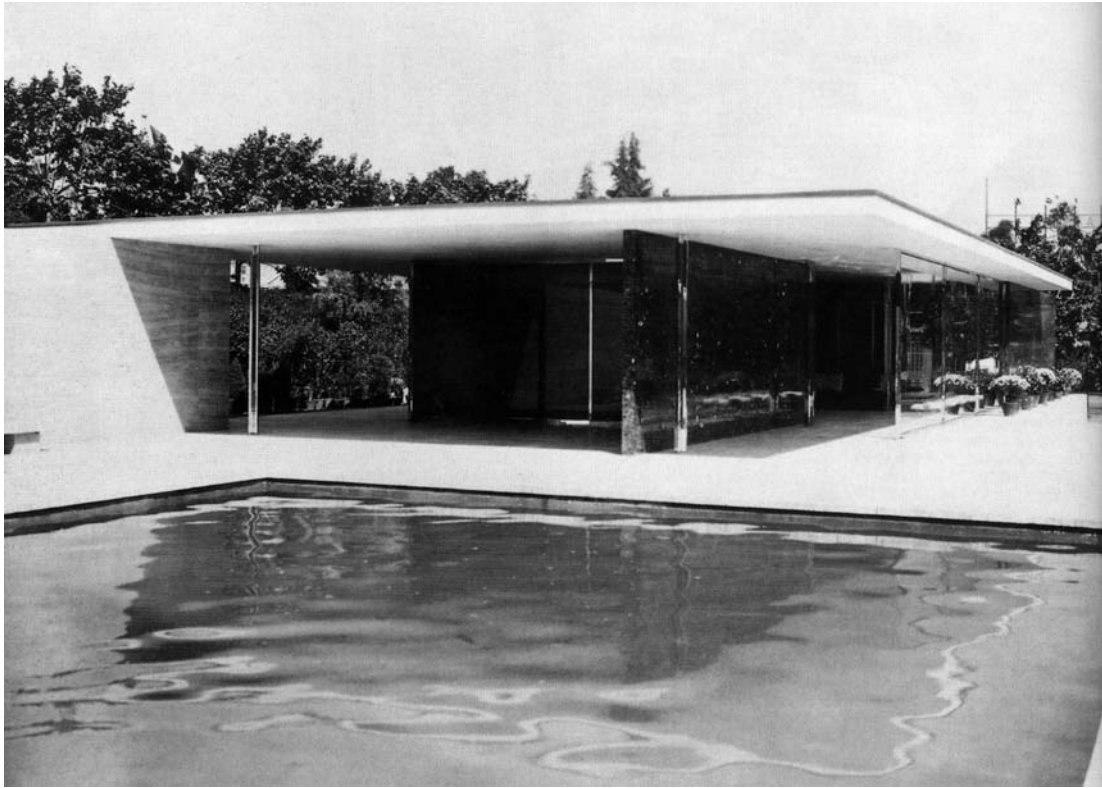
Propõem uma nova forma de vida, por estas células *imóveis-vila* que se elevam do chão, cada uma com o seu jardim privado, e, neste caso, rodeia uma árvore pré-existente tornando-se o único ponto de enraizamento ao terreno. O mobiliário é introduzido nas paredes, tornando-se equipamento e atribuindo uma função específica a cada lugar. Todas estas soluções encontradas para o pavilhão foram guiadas por ideias de ordem funcional que, apesar da sua rejeição inicial, tornou-se num importante marco para a arquitetura moderna. O pavilhão foi destruído em Abril | Maio de 1926, mas foi construída uma réplica exata em 1977 em Bolonha, Itália.

Em 1929, Mies Van der Rohe projeta, juntamente com Lilly Reich, o Pavilhão da Alemanha para a Exposição Internacional de Barcelona, projeto que com o passar do tempo se viria a tornar um ponto importante de referência tanto para a sua carreira como para toda a arquitetura moderna do século XX. Talvez o Salão de Vidro construído para a Exposição da Deutsche Werkbund, em Stuttgart, em 1927, tivesse sido o seu projecto que melhor faria prever o que conseguiu alcançar no interior do Pavilhão de Barcelona, “um plano aberto, fluido, que, dotou o espaço com uma elegância moderna sem precedentes.”²³

A utilização de planos verticais de vidro refletor juntamente com os planos horizontais da

²² *Ibidem.* p. 49

²³ Mies van der Rohe Society - *The Barcelona Pavilion*



Pavilhão de Barcelona | Exterior e Plantas
Mies van der Rohe | Exposição Internacional de Barcelona | 1929

água nos tanques cria um jogo de reflexos sobre reflexos, tanto das pessoas que o visitam como de todo o seu envolvente e até do próprio pavilhão. “Os visitantes podem ver-se reflectidos no vidro escuro, o céu e as árvores que apareceram por trás deles. Viam-se dentro de um interior como se estivessem fora dele.”²⁴ Contudo este efeito não foi compreendido pelo *espírito do seu tempo*, o edifício que viria a ser considerado um dos mais influentes da história da arquitetura do século XX.

“Apesar da sua localização de destaque na exposição, os jornalistas enviados pelas revistas arquitetónicas profissionais não repararam nele, incapazes de detectar o seu significado. As únicas pessoas que deram testemunho da sua existência foram os visitantes ingênuos e jornalistas locais. Um comentou o efeito “misterioso”, “porque uma pessoa que pára diante de uma dessas paredes de vidro vê-se refletido como num espelho. Mas se se mover para trás, vê o exterior perfeitamente. Nem todos os visitantes ficaram alertados para esta curiosa peculiaridade cuja causa permanece desconhecida.”²⁵

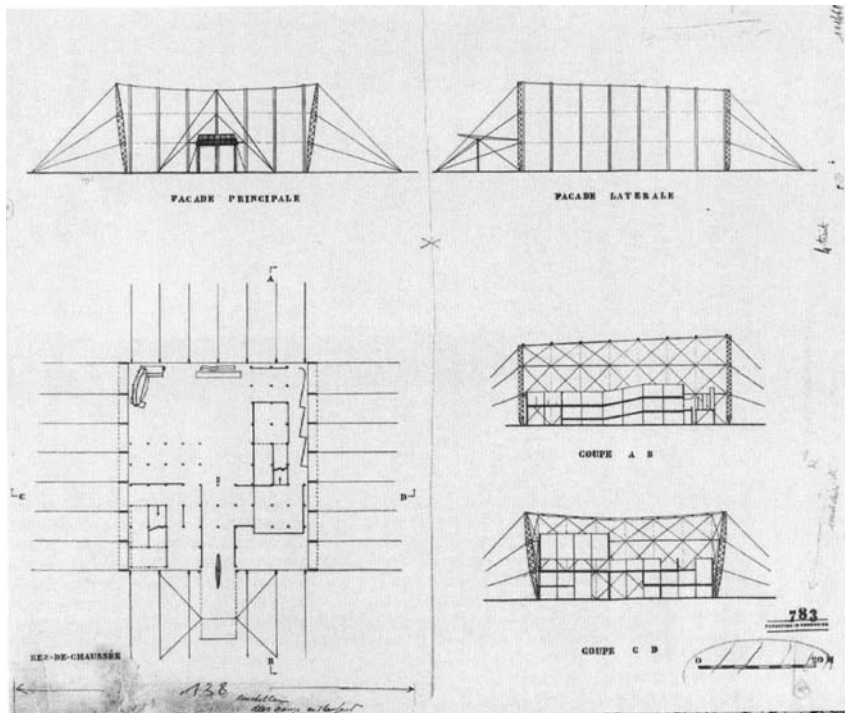
O pavilhão começou a ganhar mais importância quando foi realizada, em 1947, uma exposição dedicada a Mies van der Rohe no Museu de Arte Moderna de Nova York, comissionada por Philip Johnson. Na época em que prevalecia a arquitetura de vidro, “o pavilhão foi saudado como o mais belo edifício do século, exemplo de culto da transparência.”²⁶ Cinquenta anos depois da destruição do Pavilhão, após o encerramento da exposição, Oriol Bohigas, chefe do Departamento do Planeamento Urbano da Câmara Municipal de Barcelona, decidiu em 1980 realizar a sua reconstrução. Os trabalhos começaram em 1983 sob a orientação dos arquitectos Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos, encarregados da pesquisa, desenhos e supervisão do novo Pavilhão de Barcelona.²⁷ O edifício actual foi inaugurado em 1986, continuando a ser considerado, até hoje, como um *ex-libris* da arquitectura moderna, um edifício que originalmente desapareceu deixando poucos vestígios da sua existência.

