U.PORTO

Pedro Miguel Frutuoso Conde

construir sobre o abismo

projeto para uma capela na ilha do pessegueiro

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Sob orientação do Prof. Doutor Luís Sebastião da Costa Viegas e
co-orientação do Prof. Doutor Rui Américo Cardoso

2019

Nota Prévia

A presente dissertação segue o novo acordo ortográfico.

As citações transcritas em português, referentes a edições de língua inglesa, francesa ou espanhola, e presentes na seguinte prova, foram livremente traduzidas e/ou transcritas pelo autor.

És invulnerável. Não te deram,
os números que regem o teu destino,
a certeza do pó? Não será teu
o tempo irreversível daquele rio

em cujo espelho Heráclito viu o símbolo
da sua fugacidade? Espera-te o mármore
que não lerás. Nele já estão escritos
a data, a cidade e o epitáfio.

Sonhos do tempo são também os outros,
nem firme bronze nem ouro puro;
o universo é, como tu, Proteu.

Sombra, irás à sombra que te aguarda
fatal no confim da tua jornada;
pensa que de algum modo já estás morto.

Jorge Luis Borges, 'A quem me está a ler' (1964)

agradecimentos

Ao professor Luís Viegas, aquele que me levou mais alto e mais longe na procura, e que manteve em mim acesa a *chama* das grandes coisas, pelo fulgor de uma paixão inebriante e o estilo de um verdadeiro mestre. Agradeço-lhe pela vida e prodigalidade do seu ensino, pelo drama da palavra e do gesto, pela urgência com que me impeliu a criar (a criar-me!) - porque, de facto, é urgente... Enfim, agradeço-lhe pelo saber e pela amizade; e por fazer de si caso prático dessa difícil dualidade que é ser mago e cirurgião.

Ao professor Rui Américo Cardoso, meu co-orientador, com quem travei conhecimento demasiado tarde no meu percurso académico, visto ter demonstrado uma cultura e sagacidade de observação que me fez desejar tê-lo tido mais cedo como professor.

Ao Afonso Castro e Diogo Moreno - meu Apolo e Dioniso - pela alegria e jovialidade dos espíritos mais livres, e pelas memórias de uma grande amizade. Assim como ao António Salgado e ao Sérgio Ferreira, não só pela amizade, mas também pelo brilhantismo ímpar das suas capacidades que, para além de inspiração, prestaram uma ajuda imprescindível neste meu projeto.

À Ritinha, que iluminou a minha vida com o calor da sua, que me vez ver a amplitude e infinita leveza de uma bondade alegre, e se fez musa para os meus mais profundos devaneios.

Ao meu pai e ao meu irmão, que me mostraram a possibilidade do alcance e a força das aspirações maiores.

E à minha mãe que, como desde sempre, também aqui acompanhou a minha jornada, com a persistência tranquila de quem mais ama e a insistência na proximidade ante o distanciamento criativo de um filho. Pela companhia, pela preocupação, pela ansiedade, pelo rigor, pelo trabalho - pelo amor: obrigado mãe.

resumo

Uma inquietação fundamental subjaz neste trabalho. Como construir uma frase, como decretar qualquer asserção que seja, diante da infinita volubilidade desta nossa era? Não há mais monumentos de certeza ou histórias grandiosas, mas apenas as ruínas decrépitas de ambições antigas, espectros e cadáveres espalhados; espantalhos e conchas vazias...

A sacralidade sucumbiu, e com ela também se foram, aos poucos, todas as nossas convicções. Mas a Arte faz-se de convicções. Resta-nos o encargo de reunir as forças necessárias para as instaurarmos; de encontrarmos (ou *construirmos*) o solo onde possamos, nós próprios, nos instaurar. Uma *atitude estética*. A presente dissertação procura fazer isso mesmo, através de um retorno às raízes do gesto humano e à dualidade que aí germina. Assente numa espistemologia decididamente nietzschiana, procuraremos fazer uso de uma das mais antigas dualidades: o Apolíneo e o Dionisíaco; e com ela construir uma visão da arquitetura enquanto o maior indício de uma condição existencial singularmente bela e absurda.

Pelo caminho, veremos o percurso do labor arquitetónico ao longo da modernidade e os seus esforços de instaurar novos cânones. Veremos também a evolução do sagrado durante este período e de como, talvez, se poderia hoje interpreta-lo. No termo desta análise ou exploração, far-se-á uma transmutação da teoria para a prática (uma prática que, na verdade, precedeu a teoria); e tentar-se-á concretizar estas ideias num projeto religioso.

abstract

A fundamental restlessness underlies this endeavor. How can one construct a phrase, how can one decree any kind of assertion at all, in face of the infinite volubility of this era of ours? There are no more monuments of certainty or grand stories, but only the decrepit ruins of old ambitions, spectres and scattered corpses; scarecrows and empty shells...

Sacredness collapsed, and with it so slowly went all of our convictions. But Art is made of convictions. It remains but the charge of gathering the necessary forces to ground them; of finding (or *building*) the ground upon which we can establish ourselves. An *aesthetic attitude*. The present dissertation aims to do just that, through a return to the roots of human gesture and the duality that germinates there. Based upon a decidedly nietzschean epistemology, we will make use of one of the oldest dualities: the Apollonian and the Dionysian; and with it construct a vision of architecture as the strongest evidence of a singularly beautiful and absurd existential condition.

Along the way, we'll witness the course of architectural labour through modernity and its efforts to set up new canons. We'll also see the evolution of the sacred during this period and how one could, perhaps, interpret it today. At the end of this analysis or exploration, a transmutation from theory to practice will take place (a practice that, in fact, preceded theory); and there will be an attempt to embody these ideas in a religious project.

parte ***um***

I. Origens 017

II. Arquitetura | Forma Dual 025

i.i A Alquimia do Espírito 030

a) Referência e Influência 034

b) O Grande Estilo 039

i.ii A Forma Dual 048

a) Interior | Exterior 049

b) Cheio | Vazio 058

c) Função | Ficção 062

d) Corpo | Visão 068

e) Terra | Mundo 076

III. Construir Sobre o Abismo 093

iii.i A Subversão Moderna 098
[verdade profana | mentira sagrada]

iii.ii Le Corbusier e o Grande Estilo 116
[o renascimento da tragédia]

a) Purismo e Classicismo 118

b) Para um Grande Estilo 124

c) Dois Templos 135

iii.iii Construir Sobre o Abismo 162
[em busca da forma dual]

índice

parte ***dois***

I. Uma Vontade Insular 183

II. Ilha do Pessegueiro: O Lugar, a História, o Mito 191

i.i Lugar e Circunstância 194

i.ii A Lenda de Nossa Senhora da Queimada 210

III. A Ermida 219

iii.i Programa | Terminologia 222

iii.ii *Erëmos* 228
[primeira fase, primeiros temas]

iii.iii *Insularis* 244
[projeto final]

a) A Hierofania da Pedra 249
b) A Ermida 255
c) Desenho e Geometria 259
d) Passagens Difíceis 267
e) Água e Fogo 271
f) O Pilar Cósmico 272
g) O Coletivo e o Individual 276

...

. Conclusão 281

. Fontes Bibliográficas 288

parte **um**

origens

capítulo I

> *Conseguiremos muito para a disciplina da estética quando atingirmos, não apenas uma mera compreensão lógica, mas também uma apreensão imediatamente certa do facto que o desenvolvimento futuro da arte está condicionado pela dualidade do Apolíneo e do Dionisíaco: tal como a procriação depende da dualidade dos sexos, da sua luta contínua e só ocasional reconciliação.*[1]

Com a sua primeira obra literária, Friedrich Nietzsche lançou, logo à partida, alguns dos fundamentos essenciais daquilo que viria a ser uma filosofia grandiosa e incisiva, simultaneamente humana, grandiloquente e (mais que tudo) profundamente vital; uma filosofia que viria a mudar para sempre o rumo do pensamento filosófico dos séculos sucessivos: o prespetivismo. Debruçando-se apropriadamente sobre o domínio da estética, este primeiro livro contém já em si as sementes que iriam dar origem a uma conceção da própria existência enquanto fenómeno artístico e, embora ainda dominado por algumas influências dialéticas (que viria, mais tarde, a renunciar)[2], Nietzsche assinala aqui um tipo particular de dualidade: o Apolíneo e o Dionisíaco - que, figurada, neste caso, pelas artes dramática e musical, sugere ainda uma outra de carácter muito mais universal e profundo…

Muito sucintamente, o Apolíneo e o Dionisíaco são nesta obra identificados com as artes visuais e com as artes musicais, respetivamente; ou ainda, segundo as classificações nietzschianas, os mundos do sonho e da embriaguez. Apolo, deus-patrono do escultor e do poeta, representa "a bela aparição dos mundos do sonho, em cuja criação cada homem é um artista consumado"[3], ou seja, o mundo da imagem, da realidade perfeitamente apreendida através da sua manifestação formal, com-

---

[1]NIETZSCHE, Friedrich - *The Birth of Tragedy.* Nova Iorque: Oxford University Press, 2008. §1, p.19

[2]DELEUZE, Gilles - *Nietzsche and Philosophy.* Nova Iorque: Columbia University Press, 1983. Pt.I, §5, p.11

[3]NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p.20

[imagem 1] | 'Baco' 1595, Michelangelo Caravaggio

pleta e mensurável. Para além do deus das "energias plásticas"[4], Apolo é também o deus da profecia, e portanto tem a ele associadas ideias de clareza, luz e verdade. Representa ainda o princípio de individuação, a partir do qual se define um indivíduo singular - isolado e distinto da realidade que o envolve.[5] Dioniso, por outro lado, surge enquanto o deus da embriaguez e do excesso, intrinsecamente ligado à animalidade instintiva do homem que, contrariamente a Apolo, destrói o seu sentido de individualidade e imerge-o, por assim dizer, na "misteriosa Unidade original".[6] É através dos seus poderes divinos que se produz a música, como um fluir vínico de criação espontânea e pura, que nos dá "o poder das grandiosas atitudes, da paixão, da canção e da dança".[7] O estado dionisíaco corresponde a um estado orgástico de frenesim e multiplicidade, no qual tanto a dor como o prazer, a alegria e o sofrimento, são aceites e celebrados; transformados eternamente num prazer sublime e afirmativo. Aqui, "o homem deixou de ser o artista, ele é a obra de arte".[8]

Nietzsche, uma vez estabelecida esta dualidade, enceta uma análise aprofundada das origens da tragédia grega e de como a essência desta surgiu, na verdade, do carácter inerentemente musical (e portanto dionisíaco) do coro, que é depois reconciliado com a imagem apolínea do drama no palco - formando, deste modo, "um laço fraternal entre ambas as divindades"[9] e resolvendo o conflito numa obra simbiótica e dual que é a tragédia grega.

Imbuído de um acutilante espírito crítico (como é próprio do autor), este livro descreve tanto o nascimento como a morte da tragédia grega às mãos de Sócrates, por um lado, e de Eurípedes, por outro, enquanto a parelha filósofo-dramaturgo que despojou o teatro grego do arrojo exuberante e irracional que caracterizava as suas narrativas, repletas de personagens tipificadas e ideais que, na verdade, apenas corporizavam as múltiplas máscaras de Dioniso - cujo fervor inebriante atravessava toda a ação. Nietzsche delineia assim um esboço do tema crítico que iria permear toda a sua filosofia, grandemente expandido e aprofundado nas sucessivas obras, segundo o qual, ao longo da história da humanidade, todos os grandes instintos de natureza "nobre" e "afirmativa" da vida, caracterizadas pela "vontade de poder", são subjugados pelo o movimento transvalorativo e niilista operado pela razão e pelo ressentimento (também eles instintos, de outro tipo e qualidade). Neste sentido,

---

[4] *Ibid.*, p.21

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid., p.23*

[7] *Id.* - A Vontade de Poder na Arte. In *A Vontade de Poder*. Lisboa: Alfanje Edições, 2012. §798, p.393

[8] *Id. - The Birth of Tragedy, op.cit.*, p.23

[9] *Ibid.,* §21, p.117

Eurípedes, que "trouxe o espectador para o palco"[10] com todas as suas medíocres idiossincrasias e um incontornável sentido de verosimilhança e razoabilidade da ação, encontra-se inextrincavelmente ligado à figura de Sócrates, o pai da dialética grega e "primeiro génio da decadência",[11] cuja filosofia privilegiava a lógica e a razão acima de tudo - tomando, essencialmente, o partido da consciência contra o instinto e, consequentemente, efetuando um julgamento implícito à própria vida, agora passível de ser condenada e justificada.

Uma passagem particularmente relevante d'*O Nascimento da Tragédia* pode servir enquanto retrato-síntese do tipo de personagem que Sócrates representa para Nietzsche, onde descreve a reação deste quando deparado com "o auto-engano do conhecimento nos grandes estadistas, oradores, poetas e artistas" de Atenas:

> *Ele apercebeu-se com espanto que a todos aqueles homens famosos faltava um discernimento apropriado e correto até sobre as suas próprias profissões e que as praticavam exclusivamente por instinto. 'Exclusivamente por instinto': com esta expressão tocamos no coração e no centro da tendência Socrática. Com esta expressão o socratismo condena a tanto a arte como a ética vigentes: para onde quer que volte o seu olhar perscrutador, vê a falta de discernimento e o poder da ilusão e deduz desta falta o carácter essencialmente perverso e repreensível daquilo que existe. Deste ponto em diante, Sócrates acreditou que era o seu dever corrigir a existência: ele, sozinho, com uma expressão de desprezo e superioridade, como o precursor de uma cultura, arte e moralidade completamente diferentes (…)*[12]

Vê-se assim tematizada uma oposição essencial entre a vida e o pensamento, por outras palavras, entre o instinto e a consciência. No plano estético, esta oposição é, em parte, figurada pelo conflito Dioniso-Apolo, de tal forma que o poder do primeiro enquanto força afirmativa e vitalícia (e, portanto, propriamente trágica) sobre o segundo é, ao longo de todo o livro, bastante explícito; e a íntima cumplicidade que existe entre cada divindade e os respetivos campos (caos e ordem / instinto e consciência / vida e pensamento) são não só evidentes como absolutamente determinantes.

---

[10] *Ibid,* §11, p.63

[11] DELEUZE, Gilles - *op. cit.,* Pt.I, §6, p.13

[12] NIETZSCHE, Friedrich - *The Birth of Tragedy, op. cit.,* §13, p.74

Mas, na verdade, esta oposição estética é menos conflituosa do que aquilo que à primeira vista possa parecer. Nenhuma das partes é negada em detrimento da outra. Consiste, por outro lado, numa oposição operativa mais do que um confronto, uma vez que funciona mais no sentido da afirmação mútua do que de uma contradição beligerante. Verifica-se, afinal, a necessidade de uma interdependência entre ambas as esferas, pelo menos no que diz respeito à procura de uma estética verdadeiramente trágica: "Dioniso fala na linguagem de Apolo, e Apolo finalmente fala na linguagem de Dioniso, e assim o objetivo supremo da tragédia e da própria arte é alcançado".[13] Aliás, Nietzsche faz até questão de demonstrar como Eurípides falha ao tentar providenciar uma base exclusivamente Apolínea para o drama - como era típico do épico-Apolíneo antes dele - precisamente por causa dessa excessiva e "elaborada" verosimilhança, que transforma a impassividade do herói Apolíneo perante as peripécias numa reatividade vulgar e imitante, indigna da altivez épica. O que é aqui criticado, mais do que uma tendência excessivamente apolínea no desenvolvimento da história do teatro grego, é a sua instrumentalização pela doutrina racionalista e socrática que assim o esvaziava do seu conteúdo trágico e, consequentemente, extinguia a sub-corrente dionisíaca que lhe era implícita.

É, portanto, Sócrates - e não Apolo - que incorpora aqui todos os valores contra os quais Nietzsche lança a sua invetiva, uma vez que são estes que representam o movimento das forças propriamente "negativas" cujo efeito decadente e "reativo" procura extinguir o fenómeno dionisíaco:

> *(…) Sócrates considera-se pela primeira vez como instrumento da decomposição grega, como típico* décadent. *A ‹‹racionalidade›› **contra** o instinto. A ‹‹racionalidade›› a todo o custo como força perigosa, como força que mina a vida! - E em todo o livro, um silêncio profundo e hostil sobre o cristianismo. Este não é nem apolíneo nem dionisíaco; **nega** todos os valores* estéticos *- os únicos valores que o* Nascimento da Tragédia *reconhece: é niilista no sentido mais profundo, ao passo que no símbolo dionisíaco se atinge o limite extremo da **afirmação.***[14]

Evidentemente, como já tornou explícita a citação acima, Sócrates foi, neste primeiro livro, apenas um passo iniciático na crítica superior que viria ocupar a maior parte do labor filosófico de Nietzsche, nomeadamente aquela que é feita contra o Cristianismo: o culto niilista por excelência…

---

[13] *Ibid.,* §21, p.117

[14] *Id.* - O Nascimento da Tragédia. In *Ecce Homo*. Lisboa: Edições 70, 2014. §1, p.72

'A Morte de Sócrates' [detalhe], 1787, Jacques-Louis David **[imagem 2]**

arquitetura**forma dual**

i.i A Alquimia do Espírito
i.ii A Forma Dual

capítulo

II

> *O **arquiteto** não representa nem um estado dionisíaco, nem apolíneo: aqui está o grande ato de vontade, a vontade que transporta montanhas, a embriaguez da grande vontade, que anseia pela arte. (…) Na construção deve tornar-se visível o orgulho, a vitória sobre a gravidade, a vontade de poder; a arquitetura é uma espécie de eloquência do poder em formas, por vezes persuasivas, e mesmo aduladoras, por vezes simplesmente imperativas.*[1]

Uma vez clarificados os termos que figuram a dualidade Apolíneo/Dionisíaco enquanto as duas modalidades essenciais da existência humana (a razão e o instinto), torna-se possível encetar numa análise estética e operativa da disciplina arquitetónica, segundo a sua propensão para cada um dos extremos deste binómio.

Numa primeira abordagem, dir-se-ia (*instintivamente*) que a prática da arquitetura estende-se - pelos seus pressupostos materiais - para o domínio de Apolo. A fisicalidade intrinsecamente escultórica e visual do objeto construído parece colocá-lo imediatamente no "mundo dos sonhos" e da "bela aparência", do qual o deus-profeta é o único intérprete. Também o seu sentido de finalidade utilitária, cuja execução pressupõe a ordem, parece aproximá-lo mais ainda da clareza e tranquilidade apolínea. Mas isso seria, enfim, apreciar a obra arquitetónica através de um prisma incrivelmente redutor que corta por metade a apreensão do seu completo potencial e, deveras, dos seus verdadeiros efeitos. Por algum motivo, na passagem acima citada, Nietzsche coloca a arquitetura - de modo extremamente revelador - numa posição intermédia entre ambos os estados (que, curiosamente, se assemelha à caracterização negativa que faz do cristianismo na citação final do capítulo anterior - embora, no presente caso, como é evidente, este posicionamento signifique uma condição estética *inclusiva*, ao invés da condição inestética *exclusiva* explicitamente atribuída ao cristianismo).

---

[1]NIETZSCHE, Friedrich - Incursões de um Extemporâneo. In *O Crepúsculo dos Ídolos.* Lisboa: Edições 70, 2018. §11, p.72

[imagem 3] Pártenon (lado norte), 447-432 a.C., fotografia de George Hoyningen-Huene, 1980

Efetivamente, a arquitetura usufrui de uma condição profundamente ambígua no que diz respeito ao seu posicionamento nesta dualidade, uma vez que, tanto no objeto arquitetónico como no processo que possibilita a sua conceção, inaugura-se o jogo imemorial entre as duas forças. Estas, até aqui figuradas pelo duo divino, são aquelas que categorizam as duas modalidades essenciais da condição humana: o sensível e o inteligível. Ou seja, o sentimento e o intelecto. Esta oposição binária radica na própria essência da prática arquitetural, traduzida pela tensão imanente que se produz entre a racionalidade de pensamento implícita nas lógicas funcionais e construtivas (*utilitas/firmitas)*; e a sensibilidade emocional (e até *sensual*) pressuposta pela procura da beleza (*venustas*). Testemunha-se, do mesmo modo, esta dualidade expressa na própria obra de arquitetura, particularmente no que diz respeito à sua assimilação experiencial pelo corpo no espaço: tanto a razão como a sensibilidade são estimuladas, respetivamente, pelo uso e pela apreensão das qualidades físicas do corpo construído.

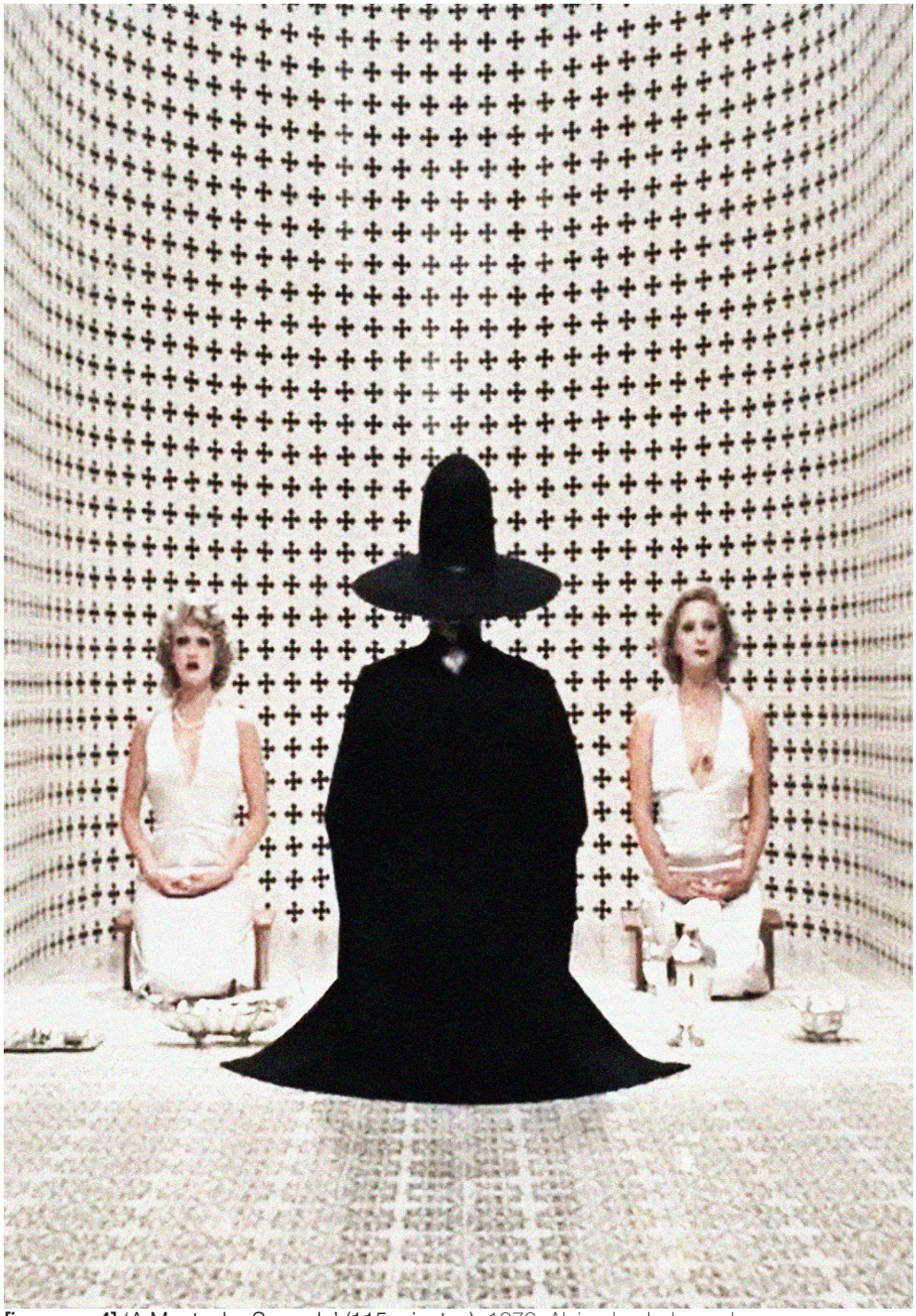
> *A força de um bom projeto encontra-se em nós próprios e na capacidade de percebermos o mundo racional e emotivamente. Um bom projeto arquitetónico é sensual. Um bom projeto arquitetónico é inteligente.*[2]

Pode, assim, adivinhar-se até que ponto permeiam este tipo de dualismos na arquitetura, que, de facto, são os mesmos que se manifestam na arte dramática da antiguidade grega (especialmente nas tragédias de Ésquilo e Sófocles, os verdadeiros trágicos); na qual o contraponto do coro - musical e dionisíaco - ao desenrolar da ação no palco - visual e apolíneo - sugerem essa mesma tensão arquitetónica presente nas grandes obras (por outro lado, tão *cenográficas*…). Mais ainda, veremos adiante como estes dualismos não só estabelecem analogias interdisciplinares, mas evocam também a experiência existencial do próprio homem, sempre inquieta e ambivalente, numa oscilação contínua entre estados de caos e ordem, comunhão e isolamento, paixão e clareza, instinto e consciência, vida e pensamento…

Primeiramente, porém, e retomando o domínio propriamente arquitetónico do discurso, debrucemo-nos sobre as dualidades presentes em dois pontos fundamentais: no processo criativo (ii.i) e na obra em si (ii.ii).

---

[2] ZUMTHOR, Peter - Ensinar Arquitectura, Aprender Arquitectura. In *Pensar a Arquitetura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. p.65



[imagem 4] 'A Montanha Sagrada' (115 minutos), 1973, Alejandro Jodorowsky

ii.i A Alquimia do Espírito

You are excrement. You can change yourself into gold.
- O Alquimista[3]

Uma das principais funções do artista - que, poder-se-ia até dizer, constitui uma função essencialmente *fisiológica* - é aquela que procura operar a transformação das imagens e impressões absorvidas pelo corpo e pela mente, através da sua *digestão*.

> *(…) tudo o que experimentamos, vivemos e absorvemos encontra-se, durante a respetiva ‹‹digestão›› (a que podemos chamar uma ‹‹assimilação psíquica››), tão pouco presente na nossa consciência quanto o complexo processo de nutrição física, a que se chama de facto ‹‹assimilação››.*[4]

É, efetivamente, através de um processo metabólico de "assimilação psíquica" (*Einverseelung*), em grande parte inconsciente, que se formula, pouco a pouco, a unidade da intenção artística. Este movimento, intrinsecamente físico, corresponde a um fenómeno poderoso de simplificação: o nascimento da forma. Segundo o paradigma nietzschiano, é através da "vontade de poder", catalisadora dos impulsos mais fortes (nomeadamente aqueles que correspondem ao ímpeto sexual), que se agilizam as complexas relações das imagens absorvidas ao longo do tempo, alojadas algures nos confins da memória e do sub-consciente. Neste sentido, a "vontade de poder", sempre expansiva e afirmativa (*ergo,* dionisíaca), opera um processo de simplificação a partir da complexidade sugestiva do instinto, através da sua coordenação hierárquica e transformadora. Atinge-se, deste modo, a realização de uma intenção específica e simplificada, que se traduz numa forma essencialmente nova, apesar de geneticamente derivada.

---

[3]JODOROWSKY, Alejandro - *The Holy Mountain.* E.U.A.: ABKCO Films, 1973 (1hw55m)

[4]NIETZSCHE, Friedrich - Segundo Ensaio: ‹‹Culpa››, ‹‹Má Consciência›› e Coisas Aparentadas. In *Para a Genealogia da Moral*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000. §1, p.59

> *O sentimento de embriaguez é, de facto, equivalente à sensação de* ***poder pletórico****: é mais forte em épocas de cio: novos órgãos, novos êxitos, novas cores, novas formas. (…) O embelezamento é meramente expressão de uma vontade triunfante, de um estado acrescido de coordenação, de uma harmonia de todos os desejos fortes, de um equilíbrio infalível e perpendicular. Simplificação lógica e geométrica é o resultado dum aumento de poder (…)* [5]

Tal como o alquimista, que efetua a transmutação dos metais inferiores em ouro, também assim o processo metabólico, com todas as suas implicações orgânicas e escatológicas, descreve o processo químico através do qual as ideias e imagens são consumidas, digeridas e transformadas na excreção artística - já não uma entidade pura e abstrata, mas antes o produto sujo, composto e heterogéneo derivado da imaginação humana. Este fenómeno, uma espécie de "alquimia do espírito", representa o milagre por detrás da criação humana, e está também intimamente ligado ao pulsar infinitamente poderoso do instinto, do devaneio, da rápida e imprevisível associação de imagens e forças plásticas, que colidem e se transfiguram mutuamente, numa metamorfose líquida e perigosamente volátil ("…a Arte é um pouco da Natureza destilada no alambique humano"[6]).

É, aliás, a este estado de *embriaguez,* tipicamente dionisíaca, que é muitas vezes associada, pelos próprios artistas, esta particular sensação de poder:

> *Projetar significa, em grande parte, compreender e ordenar. Mas a verdadeira substância essencial da arquitetura é originada, no meu entender, pela emoção e inspiração. (…) É como se, de repente, sentisse o efeito de uma droga estranha. Tudo o que ainda agora sabia sobre o projeto a criar aparece sob uma clara e nova luz. Sinto então a alegria e paixão e algo em mim parece dizer: ‹‹Quero construir esta casa!››.*[7]

Como é evidente, este fenómeno não se restringe exclusivamente à prática artística da arquitetura, mas é antes um mecanismo comum a todas as criações artísticas dos mais diversos campos disciplinares. Contudo, é na arquitetura que este processo ganha o seu maior vigor, uma vez que se articula necessariamente com os imperativos racionais subjacentes à própria prática. O fluxo de imagens e inclina-

---

[5]NIETZSCHE, Friedrich - A Vontade de Poder na Arte. In *A Vontade de Poder. op.cit.,* §800, p.394

[6]EMERSON, Ralph W. - A Natureza. In *A Confiança em Si, a Natureza e Outros Ensaios.* Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009. p.84

[7]ZUMTHOR, Peter - Uma Intuição das Coisas. In *Pensar a Arquitetura. op.cit.,* p.21

ções sensíveis que caracteriza a essência do gesto criativo é, na arquitetura, mediado pelas exigências objetivas do programa, da construção e do orçamento. Estas, porém, não deveriam constituir um impedimento ou entrave ao processo alquímico, nem tão pouco subtrair à qualidade do mesmo (embora muitas vezes o façam), mas antes introduzir-lhe novos ímpetos e variantes, passíveis de reagir positivamente com os outros.

Mais do que isto, são estas facetas racionais da arquitetura que lhe permitem atingir essa dualidade simbiótica entre ambos os estados da condição humana, uma vez que, não só constituem elas mesmas uma das partes (a da ordem/racionalidade), mas através da sua ação inerentemente organizadora, orquestram as relações instintivas de modo a estas se tornarem explícitas, tanto do ponto de vista intelectual como do sensível.

> *(…) a grandiosidade de uma obra arquitetónica deve-se precisamente às intenções e alusões opostas e contraditórias que consegue fundir. A tensão entre intenções conscientes e impulsos inconscientes é necessária numa obra de modo a convidar a participação emocional do observador. ‹‹Em todos os casos, os contrários devem ser reconciliados››, como escreveu Alvar Aalto.*[8]

Começa-se, então, a compreender o valor transformador deste processo artístico (enfim, um processo humano), e de que modo é que este se relaciona com o instinto e com o próprio corpo enquanto entidade sensível. Mais: percebe-se como é que a particularidade propriamente dual do processo criativo na arquitetura introduz forçosamente nesta alquimia a qualidade ambivalente que subjaz à síntese dos dois tipos de experiência humana, correspondentes aos estados estéticos até aqui divinamente identificados.

Ver-se-à, porém, seguidamente e com maior detalhe, como é que esta dualidade se manifesta nas diferentes fases do processo de transformação alquímico, nomeadamente no que diz respeito à aquisição do conhecimento e à posterior aplicação do mesmo.

---

[8]PALLASMAA, Juhani - Retinal Architecture and the Loss of Plasticity. In *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses.* Chichester: John Wiley & Sons, 2008. Pt.1, p.29

[imagem 5] 'Tomba Brion', 1968-78, San Vito d'Altivole, Itália, Carlo Scarpa

a) Referência e Influência

> *Acho que é possível identificar referências de uma obra, mas a dificuldade será grande se a obra já é madura, porque então não existirá uma relação só, mas muitas. A articulação destas influências é um ato de criação irrepetível.*[9]

A dualidade razão/instinto verifica-se não só na *aplicação* do conhecimento - isto é, no momento criativo em si -, mas também no processo que descreve a *aquisição* do conhecimento. Este é aqui dividido em dois modos fundamentais de "apropriação artística": a *referência* e a *influência.*

Estes dois conceitos incorporam com bastante clareza o conflito assinalado no capítulo anterior entre os instintos socráticos de "decadência" e as forças afirmativas associadas a Dioniso, uma vez que representam os métodos operativos característicos tanto do "homem teórico", como do artista propriamente dito.

A *referência,* portanto, identifica, no âmbito da presente dissertação, um mecanismo de apropriação semelhante (mas não igual) à cópia, através do qual, de modo *consciente* e *deliberado,* se orienta a conceção de um dado projeto segundo uma outra obra, normalmente admirada ou pelo menos apreciada por aquele que a referencia - ora pela sua qualidade global, ora pela eficácia com que resolve um determinado problema (à partida, semelhante àquele que, com seu próprio projeto, o primeiro se propôs a resolver).

Pela sua dimensão inerentemente pragmática, a arquitetura revela-se como uma prática disciplinar particularmente suscetível ao uso da referência, especialmente no que diz respeito à resolução de problemas funcionais ou construtivos, cuja objetividade operativa pressupõe a apropriação referencial de fórmulas que não só foram "objetivamente" comprovadas pelo uso, mas cuja aplicação recorrente conduz a um inevitável aperfeiçoamento evolutivo das mesmas: os *standards.*

> *O standard é uma necessidade de ordem exercida sobre o labor humano. O standard estabelece-se sobre fundações seguras, não arbitrariamente, mas com a certeza das coisas justificadas e de uma lógica controlada pela análise e experimentação.*[10]

---

[9]SIZA, Álvaro - Uma Casa. In *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 2013. Pt.I, p.37

[10]LE CORBUSIER - Eyes That Do Not See...: Automobiles. In *Toward an Architecture*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2007. pp.181-182

Utilizada enquanto estímulo ou ponto de partida, a referência revela-se de grande utilidade e pertinência: é, aliás, muitas vezes utilizada por arquitetos como Eduardo Souto de Moura ou Álvaro Siza quando, no início do processo criativo para uma das suas obras, procuram exemplos de outras com programas ou contextos semelhantes, com vista a estudar e compreender a sua resolução, ou delas extrair algum motivo (formal, material, espacial) que considerem de interesse para o seu próprio projeto (introduzindo-o, muitas vezes, como um remate deliberado e explícito, no entanto habilmente articulado: um capricho do intelecto).

Utilizada enquanto fim, porém, a referência manifesta a sua propensão mais negativa e perigosa: aquela que procura colmatar o défice associativo do instinto através da apropriação mecânica da razão.

Este fenómeno traduz-se, por sua vez, em dois tipos de obra arquitetónica, igualmente ubíquos: aquele que procura *apenas* resolver problemas utilitários (programa, construção, orçamento, rentabilidade, áreas, etc.) e que para isso procura aplicar esquemas distributivos e soluções "comprovadas" (*standards*), com vista unicamente a aumentar a eficácia e funcionalidade do edifício - um funcionalismo puro; e aquele que, por outro lado, ambiciona uma estética assumida, mas que procura atingi-la através da emulação *consciente* de uma outra já instaurada - seja esta uma tendência genérica, ou o "maneirismo" particular de um mestre.

O primeiro representa o alvo arquétipo da crítica pós-moderna ao modernismo, instrumento para a racionalização estéril do ambiente construído enquanto um conjunto monolítico de "máquinas de habitar", desprovidas de qualquer tipo de sensibilidade estética para além daquela que, incidentalmente, advém da técnica; ou de alguma preocupação humana, para além do dogma da funcionalidade que, a custo, se faz passar por isso mesmo. O segundo tipo de obra, no entanto, representa aquele que muitas vezes se denomina de "derivativo", ou seja, o resultado de uma ambição estética desprovida do poder metabólico do instinto (e, portanto, demasiado consciente e referencialmente monótona), cuja dependência mimética e intelectualizada da "obra-referência" aniquila por completo o seu potencial sugestivo. Trata-se dum objeto tépido e pretensioso, irremediavelmente acorrentado ao universo estético do autor original, sem, no entanto, usufruir do solo fértil de onde este nasceu e adquiriu a sua riqueza particular. Esta tendência empobrecedora intensifica-se quanto mais rica for a obra original, uma vez que os seus mecanismos funcionam, muitas vezes, no sentido de apropriar *intelectualmente* características e gestualidades produzidas *instintivamente:* o artifício da razão.

> *(…) as pessoas erguem constantemente um guarda-chuva que as protege e no ventre do qual desenham um firmamento e escrevem as suas convenções e opiniões. Mas os poetas e os artistas abrem um rasgo no guarda-chuva, abrem o próprio firmamento, para deixar entrar um pouco de caos, livre e ventoso, e enquadrar numa luz súbita a visão que aparece através da fenda (…). Chega então a turba de imitadores que reparam o guarda-chuva com algo vagamente semelhante à visão, e a turba de comentadores que cozem a fenda com opiniões: comunicação.*[11]

Daqui se observam os efeitos corrosivos que advêm dum processo inteiramente fundado na referência (no fundo, um processo adaptativo), por sua vez sintomático de uma profunda inaptidão criativa que, por cinismo, resignação ou mero desinteresse, se apropria da *mimesis* racional para fundar e, enfim, *justificar* a sua estética. Tanto num sentido como no outro, a dependência da referência denuncia um pensamento estéril e bafiento, semelhante àquele que, no âmbito da prática artística, muitas vezes se manifesta em contexto académico. Aliás, é precisamente devido à inteligibilidade e consequente comunicabilidade da referência enquanto operação consciente que esta se torna passível de ser instrumentalizada para fins pedagógicos e, portanto, ensinada nas academias como "caminho seguro" para bons resultados. Por tudo isto a referência revela-se, assim, como o método académico por excelência.

A *influência,* em contrapartida, corresponde a esse estado profundo de embriaguez e abundância, no qual todas as energias criativas confluem e transbordam num turbilhão de imagens *inconscientemente* absorvidas.

> *Pensar em imagens de forma associativa, selvagem, livre, ordenada e sistemática, em imagens arquitetónicas, espaciais, coloridas e sensuais - isto é a minha definição preferida do projetar.* [12]

Representa o estado verdadeiramente criativo, onde os ímpetos sensíveis e as intenções mais definidas são articulados com a leveza e a leviandade típicos da criança. É "uma segunda espontaneidade conquistada através da sublimação instintiva do conhecimento".[13] Ao contrário do movimento de *apropriação* característico

---

[11]DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix - Conclusion: From Chaos to the Brain. In *What is Philosophy?.* Nova Iorque: Columbia University Press, 1994. pp.203-204

[12]ZUMTHOR, Peter - Ensinar Arquitectura, Aprender Arquitectura. In *Pensar a Arquitectura . op. cit.,* p.69

[13]SIZA, Álvaro - Essencialmente. In *Imaginar a Evidência. op.cit.,* p.137

da referência, a influência corresponde antes a um processo de *assimilação,* comparável àquele que caracteriza o processo digestivo ("Porque na verdade, meus irmãos, o espírito é efetivamente um estômago")*.*[14] Pressupõe, para além disso, o *esquecimento* enquanto capacidade necessária e, deveras, instrumental para a libertação do gesto e o apaziguamento da consciência; finalmente apta para encetar a criação do novo.[15]

> *E ainda assim não é suficiente ter memórias. Devemos ser capazes de esquecê-las quando elas são muitas e devemos ter a paciência de esperar até que elas voltem mais uma vez. Porque não são ainda as próprias memórias. Somente quando elas se tiverem transformado no sangue que corre dentro de nós, em olhares e gestos, sem nome e não mais possíveis de serem distinguidas de nós próprios - só então, num momento raríssimo, a primeira palavra de um verso pode surgir do seu nevoeiro e as demais seguirem.*[16]

A alquimia do espírito: derradeiro fenómeno artístico.

Ao contrário da referência, a influência representa sempre um estado múltiplo e difuso, no qual operam continuamente uma pluralidade de forças das mais distintas estirpes e fontes, que, no entanto, orquestram consonâncias e alinhamentos surpreendentes, identificados pelo próprio autor apenas à distância ou através de terceiros, uma vez concluído o processo criativo.

> *Existe toda uma série de processos fundamentais dos quais, de qualquer modo, nem sequer temos conhecimento. Sucede, algumas vezes, fazerem-me notar um determinado aspeto de uma obra, que é absolutamente evidente mas do qual eu não tinha consciência.*[17]

É através dela que se evita a *derivação* e se atinge a *inspiração*, porque sujeita as referências inicialmente postuladas pela consciência à torrente implacável do instinto, cuja incomensurável profundeza e complexidade enriquecem exponencialmente o objeto intelectual e despem-no de qualquer pretensão.

---

[14]NIETZSCHE, Friedrich - Das Antigas e das Novas Tábuas. In *Assim Falava Zaratustra*. Lisboa: Babel, 2015. Pt. III, §16, p.281

[15]*Id.* - Segundo Ensaio: ‹‹Culpa››, ‹‹Má Consciência›› e Coisas Aparentadas. In *Para a Genealogia da Moral. op. cit.,* p.59

[16]RILKE, Rainer Maria - *The Notebooks of Malte Laurids Briggs*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1992. p.27

[17]SIZA, Álvaro - *op. cit.,* p.139

Naturalmente, o valor deste processo difere tanto com a qualidade, como com a quantidade das influências, ou seja, com o grau e consistência do conhecimento assimilado pelo autor ao longo do tempo e, correlativamente, com a capacidade (a *força*) que este possui para organizar, transmitir, discriminar, selecionar, dominar e hierarquizar todo este património vivo. Do mesmo modo que uma dependência completa na apropriação racional e conscienciosa da referência conduz à esterilidade petrificada, também assim uma submissão cega aos impulsos instintivos da influência pode levar à arbitrariedade, ao descontrolo e à indulgência. Como tal, torna-se sempre indispensável a presença da razão, da lógica e até da matemática, como entidades reguladoras do instinto, e cujo labor, em vez de o negar, tem em vista a expressão mais perfeita e completa do mesmo: um caos ordenado.

> *A arte não é caos, mas uma composição de caos que produz a visão ou sensação, de modo que constitui, como diz Joyce, um caosmos, um caos composto - nem previsto, nem preconcebido.*[18]

Deparamo-nos, deste modo, perante a ideia nietzschiana do "grande estilo": clássica hierarquia do instinto e manifesto arquitetónico por excelência.