24 Colomina, Beatriz - *Doble Exposición: Arquitectura a través del arte*, p. 198

25 *Ibidem*

26 *Ibidem*, pp.198 e 199

27 Mies Barcelona - 1929. *The Barcelona Pavilion*



Pavilhão Les Temps Modernes | Exterior e Desenhos
Le Corbusier e Pierre Jeanneret | Exposição Internacional de Paris | 1937

Na Exposição Internacional de Paris em 1937, os pavilhões revelam o surgimento de “uma maior funcionalidade aliada a uma indiscutível busca de novos valores estéticos: maior leveza nas estruturas, abertura ao exterior, economia de meios nos materiais, o espaço concebido de modo a permitir uma disposição mais fácil dos objectos apresentados, uma melhor iluminação interior, um trajecto mais cómodo.”²⁸ Estes novos ensaios estavam implícitos no *Pavilhão Les Temps Modernes*, de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, que tinha como objetivo ser um museu itinerante de educação popular que deveria percorrer toda a França. O pavilhão assemelhava-se a uma enorme tenda, de planta quase quadrada (31 x 35 metros), aproveitando-se da fragilidade da sua imagem como uma tenda nómada ou um circo ambulante. O pavilhão possuía uma estrutura de vigas metálicas de corte triangular atirantadas por cabos, coberta por uma lona. No seu interior exibia temas urbanísticos como a Carta de Atenas e o *Plano Voisin* para Paris, com uns painéis realizados por Josep Lluís Sert, Pierre Chareau, Charlotte Perriand e Fernand Lèger.²⁹

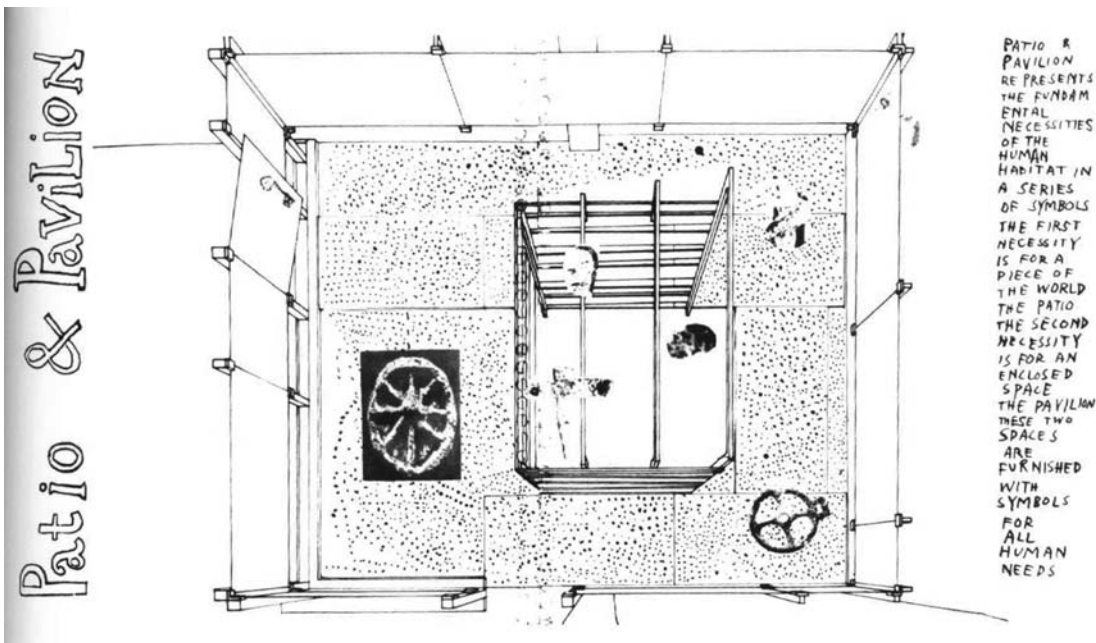
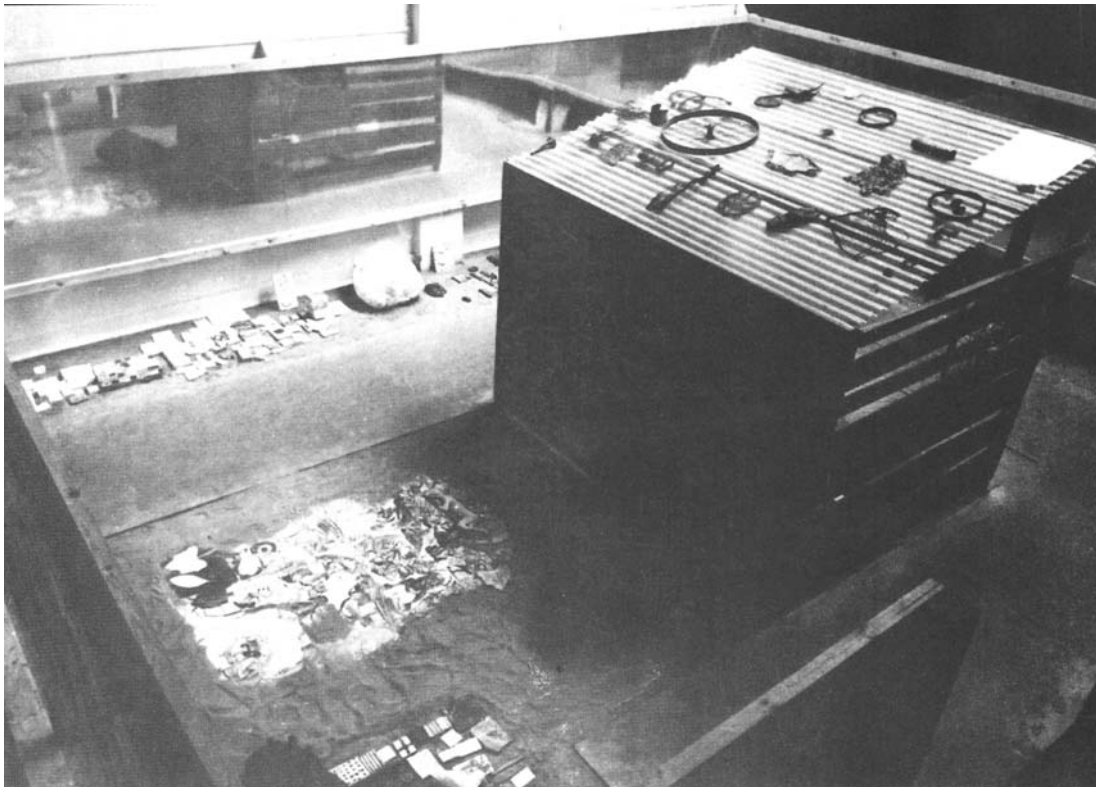
“É talvez um passo decisivo para uma verdadeira arquitectura de exposição, mundo do efémero reconhecido como tal, onde o invólucro deve ser pensado em simultâneo com o conteúdo.”³⁰

Depois da 2ª Guerra Mundial, houve uma dissociação de barreiras entre arte e arquitetura pela crítica aos museus e galerias de arte estarem ao serviço da cultura de massas. Assim, os conceitos de pavilhão e instalação aproximam-se, tornando o espaço em si como o meio de exposição, obras que apresentam arquitetura dentro de arquitetura. Em 1956 Theo Crosby organizou a Exposição *This is Tomorrow*, na Whitechapel Galley em Londres, onde participaram membros do *Independent Group*. A exposição consistia na construção de 12 espaços por 12 grupos diferentes, numa reflexão sobre as futuras formas de habitação, onde cada grupo tinha de conter um arquiteto, um pintor e um escultor. O grupo número 6, formado por Alison e Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson e R.S. Jenkins, apresentou uma proposta intitulada *Patio & Pavilion*, que consistia numa “cabana de

28 Galopin, Marcel - *As Exposições Internacionais do Século XX e o BIE*, p. 192

29 Puente, Moisés - *Pavilhões de Exposição: 100 anos*, p. ?

30 Galopin, Marcel - *As Exposições Internacionais do Século XX e o BIE*, p. 192



Pavilhão Les Temps Modernes | Exterior e Desenhos
 Le Corbusier e Pierre Jeanneret | Exposição Internacional de Paris | 1937

madeira reciclada com cobertura de plástico translúcido, para deixar aparentes os objectos superiores, é implantada num cercado construído com madeira compensada forrada de alumínio brilhante, que reflecte e ilumina o interior. (...) um espaço com declaração do abrigo.”³¹ A proposta incidiu na percepção da habitação como celebração da vida quotidiana, um local de experiências acumuladas ao longo do tempo, que se materializa pela acumulação de objetos como reflexo da vivência do lugar pelos seus habitantes. Segundo Alison e Peter Smithson, “Patio & Pavilion representa as necessidades fundamentais da moradia numa série de símbolos. A primeira necessidade é a de um fragmento do mundo: o pátio. A segunda necessidade é a de um espaço fechado: o pavilhão. Estes dois espaços são equipados com símbolos de todas as necessidades humanas.”³²

Esta exposição revelou uma busca incessante por parte de uma nova geração de arquitetos que, imersa num sistema de massas, pretendia alcançar um outro sentido à visão do mundo modernista. Esta procura de novos modelos de vida resultou em respostas abstratas puramente formais, uma arquitetura desconexa com o contexto onde se inseria. Contudo, é notório o poder de experimentação arquitetónica que é aproveitado pelos arquitetos nestas condições passageiras, onde tudo o que se constrói é deliberadamente destruído, permanecendo *vivo* o tempo suficiente para deixar as suas marcas físicas e memórias. Pode então dizer-se que, apesar da sua fragilidade e do seu carácter efémero, o pavilhão possui um poder muito grande de transformação perante o tempo revelando um potencial efeito catalítico.