[18]DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix - *op. cit.,* p.204

b) O Grande Estilo

> *O maior sentimento de poder e segurança exprime-se no que tem grande estilo. O poder, que já não tem necessidade de demonstração, que desdenha cair, que dificilmente responde, que não sente testemunhas à sua volta, que vive sem a consciência de contra si haver contradição; que em si se alicerça, fatalisticamente, uma lei entre leis: eis o que por si exprime enquanto grande estilo.*[19]

O edifício literário e filosófico que constitui a totalidade da obra nietzschiana tem os seus alicerces resolutamente fundados numa conceção estética da realidade e do próprio ato de existir enquanto um ato profundamente criativo e, portanto, artístico. A sua famosa transvaloração, efetuada contra o racionalismo cartesiano, contra as dialéticas platonico-hegelianas, contra o vasto monumento moral até então edificado - enfim, contra o próprio conceito de Verdade enquanto identidade, transparência ou harmonia, acessível apenas através da razão pura e o labor ascético e intelectual que pressupõe o seu alcance -, abre o domínio da ação humana à multiplicidade e à diferença, ao caos exuberante e diverso que formaliza a realidade. A antiga dicotomia entre o "mundo-verdadeiro" e o "mundo-aparente" encontra-se, aqui, efetivamente suprimida, uma vez que, na verdade, *tudo* é aparência. Tudo o que existe, tanto no sentido material como metafísico, resume-se a um jogo de superfícies, sempre ilusório e evasivo: uma malha infinitamente densa de véus sobrepostos, sob os quais se adivinha mais um véu, mais uma máscara, mais uma pantomima de metáfora e interpretação.

Diante deste quadro, contudo, em vez de ceder à resignação niilista, Nietzsche propõe, pelo contrário, uma aceitação alegre e afirmativa, um mergulho de audácia no devir, no caos e na metamorfose, e a veneração *leviana* e exuberante da diferença e da futilidade de tudo - convida-nos a dançar todos os dias sobre o vazio e pintá-lo com as nossas cores. A arte, deste modo, manifesta-se enquanto o meio ideal (e, de facto, exclusivo) através do qual, mais do que representar esta realidade, se a pode afirmar e dignificar, por lhe ser a sublimação mais extrema e exacerbada. É a permutação do gesto artístico pelo gesto afirmativo e, consequentemente, a sua elevação trágica - o infinito Sim dionisíaco.

---

[19]NIETZSCHE, Friedrich - Incursões de um Extemporâneo. In *O Crepúsculo dos Ídolos. op.cit.,* §11, p.72

> *A vontade de aparência, de ilusão, de engano, de devir, e de mudança (…) é encarada aqui como a mais profunda, mais primordial, mais metafísica do que a vontade de verdade (…). A felicidade é de igual modo concebida como mais primeva do que a dor; e a dor é tida como condicionada, como consequência da vontade de felicidade (…). O mais alto estado de Sim à existência é concebido como um em que a maior dor pode não estar excluída: o estado trágico-Dionisíaco.*[20]

A tradução deste paradigma para o campo da estética resulta naquilo que Nietzsche apelida de "grande estilo". Numa primeira abordagem, e tendo em conta tudo aquilo que até aqui foi descrito, tender-se-ia talvez a pensar que este ideal estético pressuporia objetos resultantes de um processo livre, exuberante, caótico, errático e sentimental. Este "mergulho" na multiplicidade parece, à primeira vista, sugerir uma submissão à mesma através da supressão da lógica e da razão. Contudo, nada poderia estar mais longe da verdade. Aliás, é precisamente contra as correntes artísticas que assim se caracterizam - nomeadamente o Romantismo - que Nietzsche lança os seus mais cáusticos julgamentos. No fundo, contra a estética do sentimento.

> *Temos de perceber como é que certo módico de frieza, lucidez e rijeza é inseparável de todo o gosto clássico: lógica acima de tudo, alegre espiritualidade, ‹‹as três unidades››, concentração, ódio a todo o sentimento, a todo o sentimentalismo, a todo o* esprit, *ódio a toda a multiplicidade, a toda a incerteza, evasão, e a toda a nebulosidade, como também ao laconismo, à afetação, aos berloques e à bonacheirice.*[21]

Muito pelo contrário, e de modo *aparentemente* contraditório, é afincadamente do lado do *classicismo*, com todo o rigor lógico e formal a ele associado, que Nietzsche planta a bandeira da sua estética e, por conseguinte, do grande estilo. A presença do classicismo manifesta-se, inclusivamente, enquanto uma força tematizadora de grande parte da sua filosofia e pensamento, não só do ponto de vista estético, mas também epistemológico, como aliás torna evidente o seu primeiro livro, objeto de estudo da presente dissertação.

Esta afinidade com a estética clássica torna-se mais evidente uma vez entendida a hermenêutica do poder que permeia a análise genealógica nietzschiana e o binómio qualitativo que daí emerge: nomeadamente as forças *ativas* e *reativas*.

---

[20] NIETZSCHE, Friedrich - A Vontade de Poder na Arte. In *A Vontade de Poder. op.cit.*, §853, p.425

[21] *Ibid.*, §849, p.419

A apologia de uma estética "lógica" e "matemática" não representa, neste sentido, uma contradição perante a interpretação dionisíaca da arte e da existência, mas é antes uma das suas consequências mais profundas. Ao apelar a uma aceitação total da existência, apela-se, implicitamente, à aceitação das suas maiores contradições, e o valor do grande estilo reside na sua capacidade *afirmativa* de integrar *ativamente* essas contradições num conjunto maior, sem negar nenhuma delas, mas, por outro lado, "administrando-as" segundo a sua origem e qualidade.

> *(…) a apologia do rigor ‹‹matemático›› encontra, também ela, o seu lugar na definição das forças múltiplas que compõem a vontade de poder. A razão por que assim é pode ser indicada simplesmente: se admitirmos que as forças ‹‹reativas›› são as que não se podem desdobrar sem negar outras forças, teremos de facto de convir em que a crítica do platonismo, por justificada que seja, não pode conduzir a uma pura e simples eliminação da racionalidade. Uma tal erradicação seria, com efeito, por definição reativa.*[22]

O auto-domínio e a capacidade de organizar são, neste âmbito, colocados do lado das forças ativas enquanto aquelas que se apoderam, selecionam e determinam; canalizando o "caos que há em nós" segundo uma intenção clara que cristaliza na obra acabada a manifestação depurada e unívoca da vontade.

> *A grandeza de um artista não deve ser medida pelos belos sentimentos que evoca (…) Deve ser medida segundo grau em que se aproxima do estilo grandioso, segundo o grau em que é capaz do estilo grandioso. Este estilo e a paixão têm isto em comum - escarnecem para agradar; esquecem-se para persuadir; comandam; querem… Tornarmo-nos mestre do caos que há em nós; compelir o nosso caos interno a assumir uma forma; tornarmo-nos consistentes, simples, inequívocos, matemáticos, lei - essa é a grande ambição aqui.*[23]

Em contrapartida, a submissão indulgente às paixões mais desenfreadas, o exotismo volúvel e afetações afins, a idealização da natureza, o gosto pelo detalhe excessivo, e os restantes traços característicos da tradição Romântica correspondem, em Nietzsche, à manifestação estética da ação de forças tipicamente reativas.

---

[22]FERRY, Luc - Do ultraindividualismo ao hiperclassicismo: o "grande estilo". In *Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática*. Lisboa: Edições 70, 2012. Cap. V, p.258

[23]NIETZSCHE, Friedrich - *op.cit.,* §842, p.416

> *É caso para pensar se a antítese clássico e romântico não oculta aquela outra antítese, ativo e reativo.*[24]

Convém, contudo, salientar uma distinção importante entre a interpretação nietzschiana e a interpretação "clássica" do ideal clássico - que remete, enfim, para uma discussão sobre a própria autonomia da estética.

> *Na estética cartesiana (…), a verdade que se tratava de apresentar era definida como racionalidade. Em Nietzsche, é a uma ‹‹potência›› superior que a arte se manifesta como exposição do verdadeiro: já não se trata de exprimir uma verdade platónico-cartesiana, mas a ‹‹verdadeira verdade›› que é a ‹‹diferença››.*[25]

Ao rejeitar o conceito de verdade absoluta, Nietzsche rejeita também a instrumentalização da arte enquanto mero meio representativo de um conceito superior que só pode ser verdadeiramente atingido através do pensamento racional e dialético. A arte passa a ser, pelo contrário, encarada enquanto a manifestação mais sublime e fidedigna da própria essência da realidade, isto é, da mentira, da diferença, do "erro", da aparência, do devir e da multiplicidade…

> *A arte é a mais elevada potência do falso, ela magnifica o 'mundo enquanto erro', santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior. (…) Verdade talvez então assuma uma nova significação. Verdade é aparência. Verdade significa efetuação da potência, elevação à mais alta potência. Em Nietzsche, nós os artistas = nós os indagadores de conhecimento ou de verdade = nós os inventores de novas possibilidades de vida.*[26]

Desta forma, a arte é emancipada da sua subserviência à razão e do seu posicionamento "inferior" relativamente ao "mundo-verdadeiro", do qual antes era uma mera aproximação representativa. A realidade re-interpretada como pura aparência restitui à arte a sua autonomia enquanto domínio estético de exploração e construção potencial, uma vez que esta "enquanto interpretação que não pretende ser mais do que é - portanto, porque renuncia a toda a pretensão a uma verdade absoluta - (…) encontra[-se] de acordo com o carácter prespetivo da existência, com

---

[24] *Ibid.,* §847, pp.418-419

[25] FERRY, Luc - *op. cit.*, p.257

[26] DELEUZE, Gilles - *Nietzsche and Philosophy, op. cit.,* Pt.III, §14, pp.102-103

essa ‹‹verdade›› segundo a qual todos os nossos juízos não são mais que sintomas, simples avaliações."[27]

Depreende-se, assim, que, apesar da subversão essencial que efetua sobre os pressupostos ideais do classicismo, Nietzsche preserva a tensão ética que lhe é subjacente - simplesmente, em vez de um dever-*representar-verdade*, assume-se um dever-*ser-mentira*. É isto que Luc Ferry denomina de "hiperclassicismo da diferença".

> *É absolutamente indigno dum filósofo dizer que ‹‹o bom e o belo são unos››; se ele acrescentar ‹‹e também o verdadeiro››, merece uma sova. A verdade é feia. Temos a arte para não perecermos pela verdade.*[28]

Aplicando este conceito no domínio da arquitetura, poder-se-ia facilmente extrapolar uma estética de exceção e autoridade - o que consistira numa avaliação bastante correta, embora num sentido muito diferente do que aquele que, à partida, talvez se possa pensar. Para traduzir corretamente o grande estilo numa aplicação mais concreta, torna-se primeiro necessário compreender um aspeto essencial sobre a vontade de poder: a sua *afetividade*; isto é, a capacidade de se deixar afetar por outras forças sem, por isso, passar a ser uma força passiva.

Deleuze, no seu livro "Nietzsche e a filosofia", expõe de modo bastante diligente às várias *nuances* e complexidades associadas à mecânica do funcionamento da vontade de poder, e do modo como esta catalisa as diversas relações entre forças. Aqui, ele sublinha como "a relação entre as forças em cada caso é determinada pela medida até que cada força é *afetada* pela outra força, inferior ou superior. Segue-se que a vontade de poder se manifesta enquanto uma capacidade para se afetar."[29] Para além disto, aponta também para a própria caracterização que Nietzsche faz da vontade de poder enquanto "a primitiva forma afetiva", muitas vezes descrita enquanto "sensibilidade" ou "sensação" de poder antes de assumir o título de "vontade".

> *A vontade de poder não é um ser, não é um devir, mas um* pathos.[30]

Ou seja:

---

[27]FERRY, Luc - *op. cit.,* p.255

[28]NIETZSCHE, Friedrich - *op. cit.,* §822, p.408

[29]DELEUZE, Gilles - *op. cit.,* Pt.II, p.62

[30]Cit. por DELEUZE, Gilles - *op. cit.,* Pt.II, p.62

> *(…) a vontade de poder manifesta-se como a sensibilidade da força; o elemento diferencial das forças manifesta-se como a sua sensibilidade diferencial. (…) O ativo e o reativo são qualidades de força que derivam da vontade de poder. Mas a própria vontade de poder tem qualidades,* sensibilia, *que são como o devir das forças. A vontade de poder manifesta-se, em primeiro lugar, como a sensibilidade de forças e, em segundo, como o devir sensível das forças:* pathos *é o facto mais elementar donde emerge um devir.*[31]

Elimina-se, deste modo, qualquer noção apriorística da vontade de poder enquanto um fenómeno inflexível, exclusivamente destrutivo e dominador, indiferente ao que o circunscreve, ou só a isso relacionado através de dinâmicas de subjugação. Deleuze faz até questão de relembrar que "mais uma vez, obedecer é uma manifestação da vontade de poder",[32] remetendo para o caráter essencialmente *sensível* que rege as suas mais diversas variações e hierarquias, nas quais uma força ativa pode ser ela própria influenciada por aquilo que deseja apossar, ou submeter-se a uma outra ainda mais forte, numa sucessão contínua e fractal de relações diferenciais.

> [O poder] *enquanto elemento plástico simultaneamente determina e é determinado, simultaneamente qualifica e é qualificado. O que a vontade de poder quer é uma particular relação de forças, uma particular qualidade de forças. E também uma particular qualidade de poder: afirmativa ou negativa.*[33]

Daqui se segue que a condição excecional e autoritária de uma obra com "grande estilo" parte principalmente da sua capacidade *afetiva*, mais do que uma vontade explícita de originalidade ou imposição formal. A excecionalidade surge através desse equilíbrio raro e infinitamente complexo, no qual se articulam as mais diversas tensões e influências, num jogo volúvel de forças plásticas em mutação contínua, que resulta naquilo que Álvaro Siza uma vez descreveu como "uma coisa absolutamente singular, sensacional, mas ao mesmo tempo banal"[34]: resultado final desse processo oculto que é a alquimia do espírito.

Neste sentido, a componente "lógica" entra em jogo enquanto elemento regulador destas relações entre forças - sendo que estas compõem efetivamente a

---

[31] *Ibid.,* p.63

[32] *Ibid.,* p.63

[33] *Ibid.,* p.85

[34] SIZA, Álvaro - *op. cit.,* p.135

maioria do *corpus* criativo - e é a partir deste exercício hierárquico que a obra adquire o seu sentido de autoridade, torna-se "lei entre leis." Esta autoridade representa, principalmente, o domínio do todo sobre as partes e das partes sobre o todo, na totalidade da própria obra (sendo que esta corresponde tanto ao objeto como ao seu enquadramento contextual), ou seja, um rigoroso auto-domínio, a partir do qual todos os elementos se justificam pela sua relação com os outros, deste modo justificando o conjunto final. A autoridade surge então "naturalmente" de dentro para fora, enquanto consequência incidental de uma *atitude* superior e intrínseca, cujos propósitos transcendem até os da própria autoridade.

Mais uma vez, elimina-se assim qualquer ideia do grande estilo na arquitetura enquanto resultado de "um processo inculto e primário" que corresponde à "obsessão da originalidade",[35] ou como dependente de arquétipos formais estereotipicamente associados a ideais ou sensações de autoridade; uma vez que, tanto uma como outra, denunciam a presença de atitudes essencialmente reativas no fundamento do ato criativo:

- na procura "obsessiva" pelo novo e a subsequente negação do antigo (paradigmáticos do credo modernista), o artista vê-se "obnubilado por uma consciência historicista, pelo imperativo da originalidade por referência a uma história da arte, (…) deixa de ser um ‹‹génio››, um criador inconsciente e livre".[36] Ou seja, age continuamente por *reação* ao um património histórico, exterior a si, liderado pela vigília de uma consciência perscrutadora, com um olho no passado e outro no presente, a fim de evitar o "pecado" da repetição (no fundo, a mesma condição que subjaz às tendências revivalistas, embora aqui no sentido inverso). A ideia do "grande estilo" pressupõe, contrariamente, uma *seletividade* que exige do artista um posicionamento simultaneamente aberto e regrado perante a história, através dos modos *influência/referência,* extraindo dela aquilo que lhe aumenta a sensação de poder e engrandece a própria obra.

- pelo apelo a ideais ou noções pré-estabelecidas de autoridade e poder, e o uso das formas a elas normalmente associadas, estar-se-ia a conceptualizar o poder do ponto de vista da sua representação no contexto de valores estabelecidos, ou seja, do ponto de vista "do escravo e do impotente"[37]; ao invés de apreender a sua manifestação não-antropomórfica, independente dos mesmos. Estar-se-ia, enfim, tal como na busca obsessiva pela originalidade, a fruir de uma atitude reativa dependente, neste caso, de uma conceção representativa e vulgar da *ideia* de poder,

---

[35] *Ibid.,* p.145

[36] FERRY, Luc - A dupla dimensão da "quarta dimensão": o ultraindividualismo e o hiperclassicismo. In *Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática. op. cit.,* Cap. VI, p.324

[37] DELEUZE, Gilles - *op. cit.,* Pt.III, p.84

como concebida por aqueles que o ambicionam alcançar. Esta conceção, por sua vez, mede o poder exclusivamente em escalas de ambição, competição, sofrimento e contradição: os antípodas da vontade de poder nietzschiana; que é, pelo contrário, uma vontade alegre, libertadora e profundamente criativa.

> *Contra esta **armação** da vontade Nietzsche anuncia que a vontade **liberta**; contra o **sofrimento** da vontade Nietzsche anuncia que a vontade é **alegre.** Contra a imagem de uma vontade que sonha em ver-lhe atribuídos valores **estabelecidos** Nietzsche anuncia que ter vontade é **ter criado** novos valores.*[38]

Conclui-se, então, que, através da ideia do "grande estilo" e o paradigma filosófico a ela associado, Nietzsche não desenvolve nem um tratado estético nem uma qualquer vontade megalómana de regrar a produção artística segundo um conjunto específico de diretivas, mas antes uma "proposição de conduta para o homem moderno"[39]: uma *atitude estética.* A vontade "hiperclássica" de atingir o grande estilo denuncia, uma vez enquadrada no paradigma prespetivista, uma conceção essencialmente trágica do ato criativo e, por extensão, do próprio fenómeno da existência humana. A rigorosa auto-imposição de regras, a vontade aristocrática de afirmar inequivocamente, a apropriação de um determinado ponto de vista perante a apreensão consciente e *alegre* de uma infinidade de outros tantos (uma "lei entre leis"), revela essa "vontade forte", que é em igual medida bela, absurda e irredutivelmente trágica.

---

[38] *Ibid.,* p.85

[39] BREITSCHMID, Markus - Nietzsche's 'Architecture for the Preceptive': From Sacred Space towards a Space for Reflection. *Spaces of Utopia: An Electronic Journal* [Em linha]. Nº4 (2007), p.75

[imagem 6] 'Igreja de Santa Maria', 1996, Marco de Canaveses, Portugal, arq. Álvaro Siza

ii.ii A Forma Dual

O objeto arquitetónico, tal como o processo que possibilita a sua conceção, é também ele uma entidade profundamente ambígua e repleta de dualidades, tanto no que diz respeito à sua condição ontológica como ao território experiencial que inaugura para aqueles que o habitam. Através da polaridade abrangente até aqui figurada por Apolo, do lado da razão e da imagem, e Dioniso, do lado do instinto e da música, tornar-se-à possível uma sistematização dos fenómenos divergentes que sobrevêm à experiência arquitetónica do corpo no espaço, e daqueles que condicionam a sua ambiguidade essencial enquanto objeto de análise fenomenológica, simultaneamente humano e natural, obscuro e inteligível, apetrecho e obra de arte.

Neste capítulo, procurar-se-á encetar numa exploração analítica das evidências duais presentes nas mais diversas facetas do objeto arquitetónico, desde as suas propriedades formais, passando pelos seus efeitos psico-fisiológicos, até às suas ramificações no domínio da ontologia e da fenomenologia.

a) Interior/Exterior

> *A arquitetura é o instrumento primordial para nos relacionarmos com o espaço e o tempo, e para dar a estas dimensões uma medida humana. Ela domestica o espaço ilimitado e o tempo infinito para serem toleráveis, habitáveis e compreendidos pela humanidade. Como consequência desta interdependência de espaço e tempo, as dialéticas do espaço interior e exterior, físico e espiritual, material e mental, prioridades inconscientes e conscientes sobre os sentidos e os seus papéis e interações relativos, têm um impacto essencial na natureza das artes e da arquitetura.*[40]

Este gesto de domesticação espacial, o esforço reflexivo de delineamento cósmico dessa "grandeza infinita dada"[41] que constitui o espaço físico não-conceptual, configura um ritual profundamente transgressivo da ordem natural, uma "abominação contra a natureza"[42] no seu sentido mais trágico-dionisíaco, que prefigura a obtenção da sabedoria mais elevada como um *pathos* de sofrimento e violação (o *erro trágico*), semelhante àquele percorrido por Édipo, o patricida incestuoso que adivinhou o enigma da esfinge, ou Prometeu, o titânico usurpador do fogo divino e amigo dos mortais, que pagou pela sua desobediência com a mais extrema das consequências. Esta *ética da transgressão*, tão sublinhada n'*O Nascimento da Tragédia*, equipara o ato criativo a um ato sacrílego (em Prometeu), no qual se desafia a autoridade divina através da manipulação mortal do elemento pírico; e, correlativamente, submete a aquisição da maior sabedoria (em Édipo) a uma radical subversão da ordem natural das coisas (incesto, patricídio).