“No início do século XX esta tipologia foi estabelecida como um local de experimentação arquitectónica. Indiscutivelmente, os pavilhões desta era moldaram o futuro da arquitectura mais do que os edifícios permanentes, por causa da sua temporalidade livre de hábitos prevaescentes, impossibilitando-os de materializar conceitos que ainda não estavam disponíveis.”³³

31 Puente, Moisés - *Pavilhões de Exposição: 100 anos*, p. 131

32 Alison e Peter Smithson *apud* Puente, Moisés - *Pavilhões de Exposição: 100 anos*, p. 131

33 Lanvin, Sylvia - *Vanishing Point. Sylvia Lanvin on the contemporary pavilion*, p. 214

Atualmente assiste-se a um crescimento da produção dos pavilhões temporários, com uma forte postura estética que cada vez mais desafia os modos de avaliar a produção cultural como um todo. Este facto deriva da variedade de instituições, programas de arte, expos e bienais, assim como parte da formação académica de estudantes de arquitetura, que comissionam a construção destas obras efémeras, cada vez mais favoráveis ao comércio e altamente cobiçados por colecionadores privados. Apesar de vivermos numa era em que podemos visitar os pavilhões a partir das nossas casas, de um lugar e um tempo a outro, a partir de uma televisão ou de um computador “a exposição terá, no essencial, de continuar a assumir a vocação mais profunda que lhe atribuíram os visionários de um outro século e, adaptando-se, responder às interrogações da sociedade contemporânea ou mesmo antecipa-las: revelar os poderes maléficos da tecnologia e da indústria desenfreadas, mas reafirmar num mundo céptico ou inquieto a nobreza e a necessidade incontornável do génio inventivo, do acto de produção, da obra material.”³⁴

Os pavilhões revelam-se assim manifestos sob uma forma de mensagem carregada de ideologias que abrangem não só o campo arquitetónico mas também campos sociais, económicos, políticos e até ecológicos. São produções arquitetónicas multifacetadas marcadas pelo seu experimentalismo não só na parte construtiva, mas como transmissoras de discursos numa reflexão sobre o estado da própria arquitetura. Por um determinado intervalo de tempo, estas obras vão alterar a fisionomia da cidade e o seu imaginário, e vão marcar permanentemente a sua história e a sua memória.

“É o passar impiedoso do tempo aliado à rejeição dos estilos, ao laxismo ou à indiferença das autoridades. A memória das exposições será sempre a dos seus contemporâneos e a da palavra escrita...”³⁵

34 Galopin, Marcel - *As Exposições Internacionais do Século XX e o BIE*, p. 278

35 *Ibidem*, p. 33

Duas visões sobre a antecipação do fim: Niemeyer, Koolhaas e a *Serpentine*

“Cada pavilhão *Serpentine* vai mostrando aquilo que cada arquitecto quer transportar, quase como ex-libris dos seus valores arquitectónicos ou como oportunidade de experimentação.”³⁶

Uma das iniciativas atuais mais importantes relativas à construção de pavilhões temporários, é o programa anual *Serpentine Gallery Pavilion*, nos Jardins de Kentington, Hyde Park, em Londres. Esta iniciativa começou em 2000, ao cargo da diretora Julia Peyton-Jones, e desde aí que todos os anos são convidados arquitetos de renome, que até à data não tenham construído em Inglaterra, para projetarem uma ala temporária da *Serpentine Gallery*, um antigo salão de chá neoclássico de 1934 adaptado a galeria de exposições em 1970. Desde o convite até à sua conclusão decorrem um máximo de seis meses, onde “a filosofia de velocidade e temporalidade sempre fez parte do programa.”³⁷

“Muitas invenções essenciais da arquitectura têm origem em pavilhões temporários ou exposições. Se olharmos para o Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe (1929), o Pavilhão Finlandês de Alvar Aalto para a Exposição Mundial de Paris (1937), o Pavilhão Philips de Le Corbusier e Iannis Xenakis na Feira Mundial de Bruxelas (1958) e a cúpula geodésica de Buckminster Fuller na Exposição Nacional Americana de Moscovo (1959),

³⁶ Dantas, Inês - *O Potencial Transformador do Efêmero: A propósito do Pavilhão Serpentine em Londres*

³⁷ Julia Peyton-Jones *apud* Jodidio, Philip - *Pavilhões Serpentine*, p. 9



Pavilhão Temporário Serpentine Gallery
Zaha Hadid | Londres | 2000

por exemplo, podemos vê-los como parte da história por contar da arquitectura do século XX. Como não são estruturas duradouras não são vistas como parte do cânone. Sob esta forma mais leve, que não se destina a ficar de pé para sempre, as experiências podem acontecer.”³⁸

Como refere Hans Ulrich Obrist, co-diretor da *Serpentine Gallery* desde 2006, este programa permite aos arquitetos desenvolver a temática do efémero, com todas as suas condicionantes, através da sua criatividade e experimentalismo, tratando-se de expor arquitectura da mesma forma que se expõe arte. Todos os fatores demonstram-se como um desafio para o arquiteto, desde as restrições financeiras, custos que são suportados por diversas instituições que encaram estes pavilhões como uma mais-valia publicitária, até às restrições temporais, o que “constitui uma afirmação acerca do que é possível com a arquitectura contemporânea.”³⁹ A isto acrescentam-se os fatores sociais, onde o pavilhão, um ponto de encontro de pessoas, desempenha um papel essencial de vitalizar os espaços públicos, tornando diversos valores culturais disponíveis a todas as classes sociais.

“Uma das coisas mais importantes que pomos sobre a mesa é uma liberdade sem paralelo para os arquitectos. Os requisitos são muito simples: tudo o que pedimos é que o pavilhão seja um exemplo da sua *linguagem* arquitectónica.”⁴⁰

Evidentemente que todas as respostas a este desafio foram diferentes. O primeiro foi encomendado a Zaha Hadid, em 2000, uma escolha feita, segundo Julia Peyton-Jones, pela crença que “ela desenharia algo convictamente relacionado com o futuro da arquitectura e que reflectiria os valores artísticos defendidos pela Serpentine.”⁴¹ Passando pela lista destes pavilhões podemos observar a película bidimensional espelhada realizada pelos SANAA que se assemelha a uma névoa oriental, o esqueleto animalesco proposto por Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto demonstrando o seu carácter experimentalista, a curva intemporal de Niemeyer, o balão insuflável de Koolhaas ou o vermelho imponente de Jean Nouvel.

38 Hans Ulrich Obrist *apud* Jodidio, Philip - *Pavilhões Serpentine*, p. 9

39 Julia Peyton-Jones *apud* Jodidio, Philip - *Pavilhões Serpentine*, p. 14

40 *Ibidem*, p. 17

41 *Ibidem*, p. 10



Pavilhão Temporário Serpentine Gallery
Oscar Niemeyer | Londres | 2003

Todos eles contribuíram e continuam a contribuir para o desenvolvimento da arquitetura contemporânea, para o enriquecimento da história e incentivar o nosso imaginário coletivo, apesar de serem vestígios guardados em fotografias e nos arquivos dos colecionadores que os adquirem.

“Estes pavilhões, bem como todos os outros, têm uma vida longa.”⁴²

Oscar Niemeyer

“Não é o *ângulo reto* que me atrai, nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o universo, o universo curvo de Einstein.”⁴³

Natural do Rio de Janeiro (1907), Oscar Niemeyer formou-se na Escola Nacional de Belas Artes a partir de 1929, escola que iria ser gerida por Lúcio Costa a partir de 1931. Licenciou-se em 1934 e passou a trabalhar como assistente de Lúcio Costa, fazendo parte da equipa de arquitetos brasileiros que colaborou com Le Corbusier no novo Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro. Entre 1940 e 1954 a sua obra concentrou-se essencialmente nas cidades de Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, apesar da viagem que realizou a Nova Iorque com o intuito de desenvolver a sede da ONU (1947) e da sua participação no projeto de um conjunto de edifícios para o bairro Hansa, relacionado com a reconstrução de Berlim (sendo a primeira vez que visita a Europa, passando também pela Polónia, Checoslováquia e União Soviética) em 1954, no mesmo ano em que projeta o Museu de Arte Moderna de Caracas, na Venezuela.

Em 1956 foi nomeado diretor do Departamento de Urbanismo e Arquitetura da Novacap, a empresa responsável pela implementação dos planos de Lúcio Costa para a nova capital do

42 *Ibidem*, p. 21

43 Niemeyer, Oscar - *As Curvas do Tempo: memórias*, p. 62



Pavilhão Temporário Serpentine Gallery
Oscar Niemeyer | Londres | 2003

Brasil, Brasília. Foi Niemeyer que executou a maior parte dos edifícios mais emblemáticos desta nova cidade, como são exemplo o Palácio da Alvorada, o Congresso Nacional, o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal.

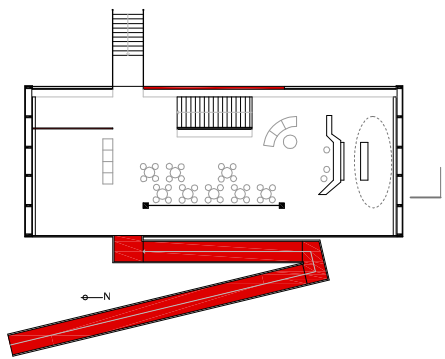
Imposto o regime de ditadura no Brasil, em 1964, por um governo militar (em confronto com os seus ideais comunistas), pela consequente política universitária instaurada e pelo encerramento da revista *Módulo* (fundada por si), Niemeyer demite-se da Universidade de Brasília em 1965, juntamente com mais duzentos professores, e viaja para Paris, onde se exila um ano mais tarde. Retoma ao Brasil nos anos 80 e à sua atividade profissional com o fim da ditadura, e em 1988 é criada a Fundação Oscar Niemeyer com o objetivo de preservar todo o espólio do seu trabalho e recebe o Prémio Pritzker da Arquitetura, juntamente com Gordon Bunshaft.

Mestre das linhas curvas, o seu trabalho lírico com o betão armado teve grandes impactos sobre a arquitetura moderna do século XX e de inícios do século XXI. Alguns críticos referem que a sua modernidade influenciou a fase final da carreira de Le Corbusier, mais do que ao contrário. Considerado um dos maiores arquitetos do século XX, e arquiteto brasileiro por excelência, continuou a exercer depois dos 100 anos de vida. Faleceu a 5 de Dezembro de 2012.