> *A pressuposição do mito de Prometeu é o valor extravagante atribuído pela ingenuidade humana ao fogo enquanto o verdadeiro paládio de toda a cultura ascendente: mas que o homem devesse controlar livremente o fogo e não meramente recebê-lo como um presente dos céus, acendido pela faísca de um relâmpago ou inflamado pelo calor do sol, figurava-se perante o original homem contemplativo como um sacrilégio, como um roubo cometido contra a divina natureza. Assim este primeiro problema filosófico estabelece imediatamente uma embaraçante e insolúvel contradição entre homem e deus, colocada como um rochedo ante os portões de todas as culturas.*[43]

---

[40]PALLASMAA, Juhani - Vision and Knowledge. In *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. op. cit.,* Pt. I, p.17

[41]KANT, Immanuel - *Critique de la raison pure*. Paris: Garnier-Flammarion, 2017. p.85

[42]NIETZSCHE, Friedrich - *The Birth of Tragedy. op.cit.,* Cap. IX, p.55

[43]*Ibid.*, p.57

[imagem 7] 'Prometeu Agrilhoado', 1611-12, Peter Paul Rubens

Tanto um mito como o outro representam, para Nietzsche, o *pathos* dionisíaco de aniquilamento individual que subjaz necessariamente à obtenção e subsequente manutenção de um estado apolíneo; por outras palavras, a viagem caótica que pressupõe a chegada ao domínio da ordem, e o substrato volúvel que o sustenta. A vontade criadora no homem implica, desde o primeiro gesto, a pretensão a uma espécie de universalidade, uma ordem justificada e superior, cuja concretização - sempre elusiva - trás consigo todo ímpeto destrutivo e supra-individual, caracteristicamente dionisíaco, através do qual se opera uma reforma da ordem natural segundo uma ordem humana - regressando, enfim, à clareza singular e justamente delimitada de Apolo: máscara aparente da "serenidade grega".

> *No impulso heróico para o universal, na tentativa de se colocar fora do feitiço da individuação e se tornar na essência **singular** do mundo, o indivíduo sofre dentro de si a contradição original escondida nas coisas, isto é, ele comete sacrilégio e sofre.*[44]

Tematiza-se, deste modo, não só uma analogia para o processo construtivo propriamente dito que, quase invariavelmente, implica a transmutação e reordenação da matéria natural (a manipulação do "fogo"), mas também uma descrição do fenómeno ontológico mais ancestral que constitui este tipo de operação, nomeadamente, aquele que coloca o artista em confronto direto com o divino, idealizado nas suas mais diversas manifestações, mas ultimamente relativo à condição "virgem" do espaço natural, ainda inviolado pela ação humana ("Para o homem religioso, a Natureza nunca é exclusivamente ‹‹natural››; está sempre carregada de um valor religioso."[45]). Neste sentido, compreende-se como o gesto criativo pode ser, e efetivamente foi durante grande parte da história da humanidade, interpretado enquanto *dramatização* semi-ritualística; uma espécie de *mimesis* divina, e relembrança do evento proto-temporal que conduziu à criação do próprio cosmos: a cosmogonia.

> *Toda a criação brota de uma plenitude. Os Deuses criam por um excesso de poder, por um transbordar de energia. A criação faz-se por um acréscimo de substância ontológica. É a razão porque o mito, que conta esta ontofania sagrada, esta manifestação vitoriosa de uma plenitude de ser, se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas. Porque só ele revela o real, o superabundante, o eficaz. (…) Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o*

[44] *Ibid.,* p.57

[45] ELIADE, Mircea - *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016. Cap. III, p.99

> *homem imita os gestos exemplares dos Deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica como a alimentação, quer de uma atividade social, económica, cultural, militar, etc.*[46]

Esta dinâmica reflete, assim, a dualidade e o paradoxo essenciais da vontade criadora como aquela que mobiliza o indivíduo para a tarefa hercúlea de atingir uma ordem universal (o "centro do mundo") através da manipulação titânica do caos a que se entrega, figurado aqui quer pela natureza material do mundo físico quer por aquela a que corresponde a sua própria animalidade - o instinto; ultrapassando-se no processo, para apenas mais tarde reencontrar a sua máscara imperfeita no reino dos sonhos. (Notar-se-á, talvez, aqui os indícios germinais da conceção nietzschiana do "Grande Estilo", enquanto correlativo estético da atitude do herói trágico, usurpador do poder divino e detentor da dignidade alegre e orgulho artístico que tudo aceitam e aguentam, qual Prometeu agrilhoado.)

> *Por mais fácil que seja, todo o gesto representa a violação de um segredo espiritual. Todo o gesto é um ato revolucionário; (…) Toda a ação é incompleta e imperfeita. O poema que eu sonho não tem falhas senão quando tento realizá-lo. No mito de Jesus está escrito isso; Deus, ao tornar-se homem, não pode acabar senão pelo martírio. O supremo sonhador tem por filho o martírio supremo.*[47]

O resultado ideal desta operação seria, portanto, não uma erradicação completa do caos - já que tal seria impossível -, mas uma formalização ordenada do mesmo ("caos composto"[48]); uma interpretação dramatizada sob o signo da "bela aparência" apolínea, isto é, sob o domínio claro e apaziguador da razão que celebra na forma mensurável o seu momento de interseção com o incomensurável. É a entidade singularmente andrógina que resulta do pressentimento certo de um deus sob forma animal, ou da farsa evidente de um ator mascarado; são os limites que desenham o difuso, o espólio abundante de uma batalha donde ambas as partes saíram vitoriosas.

---

[46] *Ibid.*, p.85

[47] PESSOA, Fernando - *Livro do Desassossego*. Porto: Assírio & Alvim, 2018. p.269

[48] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix - *op.cit.*, p.204

> *(…) a dualidade essencial do Prometeu de Ésquilo, a sua natureza simultaneamente Apolínea e Dionisíaca pode ser assim expressa em termos conceituais: 'Tudo o que existe é justo e injusto, e em ambos igualmente justificado.'*
> *Este é o vosso mundo! E é um mundo deveras!*[49]

A arquitetura surge, então, como a manifestação artística mais evidente deste fenómeno, uma vez que opera a transformação sobre a matéria da própria natureza e afirma-se, pela sua escala e ubiquidade, enquanto aparato cosmogónico por excelência. Mais do que isto, contudo, é através da arquitetura que se sistematiza e qualifica constantemente a realidade segundo o binómio essencial até aqui discutido (ordem e caos), traduzido em termos espaciais enquanto interior e exterior.

A procura do "centro do mundo" implica, para o homem religioso, uma *rutura* ontológica no espaço profano, agora tornado sagrado através da sua delimitação e reorientação segundo um centro definido (que compreende em si o *locus* efetivo de intervenção divina), e qualitativamente diferenciado do "outro mundo" exterior, para lá das paredes, agora representativo do "espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, de demónios, de ‹‹estranhos››".[50]

> *É a rutura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o ‹‹ponto fixo››, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma qualquer hierofania, não só há rutura na homogeneidade do espaço, mas há também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não-realidade da imensa extensão envolvente.*[51]

O contentor espacial funciona, deste modo, como a expressão material do *modus* interpretativo humano da sua própria circunstância existencial, condicionada pela relação com o profano e o sagrado, o caos e a ordem: o exterior e o interior. No delineamento de um espaço, o elemento parietal assume assim a condição ambígua de mediador de universos que, de uma só vez, define e separa o interior do exterior e desta forma opera a distinção radical entre dois domínios existenciais distintos que pela parede se afirmam mutuamente. Compreende-se, então, a importância historicamente atribuída às passagens e limiares, uma vez que estes representam o momento transicional entre mundos, no qual se manifesta uma transformação ou

---

[49]NIETZSCHE, Friedrich - *The Birth of Tragedy. op.cit.,* Cap. IX, p.58

[50]ELIADE, Mircea - *op.cit.* Cap. I, p.37

[51]*Ibid.*, p.31

renascimento ontológico. O fenómeno da *rutura* espacial reflete-se, portanto, também no próprio espaço sagrado através dos vãos que lhe dão acesso, e constitui uma condição *sine qua non* para a sua instauração, uma vez que "não se pode viver sem uma abertura para o transcendente."[52]

Este motivo da abertura transcendental, muitas vezes concebido sob a forma de óculos, clarabóias e fenestrações afins, orienta a relação com o divino segundo um eixo de verticalidade perpendicular ao centro (o *Axis Mundi*) que efetua, simultaneamente, a comunicação com o Céu acima, e com os "mundos inferiores" abaixo, onde habitam os espíritos e os demónios num congresso oculto, inerentemente caótico. Constata-se, deste modo, similarmente ao caso do limiar, uma qualidade ambivalente implícita na verticalidade e abertura do centro, que no fundo representa um *nexus* de ligação e evocação tanto da ordem suprema (Céu) como do caos subterrâneo (Inferno); ou, por outras palavras, o momento reconciliatório do medo e da aspiração humanos: evanescência e permanência - morte e vida eterna. Recupera-se, desta forma, a dualidade trágica acima tematizada, que consolida num corpo uno - neste caso num *espaço* uno - a reconciliação de opostos orientados segundo a ambição a uma ordem universal. Esta "universalidade", contudo, é sempre inatingível, a ordem sempre impura, visto que é continuamente *penetrada* pelo caos exterior, que acede ao espaço através das passagens e aberturas e portanto impede a sua consumação hermética enquanto sistema fechado, independente e perfeito.

> *O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos - e o lugar paradoxal onde estes dois mundos comunicam, onde pode efetuar-se a passagem do mundo profano para o mundo sagrado.*[53]

É, portanto, nestes momentos transicionais dos limiares que o *pathos* dionisíaco se substancializa em drama ritualístico-espacial, uma vez que a penetração no espaço sagrado, para além de representar "a passagem de um modo de ser a outro, de uma situação existencial a outra",[54] simboliza o ato sacrílego de desafio divino que implica o trespasse do mortal para um domínio sagrado, análogo à manipulação do fogo ou à aquisição de uma sabedoria suprema. Representa, neste sentido, a transgressão da natural ordem das coisas, nomeadamente da ordem e autoridade divinas, em que o homem, ao aceder à morada do deus, ultrapassa a sua própria condição animal e adquire, por outro lado, um estatuto semi-divino. Daí o surgimento de arquétipos

---

[52] *Ibid.,* p.40

[53] *Ibid.,* p.34

[54] *Ibid.,* p.143

como a *ponte perigosa* e a *porta estreita* a mediar as entradas a muitos templos, que correspondem, no fundo, a uma espécie de antagonistas arquitetónicos cuja função reside precisamente em dificultar o acesso ao espaço e instaurar o perigo na travessia, dramatizando o processo de transição do caos à ordem segundo o *pathos* característico do herói/artista trágico: o homem que desafia os deuses.

> *A abertura superior significa, conforme vimos, a direção ascensional para o Céu, o desejo de transcendência. O* ***limiar*** *concretiza tanto a delimitação entre o ‹‹fora›› e o ‹‹dentro››, como a possibilidade de passagem de uma zona a outra (do profano ao sagrado). Mas são sobretudo as imagens da* ***ponte*** *e da* ***porta estreita*** *que sugerem a ideia de passagem perigosa e que, por esta razão, abundam nos rituais e nas mitologias iniciáticas e funerárias.*[55]

Tadao Ando alude a esta tensão inerentemente trangressiva quando menciona a dinâmica característica entre rejeição e aceitação subjacentes à funcionalidade da parede enquanto elemento organizador e qualificador do espaço interno, que dinamiza a relação deste com o exterior através daquilo que permite e, inversamente, daquilo que não permite acedê-lo. Para este arquiteto, que repetidamente concretiza o potencial ambivalente da parede em cada uma das suas obras, as fenestrações assumem um protagonismo ímpar na sua função mediadora entre universos distintos, e a sensibilidade do seu desígnio revela claramente uma preocupação contínua com a preservação do carácter essencial de cada espaço e do modo como estes se interpenetram.

> *(…) a habitação depende da manipulação hábil da rejeição e aceitação.*
> *Há geralmente menos tensão no ato de aceitação do que há na rejeição. Aceitar é afirmar e com isso tende-se a baixar a guarda. Contudo, se tudo for permitido penetrar no interior, o mundo interior desintegra-se e a sua centralidade colapsa. Acredito, portanto, que a tensão deve estar presente tanto na aceitação como na rejeição. Na arquitetura esta aceitação significa um confronto intenso entre o interior e o exterior. Como tal, esses lugares onde a ordem interna encontra a ordem externa, isto é, as áreas de fenestração de um edifício, são de extrema importância.*[56]

---

[55] *Ibid.,* p.143-144

[56] ANDO, Tadao - Interior, Exterior. In *Tadao Ando: Complete Works* (DAL CO, Francesco). Londres: Phaidon Press, 2000. p.449

A tensão figura, deste modo, o inevitável confronto entre o domínio da idealização humana e a natureza, traduzida na arquitetura através do interior e do exterior, e cujo ponto de contacto ocorre nos momentos limiares a que correspondem os vãos e aberturas. Esta tensão nada mais é, portanto, do que a consolidação arquitetónica de uma dualidade essencial. Pela sua escassez minimalista, Ando não faz mais do que exacerbar estes extremos ontológicos, extorquindo-os à natureza através do contraste bruto. Ao contrapor a rigidez austera e despojada do betão geometrizado à sugestão volúvel dos efeitos lumínicos e climatéricos, amplificam-se ambos qualitativamente pela diferença e seletividade do seu relacionamento. Neste sentido, reforça-se mais uma vez a ética de transgressão que, não obstante o seu posicionamento antagonístico perante a natureza (ou, talvez, precisamente *por causa* dele), descobre, pela violência do contraste, as condições *sine qua non* para uma interpretação e consequente apreciação humana da natureza - agora dramaticamente re-enquadrada sobre o palco da arquitetura.

> *Este tenso relacionamento entre dentro e fora é fundado no ato de cortar (como com uma espada), que para os japoneses não é cruel nem destrutivo mas é antes sagrado; é um ato cerimonial que simboliza uma nova revelação. Para os japoneses este ato tornou-se um fim em si mesmo. Proporciona um foco espiritual tanto no espaço como no tempo. Nesse momento de tensão, um objeto perde a sua definição e manifesta-se o seu carácter básico e individual. As paredes 'cortam' o céu, a luz solar, o vento e a paisagem a todo o instante, e a arquitetura reverbera nesta contínua demonstração de poder.*[57]

É, aliás, através desta metaforização do ato construtivo, especialmente no que diz respeito ao elemento parietal, enquanto um ato de *agressão,* que se introduz implicitamente no papel do arquiteto uma noção de perigo e urgência, necessários para o desenvolvimento de um método que faz uso do gesto criativo com o mesmo cuidado e concentração de alguém que maneja uma arma.

Compreende-se, enfim, como a dicotomia praticada entre um "dentro" e um "fora" orquestra a dinâmica fundamental que subjaz à condição humana enquanto condição dual, continuamente sujeita à fluência de forças contraditórias, e fatalisticamente impelida à criação de novos cosmos, pelos quais se qualifica e diferencia a realidade em tentativas repetidas de a subjugar a uma ordem perfeita, que no entanto aos poucos se desgasta pelo sopro invisível do vento a entrar por uma janela aberta.

---

[57] *Ibid.,* p.449

[imagem 8] 'Birds' (119 minutos), 1963, Alfred Hitchcock

Do mesmo modo que a natureza é forçada a revelar os seus segredos através de uma "triunfante violação"[58], também assim a condição fundamental do espaço arquitetónico é uma que se revela duplamente enquanto ato de violação em si, no que diz respeito à sua relação transfiguradora com a natureza; e enquanto ela própria vítima de contínuas violações, já que, pela instauração de um novo cosmos de interioridade habitável (uma nova "natureza"), se inaugura simultaneamente a *imperfeição necessária da abertura* - e com ela o eterno convite à incógnita do caos exterior.

[58]NIETZSCHE, Friedrich - *op. cit.,* Cap. IX, p.55

b) Cheio/Vazio

Outro ponto de imanência dupla na arquitetura localiza-se num segundo contraste operativo fundamental, através do qual se possibilita a obtenção do espaço arquitetónico propriamente dito: o cheio e o vazio. Nesta clássica dicotomia inserem-se implicitamente os princípios associados às duas divindades, se atentarmos à sua correspondência material/imaterial, e no fundo figura mais uma vez o movimento oscilante entre ordem e caos, neste caso cristalizado no contraste entre a solidez das paredes e a intagibilidade do espaço que contêm.

> *(…) uma grande parte do prazer que recebemos da arquitetura - prazer que parece não podermos perceber ou que não nos damos ao trabalho de notar - surge, na realidade, do espaço. Mesmo de um ponto de vista utilitário, o espaço é logicamente o nosso fim, delimitá-lo é o objetivo do construir - quando construímos, nada mais fazemos a não ser destacar uma conveniente quantidade de espaço encerrando-o e protegendo-o - e toda a arquitetura surge dessa necessidade. Esteticamente, porém, o espaço tem uma importância ainda maior: o arquiteto modela-o como um escultor faz com o barro, desenha-o como obra de arte; tenta, enfim, por intermédio do espaço, suscitar um determinado estado de espírito nos que ‹‹entram›› nele.*[59]

Efetivamente, como é já há algum tempo reconhecido, o valor principal do arquiteto reside na sua capacidade de esculpir e organizar o espaço; moldá-lo como se de barro se tratasse, contorná-lo e qualificá-lo repetidamente, nas suas mais variadas iterações; comprimi-lo e dilatá-lo, engelhá-lo e esticá-lo, retalhá-lo em partes, espalhá-las ao acaso e conjugá-las novamente numa composição una e para sempre outra. Tem de fazer tudo isto, como um escultor ou talhante, mas sem, contudo,

---

[59]SCOTT, Geoffrey - *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste*. Nova Iorque: Houghton Mifflin Company, 1914. p.227

alguma vez tocar na sua matéria-prima, sem nunca chegar sequer a vê-la, cheirá-la, senti-la, segurá-la com as próprias mãos; porque, de facto, o arquiteto trabalha de mãos vazias - ou, pelo menos, é quando as suas mãos estão vazias que mais atentamente pode examinar ao certo aquilo com que vai trabalhar. No que toca à sua hierarquia material, poder-se-ia quase dizer que a arquitetura é uma arte niilista, se não fosse pelo facto de o nada ser condição para tudo. Revela-se, assim, a dimensão mais paradoxal de uma arte cujo principal objeto de trabalho é *nada* - um vácuo material, abstratamente definido por linhas e metros cúbicos, que, no entanto, constitui um pressuposto essencial para o acontecimento. O seu valor material é, na verdade, um valor *potencial*, uma vez que o espaço não é nada mais que um campo plástico de possibilidades, direções infinitas e mistério provável; um palco cósmico, no qual se desenrola o drama da ação humana com toda a sua glória, pompa e vicissitude - e onde por vezes se ouve o silêncio indiferente da natureza, como ruído de fundo, a adivinhar o inevitável fecho da cortina.

Mas, afinal, o que é que *é* o espaço, ao certo? O horror subitamente suscitado por tal questão dá já indícios da sua natureza mais profunda… Segundo Kant, na sua *Crítica da Razão Pura*, o espaço (e o tempo) "não é um conceito discursivo (…). Com efeito, em primeiro lugar não podemos representar em nós mais do que um só espaço, e quando falamos de vários espaços, por tal entendemos apenas as partes de um mesmo e único espaço. Essas partes também não podem ser anteriores ao mesmo espaço único que compreende tudo, como se fossem os seus elementos (e pudessem constituí-lo pela sua junção)."[60] Sublinha-se, deste modo, a não-conceptualidade do espaço pela sua natureza infinita e unitária, imune à sintetização do conceito. Luc Ferry expõe com bastante clareza estão questão quando diz: "todo o conceito é sempre uma síntese de propriedades ou de elementos que lhe pré-existem; nele, a totalização e a continuidade são obtidas por adição das partes. Inversamente, quanto ao espaço e ao tempo, é a totalidade e a continuidade que precedem as partes, (…) as partes do espaço são pensadas no *horizonte* de uma totalidade inapreensível, como limitações posteriores a essa totalidade."[61] Basta, para se compreender esta diferença, pensar que "nenhum conceito contém na sua própria compreensão a medida da sua extensão. A definição do conceito de mesa não nos indica o número de mesas que existem no mundo. Em contrapartida, a representação do espaço está ligada à ideia de infinidade das suas partes. Mais ainda, a infinidade do espaço é primeira, por referência às partes que ‹‹recortamos nela››."[62]

---

[60] KANT, Immanuel - *op. cit.,* pp.84-85

[61] FERRY, Luc - A Autonomia da Estética. In *Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática. op. cit.,* Cap.III, p.125

[62] *Ibid.*

É a partir desta representação do espaço como "grandeza infinita dada", cuja totalidade excede a compreensão do conceito e onde as partes nele "recortadas" nunca atingem um todo, que Kant desenvolve uma distinção entre juízo determinante (de conceito) e o juízo reflexivo (de gosto), e consequentemente avança no sentido da autonomia da estética enquanto domínio de conhecimento sensível, independente da razão.

> *A faculdade de julgar em geral é a faculdade que consiste em pensar o particular como compreendido no universal. Se o universal (a regra, o princípio, a lei) é dado, então a faculdade de julgar que subsume sob ele o particular é determinante (…). Se só o particular é dado, e se a faculdade de julgar tem de descobrir o universal (que lhe corresponde), é simplesmente reflexiva.*[63]

Assinala-se, deste modo, com a mecânica particular atribuída ao juízo reflexivo, a viagem do pensamento que parte do particular para o universal, e cuja trajetória é guiada pelo auxílio de uma "Ideia de sistema" ou ideia de Deus que, no fundo, corresponde à "Ideia de um mundo integralmente inteligível, desse mesmo mundo que apareceria aos olhos de Deus, que vai servir de princípio à reflexão estética."[64] O labor da sensibilidade funciona, assim, no sentido de atingir essa ideia categórica de inteligibilidade universal que, embora neste caso assumindo uma natureza mais discursiva, corresponde efetivamente a uma espécie de ordem divina à qual se ambiciona alcançar e segundo a qual se orienta a viagem ascendente do juízo reflexivo.

> *O laço entre a ideia de sistema como princípio da reflexão e a definição do belo como reconciliação da sensibilidade e da inteligência pode ser enunciado brevemente: apesar da posição em evidência do carácter ilusório da Ideia de Deus, essa Ideia continua a desempenhar um papel regulador de toda a atividade intelectual. Significa a exigência, inacessível mas continuamente presente, de uma racionalização perfeita do real, portanto, de uma subsunção completa da matéria sensível do conhecimento sob a forma inteligível (a estrutura categorial).*[65]

Como não estabelecer, então, um paralelismo entre o movimento ascendente deste juízo reflexivo kantiano e o *pathos* dionisíaco, através do qual o indi-

---

[63]KANT, Immanuel - On Judgment as a Power That Legislates A Priori. In *Critique of Judgment*. Indianopolis: Hackett Publishing Company, 1987. p.179

[64]FERRY, Luc - A Solução da Antinomia do Gosto: do Indivíduo ao Sujeito. In *Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática. op. cit.,* p.132

[65]*Ibid.,* pp.132-133

víduo se ultrapassa na sua tentativa de alcançar uma universalidade para sempre "inacessível mas continuamente presente"? Mais ainda, a própria descrição do espaço/tempo enquanto uma "grandeza infinita dada" parece sugerir essa "misteriosa Unidade original" tantas vezes aludida n'*O Nascimento da Tragédia*, que subjaz à essência de todo o fenómeno enquanto a força vitalícia primordial que tudo move. O espaço, entendido deste modo, como uma entidade omnipresente e infinita, imune aos esforços sintetizadores da razão; como o domínio oculto e imaterial que encerra toda a experiência humana, toda a alegria e sofrimento e os mais variados estados que medeiam estes dois extremos, figura a manifestação mais sublime da força dionisíaca enquanto unidade ontológica.

Neste sentido, a dinâmica de cheio e vazio na arquitetura simula a relação entre ordem e caos associada por Nietzsche à tragédia grega, uma vez que na massa construída (o cheio) observam-se os mecanismos formais de apropriação e domínio do espaço (o vazio) semelhantes àqueles que, no drama, correspondem à ação apolínea do palco, da linguagem, da cor e da mobilidade sobre o substrato lírico e informe do coro musical que, juntamente com o ímpeto narrativo, denunciam a presença de Dioniso. O espaço representa, então, esse mesmo substrato irracional e bruto que flui sob cada forma e ação, que transporta o som e a palavra, que abre distâncias e cose proximidades, e imbui todos os corpos no dilúvio invisível dos odores e a ameaça incerta da doença.

Tal é a natureza do espaço, que tantas vezes adquire um certo misticismo quando, por exemplo, se faz do templo a morada de deus e o seu conteúdo se transforma imediatamente em *atmosfera:* o espaço adensa-se e ganha um peso próprio, torna-se quase palpável de expectativa divina, mistura-se o odor áspero do incenso com o hálito coletivo de corpos quietos, o rumor das orações propagado em ecos evanescentes e os recantos recobertos de sombra e inquietação líquida; ocasionalmente, um rasgo oblíquo de luz ilumina danças particulares e ouve-se o acorde súbito de um órgão a esmagar o silêncio, reverberando algures na penumbra de uma altura imaginada. É neste espaço, nesta substância ectoplásmica e omnipresente, que se substancializa o corpo divino e onde advém a sua presença subliminar, mobilizando todos os mistérios intangíveis e perigos evangélicos que compõem o seu imaginário. "Graças ao templo, o deus advém no templo."[66]

Neste âmbito, o cheio arquitetónico manifesta então a condição apaziguadora da forma que pela dureza da matéria domina e qualifica a imaterialidade errática do espaço. Assim se figura a máscara apolínea: frágil contentor dum pulsar dionisíaco, repleta de fendas e buracos que transbordam, e que pela clareza aparente e cheia do seu desígnio amplifica, em contraste, o mistério incerto do vazio que contém.

---

[66]HEIDEGGER, Martin -A Obra e a Verdade. In *A Origem da Obra de Arte.* Lisboa: Edições 70, 2018. p.32

c) Função/Ficção

Acredito em afastar a arquitetura da função depois de assegurar a observação da base funcional. Por outras palavras, gosto de ver até que ponto pode a arquitetura perseguir a função e depois, uma vez concluída a busca, de ver até que ponto pode a arquitetura afastar-se da função.[67]

A dimensão funcional da arquitetura é uma que, para além de definir uma das suas facetas mais essenciais, contribui para o impedimento da sua identificação imediata enquanto obra de arte. Efetivamente, o predicado utilitário que subjaz ao objeto arquitetónico submete-o a um estado de *serventia,* semelhante àquele partilhado por um qualquer utensílio concebido para um uso específico. Dependendo da interpretação que se efetue sobre a essência da obra de arte, esta condição, que poderia ser caracterizada em termos heideggerianos enquanto a condição do *apetrecho,* impede, ou pelo menos dificulta, à primeira vista, o alcance de um estatuto artístico por parte da arquitetura. No entanto, uma vez observado o objeto arquitetónico em toda a sua extensão fenomenológica e o modo como esta se relaciona com a natureza da realidade (seja esta material, cultural, histórica ou social); e, mais profundamente, uma vez compreendido enquanto manifestação física mais evidente do modo interpretativo e interativo do homem com essa mesma realidade - semelhante noção rapidamente desvanece. A função, pelo contrário, comporta muitas vezes em si uma extensão do propósito artístico, uma vez que é ela mesma um outro tipo de expressão interpretativa sobre a realidade, traduzida numa semântica operativa.

O que é que é, enfim, a função arquitetónica senão uma codificação do panorama material segundo um conjunto de diretivas forjadas, por sua vez, a partir de uma *ficção* especulativa?

Quando um arquiteto concebe um espaço - digamos um quarto-de-dormir, por exemplo - orienta o seu desígnio segundo uma pre-conceção do arquétipo de quarto. Este pode ser formulado de modo consciente: encetando num revisionismo historicista dos vários *tipos* de quarto ao longo da história das civilizações; ou decorrendo de uma ponderação fenomenológica do espaço-quarto e de um retro-

[67] ANDO, Tadao; Cit. por FRAMPTON, Kenneth - The Emotionally Made Spaces of Tadao Ando. In *The Work of Tadao Ando.* Tokyo: ADA Edita, 1987. p.11

cesso aos inícios primitivos do labor arquitetónico que, enfim, tomou o "quarto", no sentido mais lato do termo, enquanto modelo primordial; ou, ainda, surgindo como resultado final de um longo e diligente estudo racional-ergonómico dos mais variados conjuntos de medidas e proporções espaciais e mobiliárias que, segundo a lógica da eficácia e do conforto, funcionam no sentido de atingir "objetivamente" a melhor formulação de quarto enquanto "máquina-de-dormir".

Normalmente, porém, a sua formulação costuma decorrer de uma assimilação inconsciente: ora de preceitos culturais, presentes na consciência coletiva, que prefiguram uma ideia compósita de quarto; ora de noções *intuitivas* dos seus requisitos espaciais, fundadas, em parte, na experiência do habitar e, em parte, na própria natureza do animal-homem que, sobre um caso tão elementar como o quarto-de--dormir, poder-se-á presumir um conhecimento quase *corpóreo.*

Mas independentemente do modo através do qual foram concebidos os parâmetros funcionais e programáticos que orientam o desígnio arquitetónico, e embora estes tenham também o seu grau de validade e pertinência específicos, a verdade é que com eles se contrói meramente uma *ficção habitual* - um esqueleto argumentativo que sustenta e justifica o corpo material nas suas mais variadas articulações.

Esta "ficção habitual" corresponde, na verdade, a um último resíduo do impulso dominador do arquiteto que, no ato de projetar, tenta inclusivamente prever e circunscrever os futuros "modos de habitar" enquanto consequências formais do próprio projeto arquitetónico. Não se pretende aqui sugerir um juízo de valor necessariamente negativo sobre tais pretensões, até porque estas são não só fundamentais para a orientação e legibilidade do projeto, como também acabam por ser eventualmente reivindicadas pela posterior experiência do habitar que, em grande medida, confirma e portanto valida as projeções especulativas do programa (segundo as quais se medem os parâmetros de funcionalidade). Num quarto de dormir, efetivamente, dorme-se; numa cozinha, cozinha-se. Numa sala-de-estar… está-se?

Rapidamente se começa a perceber as dificuldades levantadas ao exercício funcionalista quando este se depara com espaços cujo carácter atinge um grau de ambiguidade que impossibilita a completa premonição das suas vivências. O funcionalismo moderno, contudo, compreendeu isto bastante bem, tal como aliás sempre se compreendeu no que diz respeito a certos tipos de espaços como, por exemplo, nos casos do pavilhão expositivo ou da sala polivalente, cuja formulação implica de raíz uma flexibilidade e abertura ao desconhecido e à pluralidade infinita do evento. Até as próprias basílicas paleo-cristãs denunciam, pela regularidade da planta e amplitude do espaço, uma compreensão implícita da imprevisibilidade eventual decorrente de uma agregação volumosa de fiéis (até há pouco tempo tão fervorosamente

perseguidos). Efetivamente, também no domínio restrito da habitação privada se observa esta renúncia à micro-gestão funcional do espaço quando nos deparamos com a sala-de-estar que, pelo próprio nome, parece evocar um complexo domínio ontológico cuja resolução, encarada de uma perspetiva puramente interventiva, assume contornos verdadeiramente dantescos. Torna-se necessário cessar a delimitação particular dos costumes e respirar fundo o ar incerto da incógnita, do espaço limpo e habitável que se submete placidamente à apropriação livre do habitante, com todos seus caprichos e depravações.

Este tipo particular de angústia funcional ganha maior expressão quando se trata de edifícios de habitação plurifamiliar, nos quais o arquiteto se vê forçado a conceber um fogo cujo desígnio permita suficiente flexibilidade (especialmente no que diz respeito às áreas comuns) para, uma vez replicado, responder às mais diversas exigências utilitárias e emocionais dos futuros utentes que, neste caso, são desconhecidos ao arquiteto, tanto em número como identidade. É, por isso, ao movimento moderno que se reporta esta questão, hoje em dia tão fundamental, e é pelas suas inovações, especificamente aquelas conseguidas por Le Corbusier, que se sobrepujou, ainda que de forma momentânea e necessariamente sôfrega, o problema da *mass-production housing.* A conjuntura económica e cultural do período entre-guerras, com todas as suas inovações tecnológicas e crises habitacionais, proporcionou as condições ideais para o desenvolvimento emergente de uma nova perspetiva sobre os modos de habitar, intimamente ligada às preocupações humanitárias/produtivas de um capitalismo ainda incipiente que aos poucos caminhava no sentido de uma democracia longamente almejada (embora ainda com graves desvios pela frente). O protótipo da casa Domino, assim como as suas variações aplicadas (a casa "Citrohan", por exemplo), apesar de figurarem os princípios perniciosos da "máquina-de-habitar" (posteriormente re-apropriados de modo tão desastroso por outros arquitetos), manifestam uma compreensão elementar do problema funcional que constitui a construção em massa.

Os espaços de "planta livre", possibilitados pela emancipação das paredes da sua função estrutural através do uso de pilares independentes destas, inauguraram um novo arquétipo de espaço habitacional, no qual se abandonou a antiga lógica de compartimentalização hermética e labiríntica dos espaços - produto de um pudor civilizacional hereditário e semi-religioso que procurava segregar decorosamente cada divisão de acordo com a sua predestinação funcional - em favor de uma maior liberdade e amplitude espacial, na qual se tira partido das propriedades plásticas do espaço através de contrastes e distensões, e cujo clímax corresponde à sala-de-estar de pé-direito duplo com *mesasine,* onde o espaço desagua num transbordar generoso de superfícies vastas, predispostas a uma apropriação relaxada e pessoal.

[imagem 9] 'Psycho' (109 minutos), 1960, Alfred Hitchcock

O pressuposto da funcionalidade é, enfim, um curioso fenómeno arquitetónico que, embora indispensável, usufrui da condição ingrata e inevitavelmente patética de tentar exercer através da matéria muda um conjunto de decretos narrativos que, se não forem seguidos mais ou menos à letra, rapidamente se subvertem pela absurdidade dum evento imprevisto. Assim o é, especialmente quanto mais específica for a função de um dado espaço; uma vez que, de igual modo, mais fácil se torna subvertê-la pela simples reapropriação do mesmo. Até o quatro-de-banho, com o seu estatuto não-tão-nobre, que apesar disso prevê e se predispõe valentemente às mais ignóbeis exigências da fisiologia humana, cai no ridículo quando da sanita se faz bebedouro canino; ou dramatiza-se gravemente quando no solo escorregadio se preparam as fatais condições para um deslize geriátrico; ou, mais longe ainda, imortaliza-se para sempre no imaginário de uma cultura quando, da banheira subitamente descortinada, se faz local para um dos mais horríficos homicídios psicopáticos - tão ficcional como a função do espaço onde ocorre.

Apropriando, mais uma vez, a ótica dicotómica Apolo/Dioniso, rapidamente se detetam os movimentos característicos de cada um inscritos na tensão imanente entre as diretivas funcionais e o uso (ou não-uso) efetivo que decorre da real apropriação do espaço. O guião programático, não sendo nada mais do que precisamente isso, isto é, um *guião* - ou seja, uma pré-determinação eventual, na qual se prevêem e estruturam os acontecimentos que vão posteriormente ser encenados -, manifesta evidentemente o domínio apolíneo da razão sobre uma realidade, de outra forma, irrazoável. Essa vontade simplificadora de identificar cada espaço com uma série de ações específicas, claramente delineadas e definidas pela sua representatividade funcional, e sobre elas construir todo o drama arquitetónico do espaço e da forma, assemelha-se, em grande medida, ao papel do texto dramático que inscreve no argumento os diálogos e ações a serem posteriormente realizados em palco. Na própria performance dramática, verifica-se já um confronto evidente entre a palavra escrita e a sua corporização no placo pelos atores, carregada de um conjunto de energias voláteis que transcendem necessariamente a serenidade da página. Na arquitetura, contudo, este contraste é infinitamente exacerbado, visto que todo o guião, não só se predestina a uma corporização múltipla e contínua por um conjunto variável de atores, mas, para além disso, encontra-se à partida sujeito à completa subversão por improvisação.

Facilmente se identifica, deste modo, cada divindade com os seus correspondentes efeitos e ambições: Apolo, com o diálogo dramático que "parece simples, transparente e belo"[68]- a função; Dioniso, irrompendo subitamente pela máscara apolínea, com toda a potência irrefreável do imprevisível - a vida. Tal distinção apenas se torna mais evidente uma vez observados os efeitos contínuos do tempo sobre os edifícios, cujo constante declínio entrópico apenas serve para aumentar as variantes no que diz respeito à sua apropriação funcional. Assim confirmam os infindáveis restauros e reapropriações que fazem de casas unifamiliares prédios habitacionais, de fábricas supermercados, de armazéns discotecas, de palácios museus… Ou ainda quando, por força de uma catástrofe natural, se transforma um estádio desportivo num condomínio temporário para residentes desalojados. São estas, enfim, algumas das incalculáveis vicissitudes que permeiam a vida de um edifício e que configuram, desde a sua génese, a longa jornada de afastamento entre si os propósitos funcionais originalmente postulados.

[68]NIETZSCHE, Friedrich - *The Birth of Tragedy. op.cit.,* Cap. IX p.53

[imagem 10] 'As Ruínas de Krikstall Abbey à Noite' [detalhe], 1799, J. M. William Turner

De facto, a ação lenta e insidiosa da entropia apenas serve para afastar aos poucos o significado do significante, até não sobrar nada mais que uma ruína vazia, feita domicílio pela natureza que a invade, e onde nos quartos quebrados se ouvem apenas ecos de vidas passadas. Nessas ruínas e locais arqueológicos, preservados num *stasis* museográfico, cristaliza-se a decadência da matéria em formas vazias e descortinam-se os palcos fantasmáticos do acontecimento morto, devidamente legendados por tabuletas informativas e reconstituições digitais. Deparamo-nos, assim, com o derradeiro monumento à indiferença da matéria, cuja ruína e eventual metamorfose deita por terra quaisquer pretensões humanas de estabilidade ou clareza, e faz da função um mero sonho razoável.

d) Corpo/Visão

A arquitetura, como Nietzsche afirmou no início deste segundo capítulo, não é nem dionisíaca nem apolínea, uma vez que não se identifica exclusivamente com nenhum dos dois, mas antes inclui ambos nos seus processos e manifestações. A natureza profundamente ambígua que decorre da sua experiência justifica-se pelo facto da arquitetura conter em si o potencial para a aceder à totalidade do homem enquanto ser sensível, proporcionando-lhe continuamente a oportunidade para uma exploração holística dos seus sentidos, desde a visão ao toque, do olfacto à audição, enquanto consequência direta de fazer do concreto e do intangível matérias-primas simultâneas.

> *Toda a experiência tocante da arquitetura é multi-sensorial; as qualidades do espaço, matéria e escala são medias igualmente pelo olho, orelha, nariz, pele, língua, esqueleto e músculo. A arquitetura fortalece a experiência existencial, o sentido de estar no mundo, e isto é essencialmente uma experiência fortalecida do ser.*[69]

Do mesmo modo que a tragédia grega, como caracterizada por Nietzsche, atinge uma sintetização dos extremos divinos através da conjunção simultânea dos seus respetivos domínios sensíveis (*i.e* forma e som), também assim a arquitetura projeta cenários nos quais o homem tem a possibilidade de se experimentar na sua totalidade sensorial. Apropriando-se do corpo apolíneo da matéria, a arquitetura firma-se com um dos pés seguramente no campo das artes plásticas, enquanto, por outro lado, usa esse corpo material para circunscrever um outro de natureza completamente díspar, originando assim esse jogo ancestral entre cheio e vazio. Consegue, deste modo, preparar os requisitos para a reconciliação entre o material e o imaterial, cuja simbiose se dirige diretamente ao corpo humano enquanto experiência unificada. Distingue-se, assim, da arte dramática pela sua qualidade envolvente, que faz ator do espectador, transporta-o para o palco e sujeita-o, em primeira pessoa, ao drama dos sentidos.

---

[69]PALLASMAA, Juhani - Multi-Sensory Experience. In *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. op. cit.,* Pt.II, p.41

Esta simultaneidade sensorial poderá parecer, hoje em dia, evidente a qualquer apreciador de arquitetura, porém nem sempre assim foi. Pallasmaa documenta, no seu importante livro *Eyes of the Skin*, a pesada herança ocularcêntrica que a sociedade ocidental carrega sobre os ombros e o modo como esta influenciou, durante séculos, as práticas e fisionomias do panorama arquitetónico. Desde a janela albertiana até às máximas de Le Corbusier, a arquitetura foi durante muito tempo sujeita às tendências dominantes do órgão ocular e o seu desenvolvimento invariavelmente circunscrito pelas linguagens da perspetiva, da planimetria, da geometria, do desenho e outros tantos dialectos visuais das mais exóticas variedades. Podemos, inclusivamente, detetar o domínio do olho, e potencialmente a sua própria génese, se regressarmos ao berço da civilização ocidental: a Grécia Antiga. Aqui manifestavam-se já os indícios de um culto ocularcêntrico, do qual o deus délfico[70] seria o seu ídolo incontestado, evidentes no próprio templo religioso - aliás objeto de inspiração para incontáveis arquitetos. O seu carácter iminentemente escultórico suprime o tratamento do espaço interior em prol de uma armação formal externa, cujo resultado final consiste efetivamente num objeto de adoração, em torno do qual se efetuavam os vários rituais e celebrações religiosos. Daí o domínio dos efeitos oculares, tão característicos da arte helénica, como a *entasis* e outras tantas correções visuais de escala e proporção. Pois é efetivamente de um *objeto de contemplação* que se trata, e com o qual se estabelece necessariamente uma relação de exterioridade e afastamento, só assim adquirindo a real dimensão do seu significado na paisagem. Desta forma se preparam os pressupostos para uma interpretação essencialmente escultórica da arte arquitetónica, que coloca no olho toda a tónica apreciativa e reduz a arquitetura à sua plasticidade formal, relegando a sensualidade corpórea do espaço vivido para a domesticidade plebeia das habitações privadas, e assim oferecendo a grandeza das suas ambições maiores a Apolo e seus intérpretes.