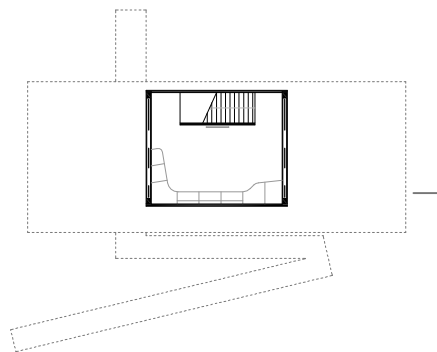
“A minha arquitectura seguiu os velhos exemplos (...) o primado da beleza sobre as limitações da lógica construtiva.”⁴⁴

Inicialmente, quando surgiu a proposta para a construção do Pavilhão de Verão da *Serpentine Gallery* em 2003, Niemeyer recusou, pelo facto de não querer desviar-se da essência das suas obras caracterizadas pela utilização do betão. Contudo, acabou por aceitar o convite quando a diretora Julia Peyton-Jones o visitou no Rio de Janeiro, mas sempre com a preocupação que o pavilhão traduzisse a sua linguagem arquitectónica, em pequena escala, apesar do seu carácter temporário, um “encolhimento material e conceptual

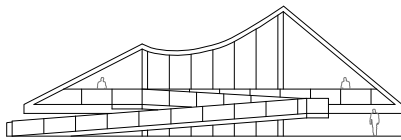
44 Oscar Niemeyer *apud* Jodidio, Philip - *Serpentine Gallery Pavilions*, p. IV.06



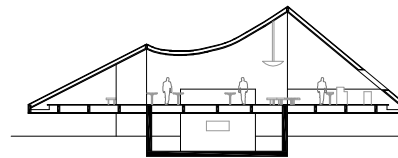
Planta piso térreo



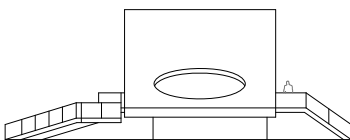
Planta piso -1



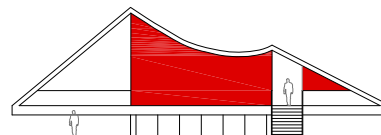
Alçado Este



Corte longitudinal



Alçado Norte



Alçado Oeste

da arquitectura desde a complexa estrutura para a mudança política (...).⁴⁵

“Quis dar um gosto de tudo o que caracteriza a minha obra (...).”⁴⁶

O pavilhão reflete, pelas suas curvas dramáticas, a vontade que os seus esboços ganhassem vida própria, desenhos que representam variados temas, desde as montanhas ao corpo feminino. A estrutura em aço e betão eleva-se do chão assemelhando-se a outras obras suas, como o Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 2002).

“A primeira coisa foi criar algo que flutuasse acima do solo. Num pequeno edifício a ocupar um pequeno espaço, usando betão e alguns apoios e vigas, podemos dar uma ideia do que é a minha arquitectura.”⁴⁷

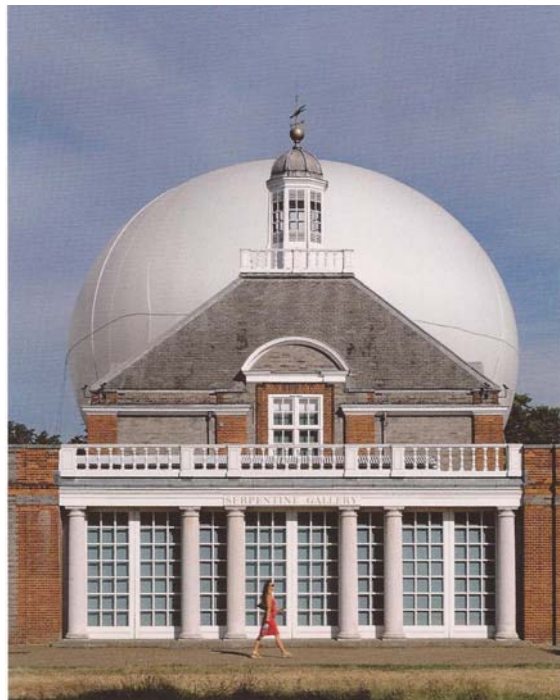
É uma obra de grande leveza, com uma estrutura de quatro colunas centrais que sustentam uma plataforma de 25 x 10 metros, suspensa 1,5 metros acima do solo por vigas que garantem o balanço das consolas metálicas de 8 metros. Uma elegante rampa vermelha, com 38 metros em extensão, dá acesso ao piso suspenso, um espaço que se abre para o envolvente. A cobertura curva e as paredes inclinadas brancas alternam com a parede vertical vermelha e com o plano de vidro, recuado dois metros em relação à fachada (do lado oposto), num jogo de sensações entre a paisagem e o espaço interior. O bar está colocado de forma a ficar centrado em relação a uma abertura ovalada que oferece uma vista sobre o parque.

Dentro do perímetro das quatro colunas de suporte existe um piso semienterrado (um metro abaixo do solo), sob o pavimento “flutuante”, construído em betão. O acesso a este piso é realizado através de uma escada metálica com 2 metros de largura. É uma zona mais intimista rasgada por uma abertura longitudinal de 1,5 x 9 metros que oferece uma imagem panorâmica sobre o parque.

45 Lanvin, Sylvia - *Vanishing Point. Sylvia Lanvin on the contemporary pavilion*, p. 217

46 Oscar Niemeyer *apud* Jodidio, Philip - *Serpentine Gallery Pavilions*, p. IV.06

47 *Idibem*



Pavilhão Temporário Serpentine Gallery
Rem Koolhaas e Cecil Balmond | Londres | 2006

Com as suas curvas contrastantes com a Serpentine Gallery, este pavilhão assemelha-se mais a um acrescento permanente aos Jardins de Kensington, do que a uma peça frágil e transitória. Talvez seja esta a grande característica que o distinga de todos os outros: a sua força enquanto uma obra que claramente só pode ser atribuída a Niemeyer, mas ao mesmo tempo, e por isso, recusa aparentar-se materialmente como efémera. Este pavilhão não surge, assim, como uma oportunidade de experimentação, como um laboratório de arquitetura, mas sim como uma reafirmação de ideais arquitetónicos - tinha 95 anos quando aceitou a encomenda.

“Imaginem Garbo ou Sinatra nos seus primórdios e a representar agora. Com a abertura do Pavilhão da Serpentine Gallery 2003, esta semana, tal deformação de tempo está a acontecer.”⁴⁸

O pavilhão foi vendido a um comprador anónimo, a mesma pessoa que mais tarde adquiriu os pavilhões de Siza e Souto, de Koolhaas, e de Eliasson, com planos futuros para os voltar a trazer ao público.

Rem Koolhaas e Cecil Balmond

Nascido em Roterdão em 1944, Rem Koolhaas viveu na Indonésia entre 1952 e 1956. Depois disso mudou-se para Amesterdão onde trabalhou como guionista de cinema e jornalista no *Haagse Post*, antes de ir estudar para Londres na *Architectural Association School*. Em 1972 ganhou uma bolsa para ir estudar nos Estados Unidos da América, onde criou uma relação muito próxima com a cidade de Nova Iorque. Este fascínio pela cidade levou Koolhaas a analisar o impacto da cultura metropolitana na arquitetura, resultando na publicação de *Delirious New York, a retrospective manifesto for Manhattan* (1978).

Nesta época, decidiu que queria pôr em prática as suas teorias e regressou à Europa, onde, em 1975, fundou o *Office for Metropolitan Architecture* (OMA), juntamente com Elia

48 Evening Standard in Jodidio, Philip - *Serpentine Gallery Pavilions*, p. IV.21



Pavilhão Temporário Serpentine Gallery
Rem Koolhaas e Cecil Balmond | Londres | 2006

e Zoe Zenghelis e Madelon Vriesendorp. Juntos pretendiam definir novos tipos de relação, tanto teóricos como práticos, entre a situação cultural contemporânea com a arquitetura. O crescimento de encomendas na Holanda, a partir de 1978, levou-o a abrir um novo escritório em Roterdão e ao mesmo tempo criou a Fundação *Groszstadt*, uma secção independente que lidava com as exposições e publicações do escritório.⁴⁹

Rem Koolhaas recebeu o Prémio Pritzker em 2000 e o Prémio Imperiale em 2003. Entre as obras mais recentes do OMA destacam-se o *McCormick Tribute Campus Center no Illinois Institute of Technology*, em Chicago, 2000-2003, e a *Sede e Centro Cultural da Televisão Central da China*, em Pequim, 2002-2009. O escritório conta atualmente com os sócios Rem Koolhaas, Ellen van Loon, Reinier de Graaf, Soshei Shigematsu, Iyad Alsaka e David Gianatten.⁵⁰

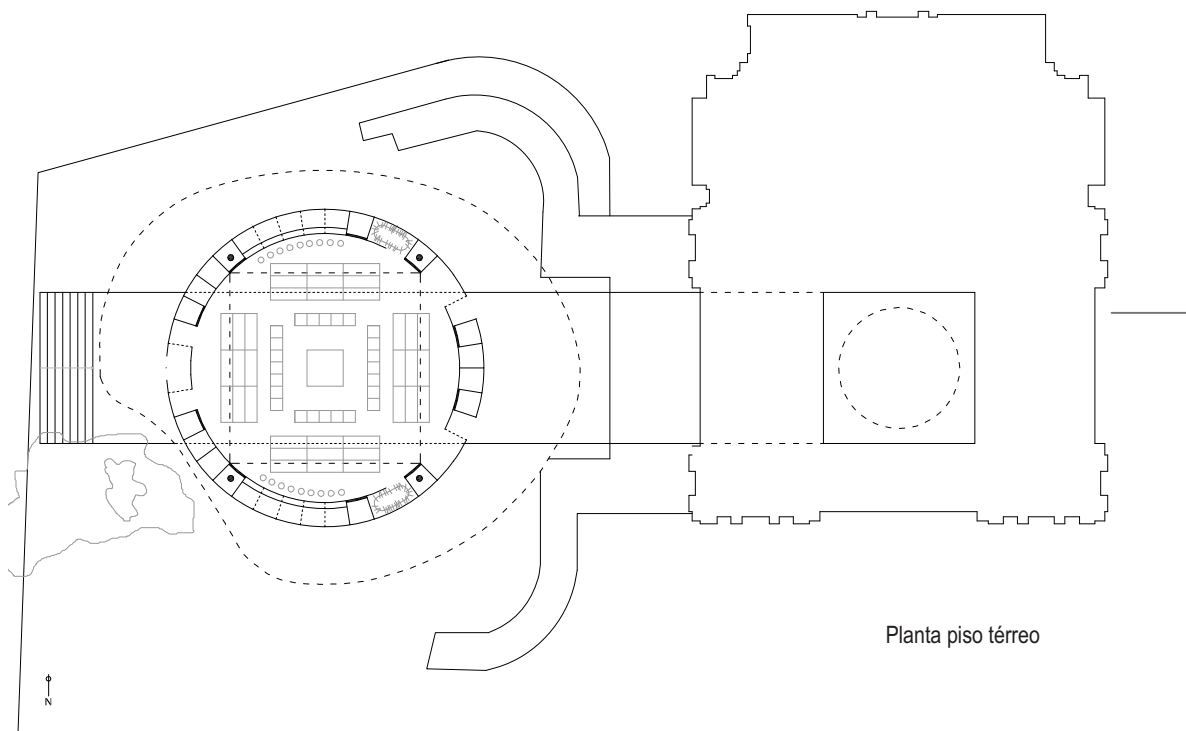
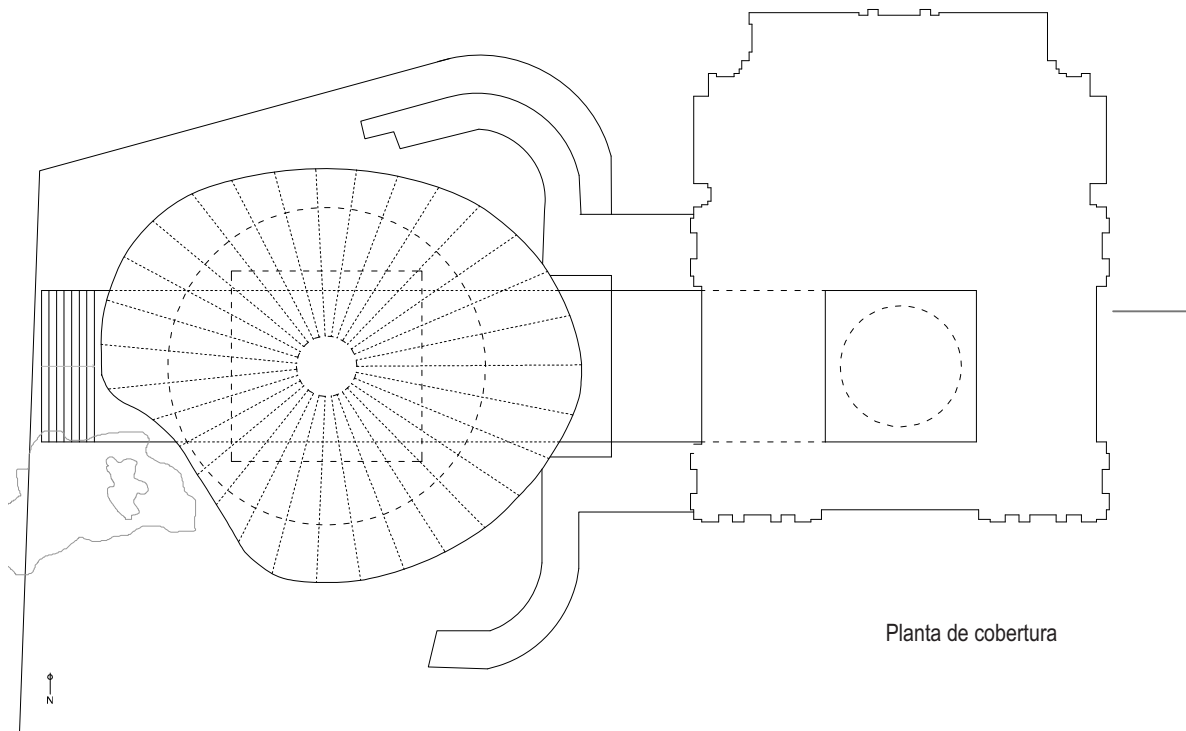
Antes da colaboração no Pavilhão *Serpentine Gallery* de 2006, Rem Koolhaas já tinha trabalhado com Cecil Balmond. Nascido e criado no Sri Lanka, Balmond fez a sua pós-graduação em Londres e ingressou na firma de engenharia Arup em 1968. Projetista, engenheiro de estruturas e autor de renome, Cecil Balmond recai a sua investigação na forma de utilizar os números, a música e a matemática nas suas obras. Colaborou com Koolhaas na *Biblioteca Central de Seattle* em 2004, na *Casa da Música* no Porto em 2005, e na *Sede da CCTV* em Pequim entre 2002 e 2009. Dentro da sua experiência no programa dos pavilhões da *Serpentine Gallery* contam-se as colaborações, para além de Rem Koolhaas, com Daniel Libeskind em 2001, com Toyo Ito em 2002 e com Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura em 2005.

“Estes pavilhões evoluíram com uma variedade de tipologias estruturais e de materiais, provocando um debate sobre a arquitectura; este ano, a exploração contínua, não apenas com a tipologia e o material, mas com a própria definição de pavilhão.”⁵¹

49 El Croquis nº 53, p. 5

50 Jodidio, Philip - *Serpentine Gallery Pavilions*, p. VII.05

51 Cecil Balmond *apud* Jodidio, Philip - *Serpentine Gallery Pavilions*, p. VII.06



Pavilhão Temporário Serpentine Gallery | Plantas | Escala 1:500
Rem Koolhaas e Cecil Balmond | Londres | 2006

Exploração ou experimentação arquitetónica pode ser, de facto, a melhor maneira de caracterizar o Pavilhão de Verão da *Serpentine Gallery* de 2006, projeto de Rem Koolhaas e Cecil Balmond. Denominado de *Cosmic Egg* – Ovo Cósmico -, o pavilhão assemelhava-se a um balão preso por cabos que estava prestes a levantar vôo, situado a cinco metros do solo, assente sobre uma base circular translúcida e orientado de forma a conduzir à entrada da *Serpentine Gallery*.

“O objectivo de translucidez e leveza física inspirou a utilização de materiais novos de formas inovadoras.”⁵²

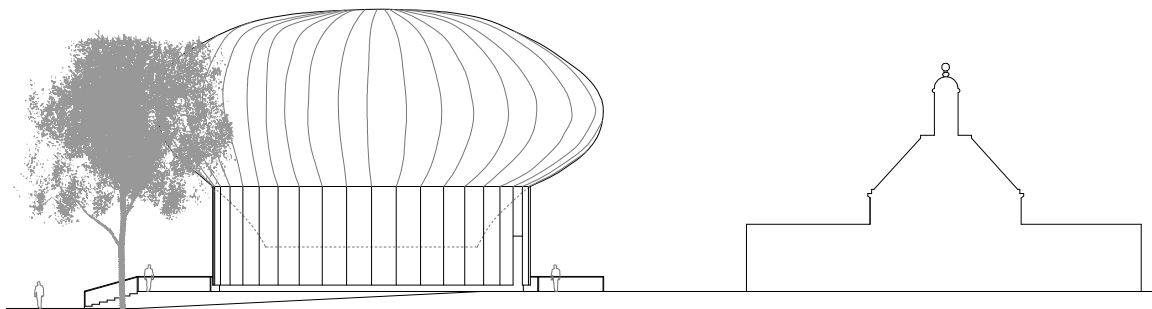
A abóbada insuflável, de forma bolbosa e um tanto irregular, foi realizada com mais de uma tonelada de pano de poliéster revestido a PVC, insuflado com 6000 m³ de hélio, na parte superior para a fazer elevar, e 2000 m³ de ar pressurizado. A sua presença destaca-se do edifício permanente da *Serpentine Gallery*, funcionando como um atractor visual para quem passa e não fica indiferente à sua forma invulgar. Esta forma ovoide assenta sobre uma base circular constituída por um anel de painéis de fachada em policarbonato, de forma a atribuir um carácter quase de transparência, como se a abóbada estivesse suspensa. O cilindro resultou da interpretação do espaço central interior da galeria permanente, aumentando-o de forma a criar a base do novo pavilhão. As suas paredes translúcidas tornam visíveis, a partir do seu interior, a *Serpentine Gallery* e as pessoas que passeiam no exterior.