> *Quem investigar arquitetonicamente o templo grego, buscando, sobretudo, uma conceção espacial, fugirá horrorizado, assinalando-o ameaçadoramente como exemplar típico de não-arquitetura. Mas quem se aproxima do Partenon e o admira como uma grande escultura, fica encantado como só acontece diante de pouquíssimas obras do génio humano.*[71]

---

[70] *i.e.* Apolo

[71] ZEVI, Bruno - A Escala Humana dos Gregos. In *Saber Ver a Arquitetura.* São Paulo: Martins Fontes, 2002. Cap. IV, p.56

Esta hegemonia do olhar influi, inclusivamente, sobre o pensamento filosófico da era, por sua vez modelado segundo os princípios dialéticos de racionalidade e clareza preconizados, primeiramente, por Sócrates e depois grandemente disseminados por Platão. Esta tendência filosófica, alvo de duras críticas nietzschianas, caracteriza-se por uma idealização do pensamento em estado puro enquanto patamar supremo do conhecimento, flutuando algures sobre o lamaçal confuso da realidade sensível, ao qual só é possível aceder através dum rigoroso exercício contemplativo. Rapidamente se denota nesta doutrina um rebaixamento implícito da sensualidade corpórea em prol da apreensão intelectual das *belas ideias,* num forte paralelismo com a longa supressão das qualidades poli-sensoriais da arquitetura pelo domínio tirânico de um olhar clarificado e desligado do corpo. Esse "olho fora do tempo e da história"[72] foi o mesmo cujas pretensões intelectuais impeliram Eurípedes a encetar na gradual esterilização da tragédia grega ao submetê-la a uma racionalidade vulgar e explícita, extirpando-a, pelo caminho, dos seus mistérios mais profundos. Esta espécie de pudor estético, motivado pela distância de um olhar desinteressado, repercutiu-se ao longo da história da arquitetura ocidental, assumindo pelo caminho diversas formas, desde o domínio matemático da perspetiva renascentista, passando pela soberania arqueológica do neo-clássico, até ao funcionalismo duro da modernidade recente. Em cada uma das suas manifestações, porém, encontra-se sempre a grande vontade administrativa do olho, que organiza as massas em grandiosas composições geométricas e diretivas axiais, calculando os efeitos de um cenário material habilmente encenado para o deleite de um observador "com os olhos a 1,70m do chão."[73]

A visão, contudo, apesar das suas tendências hegemónicas sobre o processo criativo, constitui ainda assim o mais importante utensílio sensorial no que diz respeito à produção e criação arquitetónica. Para compreendermos isto basta pensar na hipótese absurda que constitui um arquiteto cego. É simplesmente impossível, dada a escala e complexidade que normalmente caracterizam os projetos de arquitetura, prescindir do poder abrangente e compreensivo do olhar. Os próprios desenhos rigorosos que viabilizam o processo arquitetónico - plantas, cortes e alçados - nada mais são do que um suplemento ou extensão da lógica visionária. Uma só planta já contém em si uma quantidade de informação, "numa forma tão concentrada que parece um cristal",[74] cuja amplitude e domínio totalitário sobre o conjunto descre-

---

[72] PALLASMAA, Juhani - Critics of Ocularcentrism. In *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. op.cit.,* Pt.I, p.19

[73] LE CORBUSIER - Architecture: The Illusion of the Plan. In *Toward an Architecture, op. cit.,* p.214

[74] *Ibid.,* p.215

vem a vantagem estratégica que advém de um olhar visto de cima. Aliás, o que é um arquiteto senão aquele que tem a "grande visão"? De outro modo não seriam possíveis as grandes obras da história da arquitetura que, mesmo subjugadas aos mais estritos requisitos oculares, usufruem não obstante da pluralidade sensorial tipicamente arquitetónica. Quer pela cor e textura dos materiais usados, quer pela escala e variabilidade dos espaços, quer pelo odor particular, quer pelas qualidades acústicas e lumínicas; a arquitetura acaba sempre por invocar atmosferas. Quanto maior o controlo e intencionalidade do desígnio "supervisionado" pelo olho, maior serão as probabilidades de atingir uma atmosfera envolvente - que, por sua vez, faz também uso da visão para estimular indiretamente os restantes sentidos.

> *Os olhos querem colaborar com os outros sentidos. Todos os sentidos, incluindo a visão, podem ser considerados como extensões do sentido táctil - como especializações da pele. Eles definem a interface entre a pele e o ambiente (…). Até o olho toca; o olhar implica um toque inconsciente, mimesis e identificação corpórea.*[75]

"Os olhos querem colaborar com os outros sentidos". Também este é um aspeto fundamental da visão, que dispõe do potencial para estabelecer relações sinestésicas através da sugestão táctil da matéria visualmente apreendida. Efetivamente, os olhos são um órgão profundamente *erótico,* que projeta o corpo sobre as formas à distância, e simula na pele o contacto sensual dos seus contornos.

> *A visão revela o que o toque já sabe. Poderíamos pensar o sentido táctil como o inconsciente da visão. Os nossos olhos afagam superfícies, contornos e arestas distantes, e a sensação táctil inconsciente determina o agrado ou desagrado da experiência.*[76]

Até o próprio movimento ocular, que desliza veloz sobre todas as superfícies e profundidades, carrega consigo o desejo implícito do corpo que quer também libertar-se e, como o olho, saltar distâncias e abraçar os espaços numa ânsia de sentir. Inversamente, também as formas arquitetónicas dispõem de certas morfologias e composições que se dirigem a nós ativamente e nos compelem a agir sobre elas, ou sugerem em si mesmas a reminiscência de uma ação cristalizada na matéria. Estimulam-nos o movimento e a vontade de mover.

---

[75]PALLASMAA, Juhani - Multi-Sensory Experience. In *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses, op. cit.,* Pt.II, p.42

[76]*Ibid.*

> *Existe uma sugestão de ação inerente nas imagens de arquitetura, o momento de encontro ativo ou a 'promessa de função' e propósito. 'Os objetos que rodeiam o meu corpo refletem a possibilidade de agir sobre eles', escrevia Henri Bergson. É esta possibilidade de ação que separa a arquitetura das restantes formas de arte.*[77]

Evidencia-se, deste modo, a relação particular entre Apolo e Dioniso figurada na dinâmica sensível entre o olho e o corpo, na qual operam tendências díspares que, no entanto, se complementam e circunscrevem mutuamente. O afastamento iminentemente visual, que fixa e individualiza as formas à distância, é subvertido pelo sub-consciente erótico do corpo que, por outro lado, aproxima o mundo e incorpora-o. O apelo súbito da sensualidade corpórea irrompe na visão como o *id* sobre o *ego,* e dissolve a claridade das suas identificações no revolver volúvel e polifónico dos sentidos. Recupera-se, assim, o drama subjetivo que retrata a quebra do *principium individuationis* apolíneo pelo "extático arrebatamento que emerge das maiores profundezas do homem"[78]: a chegada de Dioniso.

Uma vez observadas as diferenças entre a visão e audição, por exemplo, este paralelismo torna-se ainda mais evidente: "A visão isola, enquanto o som incorpora; a visão é direcional, enquanto o som é omni-direcional".[79] A visão corresponde, portanto, à flecha de Apolo, que ataca à distância um alvo isolado e desta forma preserva a integridade daquele que atira. É a arma individual por excelência, que concede ao indivíduo a possibilidade de se ver e reconhecer nos seus limites e, com um único projéctil do olhar, opô-los a todos os restantes. A audição, por outro lado, simula os efeitos do vinho dionisíaco, e envolve o ouvinte na ressonância íntima do som, que aproxima o mundo do corpo num refluir háptico de vibrações invisíveis.

Assinala-se, então, a importância do corpo (visão incluída) no desenvolvimento e apreciação de uma obra de arquitetura, e do modo como esta se lhe dirige na sua totalidade sensível e lhe estimula a dinâmicas de oposição e interdependência entre as várias sensações. De facto, compreendida enquanto "aspiração instintiva"[80], a arquitetura dispõe de uma relação quase fisiológica com o homem, inscrevendo os segredos para a sua compreensão no seu próprio código genético. Mãe de todas as artes, constitui a atividade mais primordial do animal-homem, desempenhando um papel instrumental no seu desenvolvimento e, muito provavelmente, inserindo-se no conjunto das suas primeiras conquistas técnicas. Mais do que quaisquer princípios teóricos ou posicionamentos intelectuais, é esta dimensão instintiva que

---

[77] *Id.* - Images of Action. In *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. op.cit.,* Pt.II, p.63

[78] NIETZSCHE, Friedrich - *The Birth of Tragedy, op. cit.,* Cap. I, p.22

[79] PALLASMAA, Juhani - Acoustic Intimacy. In *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. op.cit.,* Pt.II, p.49

[80] LE CORBUSIER - Introdution to the Second Edition. In *Toward an Architecture, op. cit.,* p.83

preserva as condições essenciais para se fazer e experimentar a arquitetura. É apenas ouvindo o apelo longínquo "do caçador, do pescador e do agricultor antigos",[81] no nosso corpo, que se torna possível conceber um objeto verdadeiramente intemporal, cuja mera presença faz ressoar afinidades.

> *O corpo sabe e relembra-se. O significado arquitetural deriva de respostas e reações arcaicas relembradas pelo corpo e pelos sentidos. A arquitetura tem de responder aos traços do comportamento primordial preservado e transmitido pelos genes. A arquitetura não só responde às necessidades funcionais e conscientes, intelectuais e sociais do homem civilizado; deve também relembrar o caçador e agricultor primordiais escondidos no corpo.*[82]

A estética vitalista preconizada por Nietzsche no seu ideal do "Grande Estilo" ganha assim uma nova expressão no sentido da experiência arquitetónica, visto que parte de um entendimento fisiológico da arte e mede a sua qualidade pelo grau com que esta estimula a força e os estados de maior vigor físico no homem. A arquitetura, por seu turno, dispõe dos melhores meios para alcançar este estímulo na totalidade dos sentidos.

> *A arte faz-nos recordar estados de vigor físico: pode ser o extravasamento e irrupção de vida florescente no mundo das imagens e desejos; por outro lado, pode ser uma excitação das funções físicas por via de imagens e desejos de vida exalçada - um exponenciamento do sentimento vital, o seu estimulante.*[83]

Segundo o parafraseamento que Luc Ferry faz de Hume, esta perspetiva entende o belo como "relativo a uma estrutura material, na ocorrência a uma estrutura instintiva, cuja potência intensifica".[84] Esta materialização da estética, longe de "reduzir a arte ao nível das secreções gástricas" como comentou Heidegger, restitui, pelo contrário, o seu domínio enquanto primado do corpo sobre o pensamento. Quase faz lembrar (a despeito das suas diferenças a nível de gosto) a conceção do "génio" artístico de Kant. Este defende que "a arte autêntica deverá comportar (…) uma parte de naturalidade, um elemento que escape ao controlo da subjetividade

---

[81] PALLASMAA, Juhani - Images of Muscle and Bone. In *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses, op. cit.,* Pt.II, p.60

[82] *Ibid.*

[83] NIETZSCHE, Friedrich - A Vontade de Poder na Arte. In *A Vontade de Poder, op. cit.,* §802, p.396

[84] FERRY, Luc - A "fisiologia da arte": um novo rosto do historicismo. In *Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática, op. cit.,* Cap. V, p.247

e da consciência dos objetivos que ela pode fixar para si na arte"[85]- e é o génio do artista que transporta consigo esse talento *natural* que a todo o momento confronta e sobrepuja as regras da consciência.

Esta tónica vital no corpo e nos seus instintos é a mesma que resgata a arquitetura do entendimento seco e puramente intelectual do olho incorpóreo, e lhe injeta de novo a sensualidade exuberante daquilo que lhe é próprio. A apologia fisicalista do "Grande Estilo" nada mais é que esse apelo corporal ao sentimento profundo, que experimenta em si o atavismo borbulhante de sensações subitamente reanimadas, e num segundo derruba todos os andaimes da razão.

> *O corpo humano, em que a totalidade do mais distante e mais recente passado de toda a vida orgânica uma vez mais se torna vivo e corpóreo, parece fluir através deste passado como uma imensa e inaudível torrente: o corpo é um pensamento mais fantástico do que a velha ‹‹alma››.*[86]

Lembremo-nos aqui de Diógenes, o primeiro cínico, que protestou na ágora diante de Platão e dos seus discípulos, interrompendo rudemente os seus discursos poéticos sobre *Eros* com o espetáculo obsceno e público da sua própria masturbação! É que queria relembrar aos grandes filósofos, com o seu corpo, aquilo que, com palavras, tentavam à força ignorar…

---

[85] *Id.* - A contrarrevolução copernicana: beleza artística ou beleza natural?. In *Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática. op.cit.,* Cap. IV, p.179

[86] NIETZSCHE, Friedrich - A vontade de poder como vida: o Homem. In *A Vontade de Poder, op. cit.,* Pt.III, Cap.II, §659 p.327

[imagem 11] 'Diógenes', 1882, J. W. Waterhouse

e) Terra/Mundo

> *Vivemos num mundo de espírito, ideias e intenções humanas, mas também existimos num mundo de matéria sob as quantidades e as qualidades do mundo físico. Temos dois domicílios que constituem uma singularidade existencial: um na historicidade do pensamento e da emoção humanos, o outro no mundo da matéria e dos fenómenos físicos.*[87]

Na sua investigação fenomenológica sobre "A Origem da Obra de Arte", Martin Heidegger desenvolve um pensamento particularmente lúcido e incisivo sobre a essência das coisas, no qual, através de um léxico peculiar e idiossincrático, enceta num esforço contemplativo para qualificar a condição existencial que caracteriza a obra de arte e a distingue dos restantes entes. Uma das suas mais interessantes formulações, pelo menos no que concerne ao âmbito da presente dissertação, é aquela que resulta na dicotomia essencial entre a Terra e o Mundo, manifesta na obra de arte. Neste binómio fenomenológico, tornar-se-á evidente o eterno conflito entre as exigências da razão humana e indiferença de uma realidade irrazoável, que se afasta e retrai continuamente no silêncio da matéria. Configura, no fundo, a dinâmica particular que resulta na produção do *absurdo* camusiano: a "exigência da uma impossível transparência"[88] que repetidamente se confronta com a "espessura" e a "estranheza do mundo". E, mais uma vez, relembra o combate ancestral entre divindades que, no entanto, se conjugam e assim sintetizam a essência fundamentalmente ambígua do fenómeno arquitetónico.

Heidegger, na sua demanda fenomenológica, procura, na verdade, instaurar um novo modo de pensar a coisa e a essência da coisa, para além das "barreira do que é óbvio" [*das Selbstverständlich*]; ou seja, para além das interpretações correntes que, ao longo da história da filosofia, procuraram descrever os entes enquanto: a) o suporte de características - pensamento de origem grega sobre o "núcleo das coisas" em torno do qual se reunem as suas propriedades; b) unidade de uma multiplicidade de sensações - pensamento empírico; c) matéria enformada - pensamento mais corrente que determina a essência das coisas segundo a sua forma e materialidade, e com o qual se interpreta, inclusivamente, a própria essência da obra de arte no âmbito da Estética. De modo diligente e sistemático, Heide-

---

[87]PALLASMAA, Juhani - *op. cit.,* Pt.II, p.60

[88]CAMUS, Albert - A Liberdade Absurda. In *O Mito de Sísifo.* Lisboa: Livros do Brazil, 2013. p.59

gger descreve a inaptidão fundamental de cada uma destas filosofias para adquirir uma compreensão equilibrada e verosímil da real essência das coisas. No primeiro caso, observa-se um afastamento da coisa mediado pela pletora de características que dela fazem suporte; no segundo, pelo contrário, uma excessiva aproximação facilitada pelo imediatismo dos sentidos. Só o terceiro caso, que interpreta a coisa como um complexo de matéria e forma, é que se aproxima um pouco mais da essência da coisa.

Contudo, e apesar do estatuto que este esquema conceptual usufrui sobre o pensamento da estética e da teoria da arte, Heidegger não hesita em questionar a validade do complexo matéria-forma no que toca a aferir a real essência da *mera coisa*; isto é, daquilo que existe espontaneamente e que em si repousa com uma indiferença perene e auto-assertiva, para sempre alheio a qualquer formulação racional. O complexo matéria-forma revela-se, por outro lado, decorrente de uma interpretação implícita de todas as coisas enquanto produtos de uma criação, no qual se verifica uma "imbricação entre forma e matéria"[89] que se orienta segundo um propósito específico. Para demonstrar esta mecânica, faz-se uso de uma comparação entre o bloco de granito "que repousa em si mesmo" e dispõe de uma forma material (a mera coisa); e utensílios como o cântaro, o machado e os sapatos. Nestes segundos exemplos, constata-se, para além de "uma matéria que está numa forma", uma forma que, inversamente, determina a ordenação da matéria e que, para além disso, "prescreve inclusivamente de cada vez a qualidade e a escolha da matéria: impermeabilidade para o cântaro, dureza suficiente para o machado, solidez e flexibilidade para os sapatos."[90] Esta dimensão de *serventia,* reguladora da dinâmica entre forma e matéria, caracteriza um tipo específico de ser coisal denominado, neste caso, de *apetrecho.*

> *A serventia é o traço fundamental, a partir do qual este ente nos mira, a saber, reluz e com isso se torna presente, e assim é este ente. Numa tal serventia se funda tanto a doação do tipo de forma como a escolha da matéria que com ela se dá, e com isto o domínio do complexo matéria e forma. O ente que está submetido é sempre o produto [Erzeugnis] de uma fabricação [Anfertigung]. O produto é fabricado como um apetrecho para algo. Por conseguinte, matéria e forma, enquanto determinações do ente, têm a sua raiz na essência do apetrecho. Este termo designa o que é fabricado expressamente para ser utilizado e usado.*[91]

---

[89]HEIDEGGER, Martin - A Coisa e a Obra. In *A Origem da Obra de Arte, op. cit.,* p.19

[90]*Ibid.*

[91]*Ibid.,* pp.19-20

Por sua vez, o apetrecho dispõe, também ele, de uma condição ambígua no seu posicionamento intermédio entre a mera coisa e a obra de arte, uma vez que partilha de características presentes em ambas, enquanto, por outro lado, se diferencia das mesmas pela sua serventia.

> *O apetrecho [das Zeug], por exemplo, o apetrecho dos sapatos, enquanto acabado, repousa também em si mesmo, como a pura coisa, mas não tem a forma espontânea do bloco de granito. Por outro lado, o apetrecho revela também uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo fabricado pela mão do homem. Porém, a obra de arte, pela sua presença auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando-se em si própria e a nada forçada. Todavia não incluímos as obras entre as simples coisas. (…) Neste sentido, o apetrecho é meio coisa, porquanto é determinado pela coisidade e, todavia, mais; ao mesmo tempo é meio obra de arte e, todavia, menos porque não tem a auto-suficiência da obra de arte. O apetrecho tem uma peculiar posição intermédia, a meio caminho entre a coisa e a obra, supondo que é legítimo uma tal disposição.*[92]

Heidegger termina a sua crítica ao complexo matéria-forma remetendo para o próprio termo "mera coisa" enquanto sintomático de uma qualificação das coisas não fabricadas pela sua relação negativa com o apetrecho.

> *O ‹‹mero›› significa o despojamento do carácter da serventia e da fabricação. A mera coisa é uma espécie de apetrecho [Zeug], se bem que um apetrecho despido do seu ser-apetrecho [Zeugsein]. O ser-coisa [Dingsein] consiste no que, então, ainda resta. Mas este resto não é expressamente determinado no seu carácter ontológico. É duvidoso que por via da abstração do carácter instrumental [Zeughaft] venha a aparecer, alguma vez, o carácter da coisa. Assim, a terceira interpretação da coisa, a que tem como fio condutor o complexo matéria-forma, também traduz um ataque à coisa.*[93]

Demonstra-se, deste modo, uma tentativa de circunscrever a verdadeira essência da *mera coisa,* espontânea e auto-suficiente, ao protegê-la do "ataque" das perspetivas vigentes - que, por outro lado, pela amplitude das suas definições, não possibilitam qualquer distinção entre a mera coisa, o apetrecho e a obra de arte.

---

[92] *Ibid.,* p.20

[93] *Ibid.,* p.21

Heidegger procura, então, um posicionamento mais sereno e menos interventivo relativamente ao estudo dos entes, que deixa a coisa "repousar no seu ser-coisa". Esta "paciência analítica" vai permitir abrir-se um espaço no qual cada ente pode manifestar a sua essência particular, e assim demonstrar aquilo que o qualifica e circunscreve no seu ser.

É a partir desta crítica e clarificação que se passa, posteriormente, à exploração da essência da obra-de-arte passando, primeiramente, pela exploração do apetrecho na sua condição de mera coisa. Ou seja, a contemplação de um apetrecho (neste caso, um par de sapatos) quando este se encontra num momento de repouso, no qual se silencia a serventia do uso. Para isto, Heidegger apropria-se de uma pintura de Van Gogh, na qual se representam um par de sapatos de camponesa simplesmente pousados no chão, e demonstra como, a partir daqui, se insinua todo o micro-cosmos de hábitos, ações e desafios que constituem o quotidiano do labor agrícola da camponesa e o modo como esta depende dos sapatos para o concretizar. "Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos (…). No couro, está a humidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai".[94] É no termo desta comovente descrição associativa que, pela primeira vez, se dá indícios da dualidade essencial caracterizada por Terra e Mundo.

> *Este apetrecho pertence à **terra** e está abrigado no **mundo** da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge no seu repousar-em-si-mesmo.*[95]

O carácter fundamental de cada um destes termos permanece, contudo, ainda impreciso. Para melhor compreendermos o seu significado, torna-se primeiro necessário explorar a essência da obra de arte que, pelo menos tangencialmente, foi já abordada pela descrição do apetrecho através da pintura de Van Gogh. Efetivamente, através da representação pictórica de um particular par de sapatos, evocou-se todo o domínio de relações do qual fazem parte e que com eles se mobiliza. Não só se insinua o esforço e sofrimento da camponesa que trabalha a terra, mas também a indiferença fechada da própria terra que se silencia e assim se afasta de todo o sofrimento humano. A pintura, ao tomar os sapatos como objeto de representação, resgatou-os do fluxo da mundanidade e extraiu-lhes a sua essência universal. Procura-se usar a particularidade do objeto como janela para uma verdade maior.

---

[94] *Ibid.,* pp.24-25

[95] *Ibid.,* p.25

> *(…) na obra, não é de uma reprodução do ente singular que de cada vez está aí presente que se trata, mas sim da reprodução da essência geral das coisas.*[96]

É através deste princípio da "essência geral das coisas" que Heidegger chega à conclusão que "a arte é o pôr-se-em-obra da verdade"[97] - sendo que esta "verdade" é sempre dialéctica. "A verdade é, na sua essência, não-verdade", ou seja, "nunca é ela mesma, mas é, isso sim, representada dialeticamente sempre também no seu contrário"[98]. Deste modo evitando uma "sova" nietzschiana, Heidegger desenvolve uma verdade dual e oscilante, que se reflete no confronto mutuamente afirmativo entre a Terra e o Mundo, iluminado pela obra de arte.

> *Ao instituir um mundo e ao produzir a terra, a obra é o travar desse combate no qual se disputa a desocultação do ente na sua totalidade, a verdade.*[99]

Rapidamente nos vem à memória um outro combate essencial, até agora tão exaustivamente documentado… Ainda mais evidente se torna este paralelismo entre Dioniso/Apolo e Terra/Mundo, se atentarmos à clarificação que Heidegger faz sobre os termos, curiosamente efetuada através de um exemplo arquitetónico: o templo grego.

Sobre o Mundo:

> *Um edifício, um templo grego, não imita nada. Está ali, simplesmente erguido nos vales entre os rochedos. O edifício encerra a forma do deus e nesta ocultação deixa-a assomar através do pórtico para o recinto sagrado. Graças ao templo, o deus advém no templo. Este advento de deus é em si mesmo o estender-se e o demarcar-se do recinto como sagrado. O templo e o seu recinto não se perdem, todavia, no indefinido. É a obra templo que primeiramente ajusta e ao mesmo tempo congrega em torno de si a unidade das vias e das relações, nas quais nascimento e morte, infelicidade e prosperidade, vitória e derrota, resistência e ruína, ganham para o ser humano a forma do seu destino. A amplitude dominante destas relações abertas é o mundo deste povo histórico.*[100]

---

[96] *Ibid.,* p.27

[97] *Ibid.,* p.30

[98] *Ibid.,* p.44

[99] *Ibid.,* p.45

[100] *Ibid.,* p.32

Sobre a Terra:

> *Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitetónica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela mesma quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz ressaltar, a partir da quietude que é a sua, como ele está bravo. A árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra adquirem uma saliência da sua forma, e desse modo aparecem como o que são (…) Ela abre ao mesmo tempo a clareira daquilo sobre o qual e no qual o homem funda o seu habitar. Chamamos a isso Terra.*[101]

Observa-se, assim, através dos contrastes e evocações que o templo provoca, a respetiva caracterização da Terra e do Mundo. O Mundo, que "congrega em torno de si a unidade das vias e das relações", corresponde a essa construção apolínea da razão humana que interpreta e clarifica o sentido dos acontecimentos, que deles faz história e que com eles estrutura uma visão paradigmática da existência. A menção da presença divina encontra-se, portanto, longe de ser incidental, mas antes introduz uma das mais essenciais construções do "mundo" humano, nomeadamente aquela que lhe aponta um sentido e lhe circunscreve a amplitude do seu domínio moral. A Terra, por outro lado, remete para a irredutibilidade da matéria, que se retrai continuamente num silêncio impenetrável e se esquiva, a todo o momento, a uma compreensão racional: o substrato dionisíaco.

> *O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas do destino de um povo histórico. A terra é o ressair forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo.*[102]

Desta forma se evidencia, não só a interdependência entre estes dois domínios, mas também o seu relacionamento "vertical", no sentido em que um (a Terra) sustenta e "dá guarida" a outro (o Mundo), que sobre o primeiro se instaura. Ora,

---

[101] *Ibid.,* p.32-33

[102] *Ibid.,* p.38

facilmente se estabelece, então, uma analogia entre esta dinâmica e aquela que prescreve a relação entre Apolo e Dioniso. Detentor do poder da imagem, Apolo ergue o império da forma em construções perfeitas e radiantes, sejam estas a palavra e a ação sobre o palco, ou o próprio palco e as estruturas que o sustentam; entretanto, borbulhando insidiosamente entre as fundações, o magma dionisíaco expande-se e contrai, aumentando gradualmente a pressão até irromper pela matéria acima, numa gloriosa explosão de som e sensualidade. Ao apropriar-se da *Transfiguração* de Rafael, Nietzsche fornece uma representação pictórica bastante clara desta dinâmica particular, explicando que "aqui temos perante os nossos olhos, concretizado no mais elevado simbolismo artístico, aquele mundo apolíneo de beleza e o seu substrato, a horrífica sabedoria de Sileno, e compreendemos intuitivamente a sua necessidade recíproca".[103] O Mundo acima flutuando e a Terra abaixo suportando. Isto traduz-se precisamente, em Heidegger, na ambivalência ontológica das coisas que num segundo nos parecem familiares pela usura e ubiquidade, e no outro se retraem no silêncio obtuso e impenetrável da matéria. Será a isto que talvez corresponda essa "fatalidade velada, suspensa entre o divino e o antidivino"[104] que perpassa todo o ser…

O contraste, por conseguinte, assume um papel seminal na produção desta ambivalência, uma vez que salienta os extremos pela diferença que entre eles origina. O templo, através do contraste que provoca entre si e tudo o resto, faz sobressair a evidência dos elementos em seu redor e daqueles que constituem o seu próprio corpo. Tal como a dicotomia cheio/vazio ou interior/exterior, o contraste funciona enquanto amplificador das propriedades essenciais de cada uma das partes. ("O confronto entre mundo e terra é um combate. (…) Quanto mais duramente o combate se extrema por si próprio, tanto mais inflexivelmente se soltam os que combatem na intimidade do simples pertencer a si mesmos."[105]) O carácter essencialmente irracional da matéria é assim sublinhado pela sua justaposição à estrutura ordenada e racional que constitui o edifício. Mas mesmo esta estrutura ordenada acaba por também ela se retrair no seu próprio silêncio material e resistir a qualquer penetração do entendimento humano, quando surge enfim "repousando em si mesma", como mera coisa.

Este tipo de dicotomia, especialmente no que diz respeito à *constatação* do carácter impenetrável da "terra" por referência ao "mundo", traduz-se analogamente naquilo que Albert Camus denominou como o "absurdo", que procede de uma realização súbita da essencial opacidade de tudo:

---

[103]NIETZSCHE, Friedrich - *The Birth of Tragedy, op. cit.,* Cap.IV, p.31

[104]HEIDEGGER, Martin - *op. cit.,* p.42

[105]*Ibid.,* p.39

[imagem 12] 'Transfiguração', 1516-20, Rafael

[imagem 13] 'Caminhante sobre mar de névoa', 1817, Caspar David Friedrich

> *Menos de um grau e eis a estranheza: darmo-nos conta de que o mundo é ‹espesso›, entrever a que ponto uma pedra é estranha, nos é irredutível, com que intensidade a natureza, uma paisagem, nos pode negar. No fundo de toda a beleza jaz qualquer coisa de inumano (…) esta espessura e esta estranheza do mundo - é o absurdo.*[106]

A "essência geral das coisas" que a arte intenta retratar provém, portanto, tal como o absurdo, do confronto entre "o chamamento humano e o desrazoável silêncio do mundo"[107] (entenda-se "mundo", aqui, como Terra). Nesse sentido, compreende-se como o núcleo fenomenológico dos entes se encontra sempre imbuído numa dualidade que depende necessariamente da presença de um olhar humano sobre o vazio antropológico das coisas naturais. "A pedra é destituída de mundo. A planta e o animal também não têm qualquer mundo, mas pertencem à aglomeração velada de uma ambiência, em que se encontram inseridos."[108] Esta ambiência nada mais é do que o espaço do entendimento humano, cujos limites se definem pela sua própria compreensão e pelo contacto desta com aquilo que lhe escapa. Do mesmo modo, o absurdo camusiano depende deste confronto fundamental que, por sua vez, só pode ocorrer com a presença do "espírito que deseja" perante "o mundo que desilude". Por outras palavras: "a sóbria persistência no abismo de intranquilidade da verdade que acontece na obra."[109]

É, efetivamente, nesta "persistência" - nesta "revolta", como lhe chama Camus - que se deve manter a obra de arte, a fim de instaurar a evidência mais profunda da condição humana: para sempre subjugada a uma saudade de reconhecimento que, em vão, aguarda resposta da terra silenciada.

O papel da obra de arte, neste caso da arquitetura, consiste, então, na criação de um objeto que possibilite, através das relações que estabelece, uma evocação simultânea de duas dimensões opostas que, no fundo, traduzem o confronto do pensamento humano com a realidade. Neste sentido, a obra de arte efetua uma síntese entre o apetrecho e a mera coisa - cada um funcionando, nesta instância, enquanto representantes de duas condições ontológicas distintas -, e portanto adquire a sua ambivalência característica.

---

[106] CAMUS, Albert - As Paredes Absurdas. In *O Mito de Sísifo, op. cit.,* p.25

[107] *Ibid.,* p.37

[108] HEIDEGGER, Martin - *op. cit.,* p.35

[109] *Ibid.,* p.56

> *A instituição de um mundo e a produção da terra constituem dois traços essenciais no ser-obra da obra. Elas pertencem uma à outra, porém, na unidade do ser-obra. Procuramos esta unidade quando meditamos no estar-em-si da obra e tentamos dizer aquela certa inquietação fechada do repousar em si.*[110]

Assim retomamos, mais uma vez, a reconciliação Apolo/Dioniso da qual depende o "desenvolvimento futuro da arte (…) tal como a procriação depende da dualidade dos sexos, da sua luta contínua e só ocasional reconciliação".[111] Mas mais surpreendente ainda, porém, são os ecos kantianos que por vezes sem fazem ouvir nesta linha de pensamento, uma vez observada a tese estética do filósofo iluminista:

> *A natureza era bela quando, ao mesmo tempo, tinha a aparência da arte; e a arte não pode dizer-se bela a não ser quando estamos conscientes de que se trata de arte e, ao mesmo tempo, ela nos aparece, todavia, enquanto natureza.*[112]

Uma vez entendida a natureza como Terra e a arte como Mundo, tendo em conta os pressupostos de espontaneidade e fabricação que lhes são correspondentes, deparamo-nos perante uma formulação que parece adivinhar, com séculos de antecedência, os princípios da fenomenologia heideggeriana no âmbito da estética. Este paralelismo ganha ainda mais vigor se atentarmos à dinâmica estabelecida por Kant entre os dois termos, cuja interpenetração essencialmente inextrincável descreve a ambivalência ontológica acima observada, na qual se lança a obra de arte numa oscilação contínua entre estranheza e familiaridade.

Mas é na sua designação do "sublime", contudo, que Kant adquire a maior proximidade com estas ideias, especialmente com o absurdo camusiano. Segundo Kant, o sublime é "um objeto da natureza que prepara o espírito para pensar a impossibilidade de atingir a natureza como representação das Ideias." Ou seja, a contemplação de um objeto natural (o oceano, por exemplo) cuja grandeza e amplitude evadem qualquer tentativa por parte do espírito (a imaginação) de o representar com um todo. Um "todo", por sua vez, decorrente de uma *ideia de todo* (essa Ideia ordenadora que guia o juízo reflexivo, mencionada no sub-capítulo "Cheio/Vazio"). É nesse fracasso da imaginação, porém, que reside o prazer sublime: simultaneamente belo e aterrador.

---

[110] *Ibid.,* p.38

[111] NIETZSCHE, Friedrich - *The Birth of Tragedy, op. cit.,* Cap.I, p.19

[112] KANT, Immanuel - Fine Art is an Art insofar as is Seems at the Same Time to Be Nature. In *Critique of Judgement. op.cit.,* Pt.II, §45, p.173

> *A disposição de espírito suposta pelo sentimento do sublime exige uma abertura deste às Ideias: é na inadequação da natureza a estas últimas, (…) que consiste o que é aterrador para a sensibilidade e, contudo, ao mesmo tempo atraente.*[113]

Como não identificar aqui a mecânica particular que produz o absurdo? O confronto entre as "Ideias da razão" e a natureza que as excede traduz precisamente aquilo que, para Camus, corresponde ao "divórcio entre o espírito que deseja e o mundo que desilude, a minha nostalgia de unidade, esse universo disperso e a contradição que os acorrenta."[114] O sublime é, portanto, uma metamorfose do absurdo, uma das suas máscaras ou reencarnações.

O que aqui se trata, portanto, resume-se mais uma vez a essa tensão fundamental que advém da contradição entre o espírito que chama e a matéria que não responde. É a constatação tácita de uma impossibilidade de reconhecimento num mundo repleto de coisas duras, fechadas e irracionais. Coisas que, no entanto, se nos oferecem à sua manipulação e assim nos permitem apossar um pouco delas, molda-las segundo a nossa própria imagem e torna-las um pouco mais lógicas e compreensíveis. Nenhum destes estados, porém, é absoluto. Um só pode ser verdadeiramente apreendido quando confrontado com o outro; e por isso se retêm numa ambiguidade contínua, oscilando entre extremos e revelando, a cada momento, as suas diferentes faces. A obra de arte constitui meramente uma circunstância, um ponto de convergência ou emanação, no qual se testemunha a síntese deste conflito contraída num objeto ambíguo, simultaneamente sereno e inquieto, familiar e estranho, banal e singular.

> *É apenas entre a realidade das coisas e a imaginação que acende a faísca da obra de arte.*[115]

---

[113]KANT, Immanuel - On the Modality of a Judgment about the Sublime in Nature. In *The Critique of Jugdment. op.cit.,* Pt.I, §29, p.124

[114]CAMUS, Albert - O Suicídio Filosófico. In *O Mito de Sísifo, op. cit.,* p.56

[115]ZUMTHOR, Peter - O Núcleo Duro da Beleza. In *Pensar a Arquitetura, op. cit.,* p.36

[imagem 14] Cadeira Álvaro Siza, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2019

Neste âmbito, é de interesse invocar, a título de exemplo e finalização, o discurso de Álvaro Siza a propósito do desenho de mobiliário. Ao abordar o problema de desenhar uma cadeira, salienta-se a sua preocupação em alcançar a essencialidade desse objeto ("essencialmente o que é?"[116]). Esta busca, segundo o arquiteto, traduz-se resumidamente numa síntese entre exceção e banalidade.

> *(…) é evidente algo de especial nas proporções e em alguns pormenores que dão pouco nas vistas, de modo que a impressão geral é de uma coisa absolutamente singular, sensacional, mas ao mesmo tempo banal. Creio que no momento em que estes dois aspetos coexistam, esteja alcançada a quinta essência da perfeição.*[117] [a propósito da cadeira Thonet]

A apropriação de uma ideia "mundificada" de cadeira seguida da sua sujeição à evidência calada da terra: assim se produz esse paradoxo que é "uma coisa absolutamente singular, sensacional, mas ao mesmo tempo banal." As cadeiras de Álvaro Siza atestam claramente este fenómeno. Surgem-nos, primeiro, com o imediatismo das coisas simples; num despojamento humilde, habitam os espaços como se deles há muito fizessem parte. Vistas ao longe, incorporam a mais estereotípica cadeira: "as quatro pernas, o espaldar e o assento".[118] Todavia, quando aos poucos nos aproximamos, observamos uma inquietação inusitada no desenho explícito das juntas, na invulgaridade de certas proporções, nas inflexões imprevistas da madeira… Este "toque de autenticidade que atrai de maneira não agressiva",[119] corresponde, na verdade, a uma espécie de *anamnese material:* uma reminiscência da matéria, do ser-fabricado daquele objeto, que subitamente confronta a idealização abstrata e familiar da cadeira com a estranheza e o alheamento das partes que a concretizam. A evidência das juntas, os componentes subitamente expostos pelo desenho, a madeira despida e dura; tudo isto conflui para uma saliência inquieta da matéria e da sua manipulação - "fá-la pela primeira vez ressair".[120]

Deste modo se atinge a "quinta essência da perfeição" - o "combate entre mundo e terra" - quando da banalidade do objeto irrompe a singularidade da matéria, vibrando com a nostalgia do seu repouso natural.

---

[116]SIZA, Álvaro - Essencialmente. In *Imaginar a Evidência, op. cit.,* p.133

[117]*Ibid.,* p.135

[118]*Ibid.,* p.137

[119]*Ibid.,* p.145

[120]HEIDEGGER, Martin - A Obra e a Verdade. In *A Origem da Obra de Arte, op. cit.,* p.36

***

A arquitetura revela, assim, o seu carácter profundamente dual, cuja presença se faz sentir nas suas mais diversas dimensões. Tanto do ponto de vista espacial, como formal, utilitário, psico-fisiológico e fenomenológico, o objeto arquitetónico desdobra-se numa sucessão contínua de dualidades que, uma vez compreendidas e sintetizadas, possibilitam a sua ascensão ao estatuto de obra de arte. De igual modo, os processos que viabilizam a própria criação arquitetónica sustentam-se também eles nessas mesmas dualidades que, enfim, correspondem àquelas através das quais o ser humano experiencia e interpreta a realidade que habita.

É apenas a partir desta exploração às raízes do fenómeno arquitetónico e de uma compreensão da sua mecânica essencial, que se torna possível mobilizá-lo para a criação de um *cosmos* num universo destituído de centro. Entendida como "um ato existencial",[121] a arquitetura resume-se a uma materialização da condição humana e do modo como esta se radica no seu confronto com o mundo. Mais do que nunca, porém, esse confronto encontra-se aproximado do indivíduo com uma intimidade esmagadora, e o silêncio da terra é já quase ensurdecedor...

Desprovido de qualquer hegemonia do pensamento, ausente de qualquer paradigma sólido e totalitário que lhe traduza o sentido dos acontecimentos, destituído, inclusivamente, de qualquer esperança de conhecimento - até sobre si próprio -, o indivíduo lança-se sobre a realidade com nada mais do que o seu corpo e a orientação incerta de um olhar contemplativo. Mas nesta bruma do real, onde apenas a morte se define com certeza, há algo que o move, não obstante. Algo que, apesar da sua consciência da total futilidade de tudo (talvez até precisamente *por causa* dessa consciência), o faz querer mover - o faz querer *querer.*

A afirmação trágica da existência, essa compreensão alegre e fatal, que cria por gosto de criar, que arde por gosto de arder, para depois enfim se apagar e nunca mais acender - erguer matéria em seu nome, é fundar a verdadeira sacralidade. Porque não há nada mais profundo ou ancestral do que esta afirmação: dissimulada ou despida, desperta ou iludida, atravessa a história da humanidade como um "eixo regulador" e aponta-lhe o seu destino inflexível. A partir do momento em que o primeiro homem instaurou o primeiro centro, também assim se instaurou a tragédia da existência e, com ela, o único presságio divino.

---

[121] PALLASMAA, Juhani - Desaprender. In *Essências.* São Paulo: Edições Gustavo Gili, 2018. p.81

'Göbekli Tepe', ±9000 a.C., Turqia **[imagem 15]**

construir**sobre**o**abismo**

iii.i A Subversão Moderna
iii.ii Le Corbusier e o Grande Estilo
iii.iii Construir Sobre o Vazio

capítulo III

Eu pessoalmente ainda acredito na totalidade corporal auto-suficiente do objeto arquitetónico, se bem que não como um facto evidente, mas sim como um objetivo difícil embora indispensável ao meu trabalho. Mas como é possível conseguir esta totalidade na arquitetura, num tempo em que um sentido de divino falta e a realidade ameaça dissolver-se no devir das imagens e sinais?[1]

Uma vez compreendidas as dualidades fundamentais que caracterizam o objeto arquitetónico e lhe conferem a sua ambivalência, podemos então ampliar a escala da presente investigação e avançar para as suas manifestações no plano da sociedade e da cultura, e observar também os efeitos destes sobre a própria prática arquitetural.

Desde finais do século XIX e inícios do século XX, a conjuntura política, social e tecnológica alterou por completo o rumo do desenvolvimento artístico e filosófico das sociedades ocidentais, especialmente no que diz respeito aos seus pressupostos ontológicos (pela degradação radical da autoridade religiosa) e o consequente enquadramento existencial. Com o advento da modernidade e o poder irrefreável do desenvolvimento tecnológico, o homem viu-se lançado num mundo desprovido de qualquer ordem eterna e abandonado aos seus próprios desígnios. Uns refugiavam-se num positivismo científico e fundavam os seus princípios na natureza realmente posta a descoberto, outros procuravam a todo custo preencher o vazio divino com grandiosas narrativas políticas e o apaziguamento doutrinário da ideologia. Entretanto, a arte, continuamente sujeita à força das circunstâncias, viu-se dilacerada entre representações propagandistas, ambições utópicas, distanciamentos individualistas e ataques revolucionários. Tentava, enfim, encontrar as suas próprias respostas e mecanismos para sobrepujar a angústia dum gigante destronado.