“Visto a elevar-se por trás da *Serpentine* ou através das suas próprias paredes térreas translúcidas, o pavilhão constitui uma afirmação forte em termos da sua forma variável contraposta às linhas mais austeras da arquitectura mais antiga.”⁵³

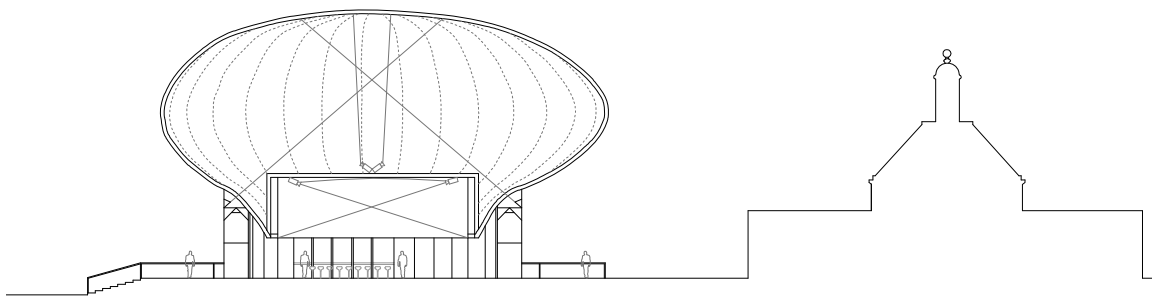
O espaço interior é composto por um café e um fórum com uma capacidade para 300 pessoas. Neste ano, quando Hans Ulrich Obrist, foram criadas as *Marathon*, um fim de semana intensivo de conversas e intercâmbio de ideias, com o objetivo que o público se apoderasse do espaço. O *Cosmic Egg* albergou duas *Marathon*, organizadas por Koolhaas e

52 Rem Koolhaas *apud* Jodidio, Philip - *Serpentine Gallery Pavilions*, p. VII.06

53 Jodidio, Philip - *Serpentine Gallery Pavilions*, p. VII.14



Alçado Norte



Corte longitudinal

Pavilhão Temporário Serpentine Gallery | Alçado e Corte | Escala 1:500
Rem Koolhaas e Cecil Balmond | Londres | 2006

Obrist, com participações de arquitetos, filósofos, políticos, escritores, artistas e economistas para discutir a situação contemporânea de Londres. Estas iniciativas têm uma importante função atrativa do espaço urbano noturno, visto que durante o dia o pavilhão funciona como abrigo do sol ou da chuva, como repouso, café ou como um simples espaço de fruição.

“A brilhar desde o interior à noite, o pavilhão destinava-se nas palavras de Cecil Balmond, a provocar o debate sobre a arquitectura, bem como o servir de lugar para as numerosas actividades organizadas pela galeria nos meses de Verão.”⁵⁴

A abertura do pavilhão coincidiu com a exposição do artista Thomas Demand, parte da qual integrou o pavilhão, sendo instalada no friso interior. Esta situação foi excepcional e única, visto que era evitado ao máximo a exposição de peças de arte dentro dos pavilhões. Segundo Julia Peyton-Jones, “a ideia de um arquitecto criar um receptáculo para objectos fixos é algo que me custaria aceitar. Não se trata de criar um espaço para outro tipo de exposição. A nova *ala* que criamos todos os anos é, ela própria a exposição.”⁵⁵

É visível a influência formal em Koolhaas de arquitectos austríacos dos anos 60, como Coop Himmelbau, assumindo “o seu pavilhão enquanto definido por eventos e actividades assentando na ideia de arquitectura-evento de Bernard Tschume, que, por sua vez, se inspira nas ideias austríacas e britânicas dos anos 60, reflectidas por exemplo, no projecto *Instant City* dos *Archigram*.”⁵⁶ Os desenhos e representações do projeto realizadas no escritório de Koolhaas demonstram esta semelhança com as tendências dos anos 60, mostrando o pavilhão como se tratasse de nuvens evanescentes perante a forma mais sólida e menos flexível da *Serpentine Gallery*. Como refere Inês Dantas, a imagem deste pavilhão é semelhante à cidade efêmera dos *Archigram* (1968), atirantada a insufláveis que permitiria a sua deslocação por diversos locais levando consigo toda a informação e cultura de massas, uma arquitetura sem tempo nem espaço. Apesar da presença forte deste grupo de vanguarda na sua formação na *Architectural Association*, Koolhaas nega a

54 *Ibidem*, p. VII.11

55 Julia Peyton-Jones *apud* Jodidio, Philip - *Serpentine Gallery Pavilions*, p. 17

56 Dantas, Inês - *O Potencial Transformador do Efêmero: A propósito do Pavilhão Serpentine em Londres*



Representação do Pavilhão Temporário Serpentine Gallery
Rem Koolhaas | Londres | 2006



Instant City
Archigram | 1968

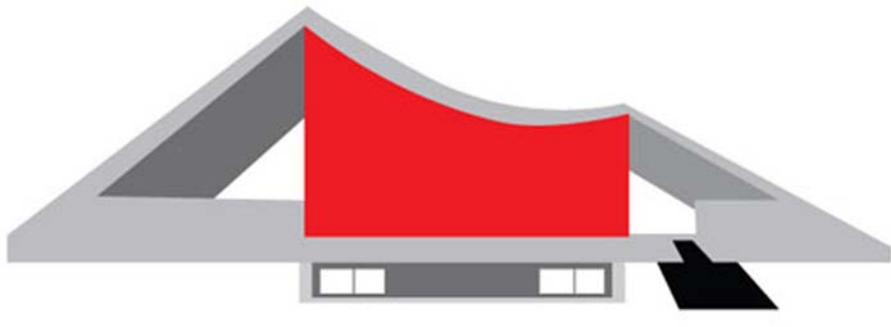
influência destes na sua obra, fazendo uma associação à obra de Yves Klein pelos seus jogos sensoriais entre a natureza e a arquitectura.

“Achei que era importante não tanto reinventar a tradição do pavilhão, mas tentar fazer algo que não tivesse a ver com o espaço ou com os materiais. Tentei imaginar algo semelhante ao Pavilhão de Fogo de Yves Klein, no qual colaborou com Claude Perent e Werner Punham, ou no que se baseou no ar. Essa obra nunca foi concretizada [...] mas sempre a achei incrivelmente cativante. Quando ainda estudava arquitectura, ficava desconcertado com a minha incapacidade para me entusiasmar profundamente com as cúpulas e os insufláveis menos conceptuais do Archigram e com a minha incrível admiração pelos projectos de Klein. São duas coisas que parecem muito semelhantes, mas têm uma enorme diferença de valor. A simples referência ao termo *insuflável* actualmente em Inglaterra é uma perversão verdadeiramente radical ou então uma profunda ironia.”⁵⁷

Koolhaas e Balmond utilizaram esta oportunidade com um intuito de experimentação e de crítica, ou de busca de críticas, da arquitetura contemporânea. Materialmente é um edifício leve, etéreo, quase como se a qualquer momento ele se pudesse desprender das suas amarras, viajando por terras longínquas até *para sempre*, ou simplesmente rebentar e desaparecer *para sempre*.

Estes dois pavilhões confrontam-se enquanto respostas vertiginosamente opostas relativamente ao mesmo desafio proposto. Talvez por Niemeyer se apresentar como o único arquiteto moderno da lista destes 13 pavilhões, e pela idade avançada da sua carreira, tem uma atitude de consolidação da sua linguagem arquitectónica, um paradoxo em relação ao objetivo principal dos pavilhões deste programa: uma oportunidade experimental associado à efemeridade das estruturas. Apesar de acabar por cumprir a sua finalidade temporária, este pavilhão podia simplesmente constituir um edifício permanente na envolvência da galeria pré-existente, como um resumo dos seus ideais arquitetónicos representados numa escala reduzida.

57 Rem Koolhaas *apud* Jodidio, Philip - *Serpentine Gallery Pavilions*, p. VII.06



Pavilhão Temporário Serpentine Gallery
Oscar Niemeyer | 2003



Pavilhão Temporário Serpentine Gallery
Rem Koolhaas e Cecil Balmond | 2006

Koolhaas, por outro lado, pretende expandir os limites da arquitetura contemporânea ao apresentar a forma ovoide preenchida por ar que, além de estar sujeita a deformações, não é um contentor de programa, tendo apenas espaço para um café e um salão na base circular de apoio a este *balão*, que permite ser apropriado livremente pelas pessoas. É visível o caráter de laboratório arquitetónico que esta obra adquire, materialização das suas reflexões críticas que remetem para o seu trabalho teórico pelo qual iniciou a sua carreira, antes de ser reconhecido pela sua obra construída, como é o caso de *Delirious New York* (1978).

O caráter etéreo que o pavilhão de Rem Koolhaas adquire contrasta assim com a “perenidade” que caracteriza o pavilhão de Oscar Niemeyer, atitudes diversas para com o temporário que podem ser explicadas tanto pela sua formação, como pelo seu percurso arquitetónico. Enquanto Niemeyer recebe a sua formação com Lúcio Costa, no seio da arquitetura moderna brasileira, tendo fortes influências de Le Corbusier, Koolhaas formase na presença das vanguardas europeias dos anos 50 e 60 que fizeram despoletar um sentimento de crítica em relação ao modernismo e às suas premissas.

Contudo, apesar das respostas opostas, os pavilhões acabaram por cumprir o seu objetivo inicial: ao fim de três meses de serviço ao público no Hyde Park foram desmontados e vendidos, curiosamente ao mesmo comprador que até hoje permanece anónimo. São duas obras únicas que fomentaram, apesar de tudo, a aproximação da produção arquitetónica com a instalação artística, numa experiência temporária mas que continuam a suscitar discussão sobre si próprias e sobre o futuro da arquitetura contemporânea.

“Mesmo que sejam espaços com pouco tempo de vida, são uma reinvenção permanente da instituição.”⁵⁸

58 Obirst, Hans Ulrich - *Trading spaces. A round table on art and architecture*, p. 204

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No seu *Pintor da Vida Moderna* (1860) Charles Baudelaire salienta que a modernidade estabelece-se na fronteira entre o efêmero, o presente transitivo e incompleto, e o presente imutável, inescapável nas suas hierarquias e leis; o mundo faz-se duas vezes, como instante e como presença. Baudelaire coloca o efêmero no lado melancólico mas heróico do quotidiano, é essa intensificação do que não dura, do que existe demasiado depressa, demasiado próximo do seu próprio fim que equilibra o rumo do sempre igual.

A modernidade, ativada por forças económicas destruidoras, introduz a incerteza e a ansiedade do novo como desfechos de uma experiência que conhecia os seus limites e mortalidade mas que não concebia a reversão e o aniquilamento do quotidiano das comunidades como o estado natural dessa mesma modernidade. Como Anthony Giddens¹ o denota, a modernidade é um “complexo de instituições” ligadas à racionalização, à técnica, à burocracia, à alienação, que, “ao contrário das culturas precedentes, vive no futuro em vez do passado”, noutras palavras é a secularização do póstumo, do que já não pode voltar a ser, do irreversível. O efêmero torna-se, portanto, uma premência nessa ideologia

1 Giddens, Anthony - *Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity*, p.94

onde se hegemoniza a inovação como a expectativa dialética do diferente, do melhor, do emancipado, da antítese do senso comum; o efêmero surge então como a prática (o tempo no espaço) que desmantela a teoria (o espaço no tempo).

A partir do século XX tornou-se mais visível o carácter efêmero da condição humana, uma consciência do irreversível dado pela enorme sucessão de factos a que assistimos, que pode levar a um rápido esquecimento do passado e ameaça a compreensão do ser humano na sua totalidade. A própria história torna-se residual quando se estudam períodos estilísticos que muitas vezes estão desmontados, em ruína.

O tempo revela-se mais longo que o espaço e assim olhamos para a arquitetura sobre o prisma das coisas que não duram, sobre o objeto sólido que espera pacientemente o seu fim enquanto outros querem tornar-se memória, impacientes. Talvez durante a história da arquitetura, apenas os egípcios, com a sua definição de sociedade e cosmologia, conseguiram alcançar mais proximidade ao edifício eterno.

Contudo, o que parece que vai durar séculos é na realidade frágil quando as necessidades que o sustentam são transitórias e os fatores externos se apresentam mais fortes que a resiliência estética e tectónica do edifício. Nada está garantido e, assim, o objeto arquitetónico luta pela sua sobrevivência: o objecto expectante, que espera paciente ou impacientemente pela sua utilização, ou o objecto espectador, aquele que não controla aquilo que lhe acontece.

No início da dissertação colocámos questões a que propusemos dar uma resposta. Que espaço tem o efêmero numa disciplina que sempre foi considerada como permanente? Consideramos que existe arquitetura efêmera ou efemeridade na arquitetura? Será o efêmero o efeito consciente de uma prática ou efeito colateral?

A consciência dos arquitectos em relação ao tempo da arquitetura tem vindo a crescer e cada vez mais é tema de discussão. Contudo, na vertente prática ainda somos levados pelo sentimento de nostalgia em relação ao desaparecimento e ao esquecimento, tornando difícil o processo de conceção arquitetónica.

O espaço que é dado ao efêmero ainda repousa somente sobre a arquitetura temporária, resultando no efeito consciente de uma prática. Apesar desta atitude não nos podemos esquecer que tudo é transitório e fugaz comparado com a eternidade, tornando assim verosímil a afirmação que existe efemeridade na arquitetura, assim em como todas as produções humanas. O efêmero apresenta-se, portanto, ao mesmo tempo, um efeito colateral à arquitetura pelas marcas da passagem do tempo no objeto.

Talvez o futuro da arquitetura que por um lado teima em não deixar desaparecer as suas peças do passado e que produz objetos temporários que procuram responder às questões contemporâneas se encontre nos interstícios do aforismo do poeta romano Horácio, "*Carpe diem, quam minimum credula postero*", aproveita o dia de hoje, esperando pouco do dia de amanhã. Amanhã estamos mortos e nada terá importância porque ninguém se lembrará de nós.

Le Corbusier contraporia a eminência de uma finitude sem sentido presente no desencanto de Horácio, e contraporia também a uma mortalidade que se desfaz da sua mensagem, a um mundo de objetos vividos como a fenomenologia do desuso, do abandono, da ruína, a capacidade dos objetos continuarem a existir, a perseverarem como pensamento: "Sim, nada é transmissível a não ser o pensamento, a coroa do nosso trabalho."²

Sim, amanhã estaremos mortos mas as ideias serão necessárias e por isso lembradas.

2 Le Corbusier *apud* Boesiger, Willy - *Le Corbusier Last Works*, p. 177

BIBLIOGRAFIA

ALBA, António Fernández - **Teoria e História de la Restauration**. Madrid: Editorial Munilla-Lería. 1997. ISBN 84-89150-15-X

BAPTISTA, Ana Maria Haddad; PEREIRA, Glauca Rezende - **Tempo-Memória: algumas reflexões**. 2007. Disponível em: <ftp://ftp.usjt.br/pub/revint/305_51.pdf>

BAPTISTA-BASTOS - **A eternidade do efémero**. In - *ArqA n° 77*. Lisboa: Janeiro/ Fevereiro 2010. ISSN 1647-077X

BAPTISTA, Luís Santiago - **Produções efémeras: Entre a condição existencial nómada e as práticas de acção urbana**. In - *ArqA n° 77*. Lisboa: Janeiro/ Fevereiro 2010. ISSN 1647-077X

BAPTISTA, João D. E. - **As meditações de Dédalo: Labirintos e Arquitectura**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2005

BARREIROS, Maria M. C. - **Lugares Radicais. O lúdico e o experimental na arquitectura e no urbanismo europeu, 1950-210**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2010

BERMAN, Marshall - **Tudo o que é sólido se dissolve no ar**. Lisboa: Edições 70, 1989. ISBN 9789724414027

BOESIGER, Willy - **Le Corbusier, Last Works**. Londres: Thames and Hudson, 1970

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind - **A User's Guide to Entropy**. In - *October*, Volume 78. MIT Press, 1996.

CAIXETA, Eline; FROTA, Jorge Artur D' Aló - **Arquitecturas Efémeras: Dois Momentos de Modernidade na Arquitectura Gaúcha**. Disponível em: < <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/053.pdf>>

CANOGAR, Daniel - **Ciudades Efímeras: Exposiciones Universales, Espectáculo y Tecnología**. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992. ISBN 84-7896-037-6

CAPELA, José - **Arquitetura sem Arquitectura**. In: *Jornal Arquitectos nº 229*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Outubro | Dezembro 2007. ISSN 0870-1504

CARTA DE VENEZA, 1964. Disponível em: < <http://www.igespar.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf>>

CARVALHAL, Mário André - **Arquitetura e Revolução: Debates sobre o papel social e cultural do arquitecto no último século**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2010

CHOAY, Françoise - **A Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 2013. ISBN 9789724412054

COLOMINA, Beatriz - **Doble Exposición: Arquitectura através del arte**. Madrid: Ediciones AKAL, 2006. ISBN 9788446016298

COOK, Peter - **Bartlett Book of Ideas**. Londres: Bartlett Books of Architecture, 2000. ISBN 0953902102

CORBUSIER, Le - **Por uma arquitectura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

DANTAS, Inês - **O potencial transformador do efêmero: a propósito do Pavilhão Serpentine em Londres**. 2010. Disponível em: <http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=58>

EL CROQUIS nº 53. Madrid: El Croquis, 2006. ISBN 978-84883868335

FLORES, Joaquim de Moura - **'Património'. Do Monumento ao Território**. Porto, 1998. Disponível em: <http://www.academia.edu/799942/Patrimonio._Do_monumento_ao_territorio>

FORTUNA, Carlos - **Por entre as ruínas da cidade: o património e a memória na construção das identidades sociais**. In Oficina do CES nº 61, Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1995. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/61.pdf>>.

FRAMPTON, Kenneth - **História Crítica da Arquitectura Moderna**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987. ISBN 84-252-1051-8

FURTADO, Gonçalo - **Transitoriedade, Flexibilidade e Mobilidade... A necessidade de ponderar a condição contemporânea e um resvalar para a a-política**. In - *ArqA nº 77*. Lisboa: Janeiro/ Fevereiro 2010. ISSN 1647-077X

GALOPIN, Marcel - **As Exposições Internacionais do Século XX e o BIE**.

Great works: The Present Order (1983, Ian Hamilton Finlay). Little Sparta, Lanarkshire, 2009. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/great-works-the-present-order-1983-ian-hamilton-finlay-1692373.html>>

GIDDENS, Anthony - **Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity**. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1998. ISBN 978-0804735681

HEYNEN, Hilde - **Architecture and Modernity**. Cambridge: MIT Press 1999. ISBN 0-262-08264-0

HUYSEN, Andreas - **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. ISBN 85-86579-15-7

JENCKS, Charles - **Movimentos Modernos em Arquitectura**. Lisboa: Edições 70, 2006. ISBN 9724404986

JODIDO, Philip - **Serpentine Gallery Pavilions**. Köln: Taschen, 2011. ISBN 978-3-8365-2617-2

LAVIN, Sylvia - **Vanishing point: the contemporary pavilion**. In - Artforum International. Nova Iorque, Outubro 2012.

LOOCK, Ulrich - **Anarquitectura: de Andre a Zittel**. Porto: Fundação de Serralves, 2005. ISBN 989-619-006-2

LOPES, Diogo Seixas - **Tendência, o som da confusão**. In - *Opúsculo 23*. Porto: Dafne Editora, 2010. ISBN 1646-5253

MARCHAND, Yves; MEFFRE, Romain - **Statement**. Disponível em: <<http://www.marchandmeffre.com/statement/index.html>>

MARCHAND, Yves; MEFFRE, Romain - **The Ruins of Detroit**. Disponível em: <<http://www.marchandmeffre.com/detroit/index.html>>

MARCHAND, Yves; MEFFRE, Romain - **Gunkanjima**. Disponível em: < <http://www.marchandmeffre.com/gunkanjima/index.html>>

MASHECK, Joseph - **Adolf Loos, the Art of Architecture**. Nova Iorque: I. B. Tauris, 2013. ISBN 978-1780764238

MIES BARCELONA - **1929. The Barcelona Pavilion**. Disponível em: <<http://www.miesbcn.com/en/documentation.html>>

MIES VAN DER ROHE SOCIETY - **The Barcelona Pavilion**. Disponível em: <<http://www.miessociety.org/legacy/projects/the-barcelona-pavilion/#4>>

NU. Coimbra, Volume 26. ISSN 1645-3891

NU. Coimbra, 2012, Volume 38. ISSN 1645-3891

OMA - **Venice Biennale 2010: Cronocaos, Italy, Venice, 2010**. Disponível em: <<http://oma.eu/projects/2010/venice-biennale-2010-cronocaos>>

Online Etymology Dictionary. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?l=e&p=17&allowed_in_frame=0>

PAPERNY, Vladimir - **Modernism and Destruction in Architecture**. 2006. Disponível em: <<http://www.artmargins.com/index.php/featured-articles/389-modernism-and-destruction-in-architecture>>

PARREIRA, Daniela Filipa A. S. - **Igrejas transformadas em teatros, Dissertação de Mestrado em Arquitectura**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011

PORTOGHESI, Paolo - **Depois da Arquitectura Moderna**. Lisboa: Edições 70, 1985.

PUENTE, Moisés - **Pavilhões de Exposição: 100 anos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. ISBN 8425218179

RAGAZZI, Graça Correia - **Permanência do moderno - Ruy Athouguia**. In: *Jornal Arquitectos* n° 229. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Outubro | Dezembro 2007. ISSN 0870-1504

RIBEIRO, João Mendes. - **Arquitectura e Espaço Cénico: um percurso biográfico**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008

ROSSI, Aldo - **A arquitectura da cidade**. Lisboa: Edições Cosmos, 2001. ISBN 972-762-126-0

SADLER, Simon - **The Situationist City**. London: The MIT Press, 1998. ISBN 978-0-262-19392-4

SALEMA, Rosário - **Quanto (de) tempo tem uma paisagem?** In: *Jornal Arquitectos nº 229*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Outubro | Dezembro 2007. ISSN 0870-1504

SARAMAGO, José - **As intermitências da morte**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. ISBN 972-21-1738-6

SILVA, António de Moraes - **Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa**. Volume V. Mem Martins, Editorial Confluência, 1999. ISBN (obra completa) 972-24-0750-3 (volume V) 972-24-0755-4

SILVA, José Custódio Vieira da - **Arquitectura Efémera - Construções de madeira do final da Idade Média**. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2265.pdf>>

SIMMEL, George - **A Ruína**. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold, *Simmel e a modernidade*, 1998. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/51820334/A-Ruina-Georg-Simmel>>

SPENCER, Jorge - **Considerações sobre Tempo e Limite na produção e recepção da Arquitectura**. 2007. Disponível em: <http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=20>

VENTOSA, Margarida - **De que falamos quando falamos de efémero? O efémero enquanto poética emergente**. In - *ArqA nº 77*. Lisboa: Janeiro/ Fevereiro 2010. ISSN 1647-077X

VENTURI, Robert - **Complexidade e Contradição em Arquitectura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. ISBN 85-336-1957-X

VENTURI, Robert - **Learning from Las Vegas**. Cambridge: The MIT Press, 1993. ISBN 0-262-72006-X

VERÍSSIMO, Cristina - **O tempo e os materiais da arquitectura**. In: *Jornal Arquitectos n° 229*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Outubro | Dezembro 2007. ISSN 0870-1504

VIDOR, King (Realizador) - **The Fountainhead**. EUA: Warner Bros., 1949

FONTES DE IMAGENS

(p. 24) Ecco, Humberto - **Storia della Bellezza**. Milão: RCS Libri S.p.A., 2002. ISBN 972 42 3490 8

(p. 26) Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-p0Bew3af_JA/Tpv3EVNp-KI/AAAAAAAAAQ4/blfLemgFOPE/s1600/salvador_dali.jpg>

(p. 30) Canogar, Daniel - **Ciudades Efímeras: Exposiciones Universales, Espectáculo y Tecnología**. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992. ISBN 84-7896-037-6

(p. 34) Disponível em: <<http://www.oginoknauss.org/blog/wp-content/uploads/2010/12/Mikhail-Barsch-and-Moisei-Ginzburg-Green-City-1930.jpg>>

(p. 36) Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/marioscriptor/noticias/img/esprit_nouveau.jpg>

(p. 38) Disponível em: <http://www.nai.nl/museum/tentoonstellingen/tentoonstellingsarchieef/2012/kahn/item_1/_pid/kolom2-1/_rp_kolom2-1_elementId/1_1312426>

(p. 40) SADLER, Simon - **The Situationist City**. London: The MIT Press, 1998. ISBN 978-0-262-19392-4

(p. 42) Disponível em: <<http://derstandard.at/3363317/Befreiungsschlaege>>

(p. 44) VENTURI, Robert - **Learning from Las Vegas**. Cambridge: The MIT Press, 1993. ISBN 0-262-72006-X

(p. 46) Disponível em: <http://fluxwurx.com/installation/wp-content/uploads/2011/01/GMC_01.jpg>

(p. 48) Disponível em: <http://designandmake.aaschool.ac.uk/wp-content/uploads/2010/04/pav_swoosh1.jpg>

(p. 50) **ArqA nº 77 Produções Efémeras**. Lisboa: Janeiro/ Fevereiro 2010. ISSN 1647-077X

(p. 54 superior) Disponível em: <http://pl.auschwitz.org/m/index2.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=278&Itemid=81>

(p. 54 inferior) Disponível em: <http://v.i.uol.com.br/album/guia/berlim_f_026.jpg>

(p. 62) Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/ruskin-the-north-west-angle-of-the-facade-of-st-marks-venice-n02972>>

(p. 64) Disponível em: <<http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=856>>

(p. 74) Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/3997>>

(p. 78) Disponível em: <[http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8Y3GJJ/\\$File/Hubert-Robert-Imaginary-View-of-the-Grande-Galerie-in-the-Louvre-in-Ruins-2-.JPG](http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8Y3GJJ/$File/Hubert-Robert-Imaginary-View-of-the-Grande-Galerie-in-the-Louvre-in-Ruins-2-.JPG)>

(p. 84) Disponível em: <<http://www.strangeharvest.com/fountainhead7.jpg>>

(p. 86 superior) Disponível em: <http://intern.strabrecht.nl/sectie/ckv/09/Internationaal/01.14_Le_Corbusier,_Tekening_plan_Voisin_Parijs,_1925.jpg>

(p. 86 inferior) Disponível em: <<http://static.squarespace.com/static/50eb111de4b0404f377186e1/t/5184495ee4b0580e000816b3/1367624032310/Ville%20Radieuse%20Plan.jpg>>

(p. 88 superior) Disponível em: <<http://www.marchandmeffre.com/detroit/index.html>>

(p. 88 inferior) Disponível em: <<http://www.marchandmeffre.com/gunkanjima/index.html>>

(p. 90) Disponível em: <http://www.inglebygallery.com/wp-content/uploads/2012/06/Ian-Hamilton-Finlay-Little-Sparta-The-Present-Order-001-_LowRes.jpg>

(p. 92) Disponível em: <<http://www.oma.eu/projects/2010/venice-biennale-2010-cronocaos>>

(p. 94) Disponível em: <<http://www.designboom.com/architecture/oma-at-venice-architecture-biennale-2010/>>

(p. 106, 110) Canogar, Daniel - **Ciudades Efímeras: Exposiciones Universales, Espectáculo y Tecnología**. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992. ISBN 84-7896-037-6

(p. 112, 114, 116 superior) Puente, Moisés - **Pavilhões de Exposição: 100 anos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. ISBN 8425218179

(p. 116 inferior) Disponível em: <<http://www.miesbcn.com/en/documentation.html>>

(p. 118, 120) Puente, Moisés - **Pavilhões de Exposição: 100 anos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. ISBN 8425218179

(p. 126) Disponível em: <http://www.serpentinegallery.org/2000/06/serpentine_gallery_pavilion_20_5.html>

(p. 128, 130) Jodidio, Philip - **Serpentine Gallery Pavilions**. Köln: Taschen, 2011. ISBN 978-3-8365-2617-2

(p. 132) Desenhos elaborados a partir de fontes em: Jodidio, Philip - **Serpentine Gallery Pavilions**. Köln: Taschen, 2011. ISBN 978-3-8365-2617-2

(p. 134, 136 superior) Jodidio, Philip - **Serpentine Gallery Pavilions**. Köln: Taschen, 2011. ISBN 978-3-8365-2617-2

(p. 136 inferior) Disponível em: <<http://static.dezeen.com/uploads/2009/07/serpentine-gallery-pavilions-2006-rem-koolhaas-oma-b.jpg>>

(p. 138, 140) Desenhos elaborados a partir de fontes em: Jodidio, Philip - **Serpentine Gallery Pavilions**. Köln: Taschen, 2011. ISBN 978-3-8365-2617-2

(p. 142 superior) Jodidio, Philip - **Serpentine Gallery Pavilions**. Köln: Taschen, 2011. ISBN 978-3-8365-2617-2

(p. 142 inferior) Disponível em: <<http://www.tuppenceforthebirds.com/wp-content/uploads/2013/05/1964-Archigram-Instant-City-2.jpg>>

(p. 144) Disponível em: <<http://www.archdaily.com/202151/infographic-11-years-of-the-serpentine-gallery-pavilion/p>>