---

[1] ZUMTHOR, Peter - O Núcleo Duro da Beleza. In *Pensar a Arquitetura.* São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2009. p.32

[imagem 16] 'Retrato de Inocêncio X', 1650, Diego Velázquez

A procura de uma sacralidade durante este período turbulento revela-se um tema de particular interesse, não só pela relação que a antinomia sagrado/profano partilha com o condicionamento fundamental da arquitetura (anteriormente explorado), mas também porque descreve uma deslocação profunda do pensamento ocidental sobre o sagrado que acabou por determinar o desenvolvimento do panorama contemporâneo no que diz respeito à representação artística da sacralidade e da perspetiva existencial que lhe está subjacente. De facto, as diferenças entre um edifício moderno e outro de uma qualquer época precedente é algo que até o maior dos leigos em assuntos da história da arquitetura consegue reconhecer. Se os exemplos apresentados forem edifícios religiosos, então aí as diferenças tornam-se ainda mais evidentes. Esta diferença, hoje óbvia e há muito assimilada pela consciência coletiva, assinala, na verdade, uma das mais profundas ruturas de pensamento em toda a história da humanidade - e, como quase todos os grandes eventos que a marcaram, também este encontra a sua origem em solo espiritual.

O presente capítulo procurará então tornar explícita a presente condição existencial em que se insere a prática artística da arquitetura (iii.iii), através de uma análise da evolução do pensamento moderno sobre os conceitos de verdade e de sacralidade (iii.i), e a manifestação da mesma num caso exemplar (iii.ii).

'Estudo após Retrato do Velázquez de Inocêncio X', 1953, Francis Bacon **[imagem 17]**

iii.i A Subversão Moderna
[verdade profana | mentira sagrada]

> *Esta crença na verdade está a chegar à sua derradeira conclusão lógica em nós - sabeis o que isto significa: que se há algo que valha ser venerado é a* ***aparência****; que a* ***falsidade****, e* ***não*** *a verdade, é que é - divina.*[2]

Uma das principais chaves para compreender o estatuto da sacralidade (e consequentemente do espaço sagrado) nas sociedades modernas, passa pela inversão fundamental que ocorreu entre o posicionamento da verdade e da mentira no plano filosófico.

Efetivamente, ao longo da história da humanidade, o domínio do sagrado, com os seus respetivos espaços, ídolos, rituais, doutrinas e liturgias, prescreveu uma relação direta com a verdade. Durante milénios, o aparato religioso funcionou enquanto guardião e mediador do acesso humano à "verdadeira realidade", etérea e transcendente, cuja essência foi desde sempre equacionada como divina e, portanto, sagrada. A própria história da filosofia desde o platonismo descreve esta tendência idealizante da verdade, colocando-a num patamar superior em relação à realidade sensível que, pelo contrário, seria enganadora, difusa, volúvel e, ultimamente, falsa. A alegoria da caverna descreve bastante sucintamente esta atitude que, no fundo, acaba por ser a mesma que subjaz a grande parte das religiões. Do mesmo modo que os humanos se encontram fatalisticamente iludidos pelas sombras de uma sensibilidade animal e deturpadora que só se pode transcender através de um esforço contemplativo e racional, do qual o filósofo é o principal praticante; também assim, na religião, nos encontramos irremediavelmente desligados da grande verdade divina e omnisciente, da qual o sacerdote é o principal tradutor. Em ambos os casos, prevalece a verdade sobre a realidade, o sagrado sobre o profano.

> *O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Esta tendência é de resto compreensível, porque para os ‹‹primitivos›› como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o* sagrado *equi-*

[2]NIETZSCHE, Friedrich - Dioniso. In *A Vontade de Poder.* Lisboa: Alfanje Edições, 2012. Pt.IV, Cap.II, §1011, p.487

> *vale ao **poder**, e, no fim de contas, à **realidade** por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre **real** e **irreal** ou pseudorreal. (…) É, portanto, fácil de compreender que o homem religioso deseje profundamente **ser**, participar da **realidade**, saturar-se de **poder**.*[3]

Por conseguinte, compreende-se como a religião se tornou, durante grande parte da história, detentora de todo o poder político, cultural e legislativo, para além do espiritual. Usufruindo do monopólio da verdade absoluta, dispôs do derradeiro instrumento para mobilizar e justificar as mais vastas empresas da atividade humana, tanto no sentido criativo como destrutivo. E erigiu, para além disso, paradigmas colossais, consolidados por mito e doutrina, dentro dos quais se organizaram e circunscreveram as mais variadas iterações do pensamento ocidental, tanto no campo filosófico, como político, cultural e até científico. Tal como as pirâmides e catedrais, e outros tantos monumentos à sacralidade, também assim o pensamento construiu para si grandiosas estruturas nas quais habitou longamente e sobre cujas janelas se debruçou para contemplar e interpretar o mundo à sua volta.

Com a modernidade, contudo, tudo isso mudou. O seu principal profeta, Friedrich Nietzsche, que, por outro lado, tanto havia criticado o Cristianismo e a religião em geral, num mergulho genealógico às mais obscuras profundezas da moralidade, tinha já previsto a inevitável queda das estruturas do pensamento religioso e a consequente crise que lhe seguiria. Foi também ele que trabalhou, ao longo da sua vida, para efetuar essa subversão entre a verdade e a mentira, atacando a própria essência da verdade enquanto mero sintoma de decadência e instinto gregário. A partir daqui, tudo o resto se seguiu…

O seu texto póstumo, entitulado *Verdade e Mentira no Sentido Extramoral,* funciona bastante bem para demonstrar o seu posicionamento perante o conceito de verdade, e constitui um dos primeiros esforços desconstrutivistas no âmbito da filosofia. Neste escrito, ditado ao seu amigo Carl von Gersdorff em 1873, encontram-se já delineados os princípios para uma crítica prespetivista que nega a verdade universal em prol de um pluralismo interpretativo. A sua caracterização do conhecimento e da linguagem enquanto essencialmente metafóricos e, consequentemente, a verdade que deles emerge também ela metáfora, abre caminho para um relativismo selvagem, do qual a arte seria a única redenção.

---

[3]ELIADE, Mircea - Quando o Sagrado Se Manifesta. In *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões.* Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016. Pt.I, pp.23-24

> *O que é portanto a verdade? Uma multidão móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos; em suma, uma soma de relações humanas que foram realçadas, transpostas e ornamentadas pela poesia e pela retórica e que, depois de um longo uso, pareceram estáveis, canónicas e obrigatórias aos olhos de um povo: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que são, metáforas gastas que perderam a sua força sensível, moeda que perdeu a sua efígie e que não é considerada mais como tal, mas apenas como metal.*[4]

Na sua observação dos costumes e do labor do homem em torno da verdade e da sua instauração milenar, Nietzsche admira, inclusivamente, o seu esforço e habilidade "construtiva" comparando-o a um "génio da arquitetura".

> *Assim como os romanos e os etruscos dividiram o céu segundo linhas matemáticas estritas e destinaram este espaço assim delimitado para o templum de um deus, assim também todo o povo possui um céu conceitual semelhante a que está adstrito; a exigência da verdade significa então para ele que todo o conceito, a exemplo de um deus, somente deve ser procurado* ***na sua própria esfera****. Bem poderíamos, a respeito disso, admirar o homem pelo facto de ser ele um poderoso génio da arquitetura: ele conseguiu erigir uma catedral conceitual infinitamente complicada sobre fundações movediças, de qualquer maneira sobre água corrente. (…) Nisso, o homem é digno de ser admirado - mas não pelo seu instinto de verdade ou pelo conhecimento puro das coisas.*[5]

Com metáforas apropriadamente arquitetónicas, Nietzsche demonstra essa propensão construtiva do homem e do modo como esta o leva a erigir vastos paradigmas que lhe traduzem a natureza segundo esquemas interpretativos. Uma vez disseminados e incorporados pela sociedade, estes esquemas tornam-se usuais e, portanto, "verdadeiros". A metáfora arquitetónica é deveras incisiva, pois remete para uma atividade ancestral (*i.e.* a arquitetura), anterior a qualquer indício de conceito ou linguagem, que consiste precisamente na manipulação da própria realidade. A arquitetura traduz, no nível primitivo da fisicalidade material, aquilo que, no labor filosófico do pensamento e da palavra, constitui a produção do conhecimento e a criação da verdade. A fundação de um centro espacial corresponde, implicitamente, à postulação de uma verdade perante o pensamento - um centro espiritual.

---

[4]NIETZSCHE, Friedrich - Verdade e Mentira no Sentido Extramoral. *Revista Comum.* Rio de Janeiro. Vol.6, Nº17, 2001. p.13

[5]*Ibid.,* p.14

A antinomia sagrado/profano, configura, portanto, o dimensionamento dessa "catedral conceitual" por referência aquilo que lhe é exterior. O sagrado, que corresponde à "descoberta ou à projecção de um ponto fixo" (o Centro), define-se pela sua oposição à "homogeneidade e relatividade do mundo profano"[6]. A condição "profana" da natureza e dos seus processos, incluindo aqueles nos quais o homem invariavelmente se insere, transcende de tal modo qualquer desejo de razoabilidade, evade a tantos níveis qualquer identificação antropológica, qualquer indício de clareza consciente - que o ser humano, por mero instinto de sobrevivência, se vê forçado a *impor-lhe* significados, *imputar-lhe* estruturas, *justapor-lhe* a sua própria ordem. O homem: animal-tecnológico - logo aqui se evidencia o seu impulso mais básico: manipular, adaptar, transformar. A natureza, para ele, é mera matéria à espera de ser antropomorfizada, a aguardar a sua inauguração no reino dos objetos sagrados. A sua técnica é, acima de tudo, a técnica da metamorfose; e os seus fins resumem-se num único: significar.

> *Aquele que se põe em busca de tais verdades, no fundo procura somente a metamorfose do mundo no homem; luta para alcançar uma compreensão do mundo enquanto coisa humana e conquista no melhor dos casos o sentimento de uma assimilação. Semelhante a um astrólogo, aos olhos de quem as estrelas estão ao serviço dos homens e relacionadas com a sua felicidade ou infelicidade, um tal pesquisador considera o mundo inteiro como estando ligado aos homens, como o eco sempre deformado de uma voz primordial do homem, como a cópia multiplicada e diversificada de uma imagem primordial do homem.*[7]

A homogeneidade do espaço e do tempo configura uma amplitude de tal foma incomensurável que a mera justaposição desta à finitude do indivíduo é suficiente para o levar à loucura. Daí que a instauração de um espaço sagrado pressuponha a fixação de um *centro*: desse modo se transcreve na realidade amofra essa mesma ordem radial e finita que define o próprio corpo humano - por algum motivo o homem religioso entendia a sua morada como estando "no umbigo do Universo".[8]A criação do espaço sagrado prefigura, então, essa tendência (e até necessidade) que o homem tem para diferenciar qualitativamente a realidade, e desse modo sobrepujar a homogeneidade

---

[6]ELIADE, Mircea - Homogeneidade Espacial e Hierofania. In *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões. op.cit.,* Pt.I, p.32

[7]NIETZSCHE, Friedrich - *op.cit.,* p.15

[8]ELIADE, Mircea - O ‹‹Nosso Mundo›› Situa-se sempre no Centro. In *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões. op.cit.,* Pt.I, p.46

através da sua rutura qualitativa. Trata-se aqui de uma tendência fundamental: *a criação de valores*.

Efetivamente, de um ponto de vista evolutivo, se a sobrevivência física for o principal objetivo para um dado indivíduo ou espécie, existe toda uma série de decisões e circunstâncias que lhe são, nesse sentido, mais ou menos benéficas e, como tal, dispõem de diferentes valores. Assim também o é para a sua sobrevivência espiritual. Consagrar um universo finito e ordenado é apenas uma extensão do instinto de preservação física que prescreve a procura de um *habitat* seguro e protegido dos elementos.

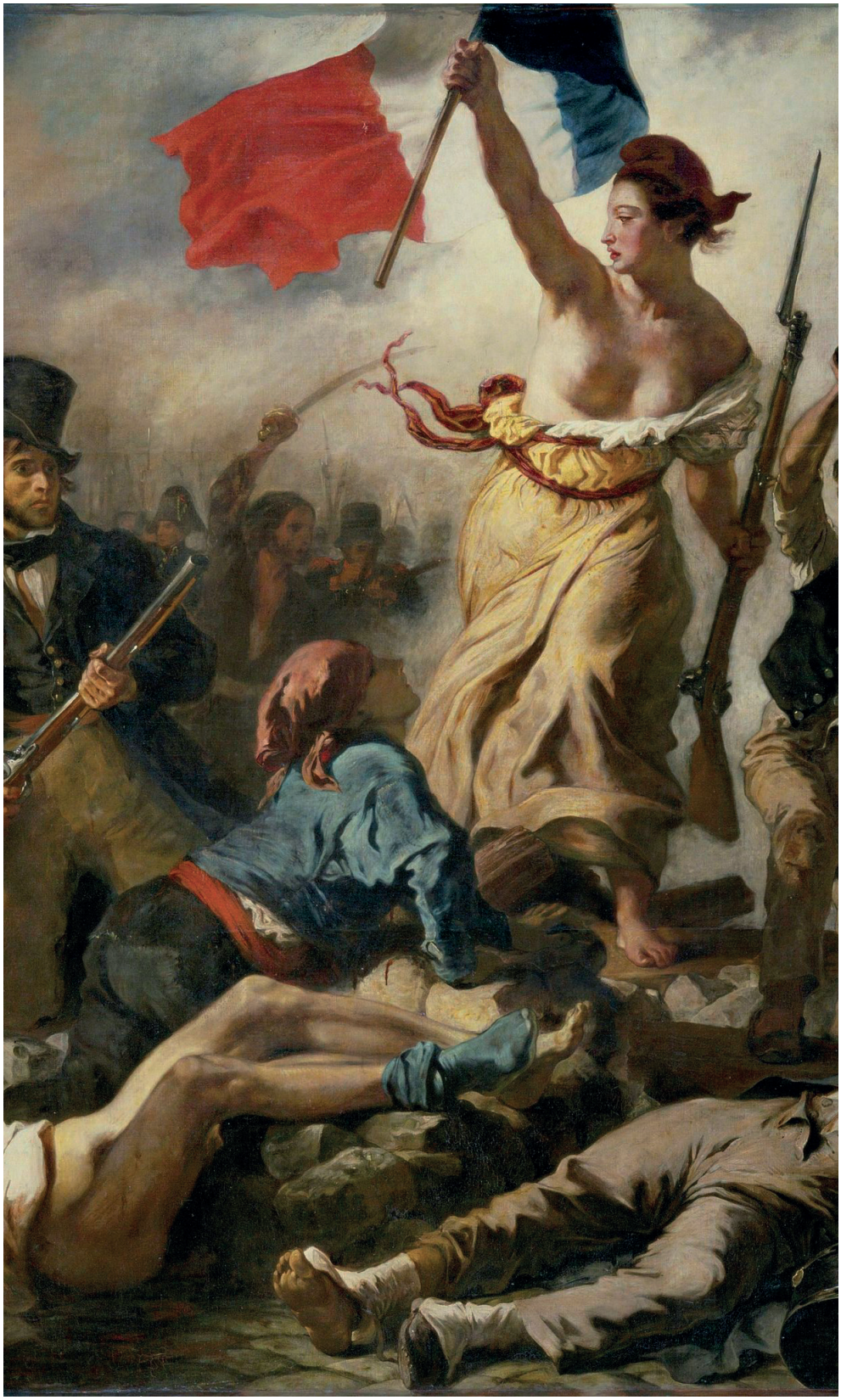
Contudo, do mesmo modo que a construção, manutenção e protecção de uma morada implica esforço, perigo e sofrimento, também assim a preservação da ordem divina exige a sua quota parte de tributos sacrificiais. Daí que, tantas vezes, o dogma religioso opere diretamente contra os interesses de integridade física dos próprios fiéis. Contra os *infiéis*, contudo, as consequências são ainda mais graves uma vez que estes figuram o "Outro" e, como tal, representam apenas mais uma iteração do Caos profano e exterior - mais uma ameaça. A religião reforça, deste modo, os instintos bélicos e tribais que, em certa medida, funcionam no sentido de preservar a integridade da própria comunidade perante potenciais invasores.

Também no que diz respeito à manutenção e consolidação de comunidades, a instauração de uma verdade suprema operada por mecanismos religiosos revela-se como o método mais eficaz. O "instinto gregário" tantas vezes aludido e criticado por Nietzsche, remete para a dimensão comunitária e inerentemente social da religião cuja prática e instauração pressupõe a congregação de um conjunto de indivíduos que partilham da mesma ideologia e efetuam os mesmos rituais. Este tipo de homogeneização é uma das consequências mais importantes da edificação de uma verdade totalitária. Não só prescreve um conjunto de hábitos e rituais obrigatórios, estabelecendo uma base de comparação e responsabilização inter-pares (uma ordem), como também apazigua quaisquer ansiedades que possam advir do confronto entre consciências distintas, através da sua regularização normativa. A verdade, sendo ela única e universal, pressupõe a adesão por parte de todos. Arrogando-se, finalmente, da virtude e da moral, condena aqueles que a ela não se submetem (os *maus*) aos mais graves castigos…

Ora, o indivíduo, assumido como valor último, representa, portanto, uma antítese do pensamento religioso. A vontade hegemónica de uniformização que mobiliza o princípio da verdade universal, suprime a liberdade individual em prol de uma conformidade coletiva. Na sua condição singular e essencialmente misteriosa, o indivíduo autónomo e de pensamento livre figura, perante a ordem religiosa, apenas mais uma variante potencialmente disruptiva. A uniformidade do pensa-

mento deve ser preservada a todos os custos, uma vez que só assim se pode preservar a integridade da verdade estabelecida e, consequentemente, a integridade da própria comunidade. Os únicos indivíduos que se podem diferenciar dos restantes são aqueles que melhor propagam e reforçam a verdade vigente. Dentro da homogeneidade individual que é característica das sociedades religiosas, aqueles que se destacam qualitativamente dos restantes fazem-no do mesmo modo que os espaços sagrados se destacam do profano: porque são divinos ou estão em contacto com o divino. Daí que as melhores posições nos estratos da sociedade estiveram, durante tanto tempo, reservadas à classe clerical e à classe governadora, cujos líderes, se não encarnavam o próprio deus, eram ao menos escolhidos por ele.

Contudo, com o advento da modernidade, e as respetivas inovações no domínio da técnica, tudo isto mudou. O homem começou a adquirir uma consciência cada vez mais intensa de si mesmo e do mundo à sua volta. Os avanços na ciência, na história, na arqueologia e na psicologia, fomentados pelo espírito secular de um Iluminismo crescente, expandiram o domínio do conhecimento até aos mais profundos recantos do mundo e da própria humanidade. A natureza, despida pela perscrutação impudica e minuciosa de um olhar científico, esvaziava-se aos poucos de todo o mito e mistério; e a verdade sagrada começava a recuar perante o império das certezas materiais. Traçava-se o caminho para uma *profanação da verdade*; o domínio da verdade científica. No plano do pensamento, a soberba garantida pela acrescência de um poder técnico e manipulativo sobre a natureza forçou o homem, por outro lado, a confrontar-se com a sua própria solidão. O indivíduo começa, lentamente, a emergir como valor último. Paradoxalmente, porém, à medida que o seu poder e conhecimento sobre o mundo exterior começa a aumentar, o conhecimento sobre si mesmo vê-se comprometido pela descoberta do inconsciente. O sujeito fragmenta-se e vê-se, mais uma vez, à mercê de forças que não controla.



[imagem 18] 'A Liberdade Guiando o Povo' [detalhe], 1830, Eugène Delacroix

As tensões que daqui emergem, nomeadamente do confronto entre a verdade sagrada e a verdade profana, moldaram o rumo da história ocidental. Com o questionamento da autoridade e validade divinas, seguiu-se o questionamento das classes governadoras e instituições de poder. Segue-se a época das revoluções e o dealbar da democracia. Desde a Revolução Francesa, no final do século XVIII, as tensões entre a classe governante (burguesa) e o povo tornaram-se cada vez mais acentuadas, e a consciência política e reivindicativa aumentava exponencialmente. No período transitório entre os séculos XIX e XX, esta consciência, aprofundada e expandida por novas modalidades analíticas do pensamento científico e filosófico, e grandemente refinada pela hermenêutica da suspeita nietzschiana, levou as artes e a cultura ao seu ponto de ebulição revolucionário. Dá-se início à nova modernidade.

O que se seguiu foi a já fortemente documentada explosão pluralista de princípios e movimentos, das mais variadas correntes artísticas, concomitantes e adversas, que a todo o momento postulavam regras e manifestos, e exerciam repetidamente o direito e o dever revolucionários. Prolongando as lógicas reivindicativas e imbuída de uma nova atitude crítica, a comunidade artística insurgia-se contra o domínio burguês e as afetações culturais que o caracterizavam. O gosto clássico e revivalista das classes altas, fortalecido pela herança e tradição académicas, viu-se sob ataque pela vanguarda artística que, a todo o momento, procurava degradar e, deveras, *profanar* o seu monumento.

> *Do mesmo modo que a revolução democrática emancipa a sociedade das forças do invisível e do seu correlativo, o universo hierárquico, assim o modernismo artístico liberta a arte e a literatura do culto da tradição, do respeito pelos Mestres, do código da imitação.*[9]

Contra o edifício académico e as lógicas normativas dos seus cânones, a vanguarda modernista instaurou o primado da expressão subjetiva e individual. O ponto de vista único e irreplicável do indivíduo assumiu assim o protagonismo no que diz respeito à representação da realidade, agora múltipla e fragmentária.

> *Arrancar a sociedade da sua subordinação às potências fundadoras externas e não humanas, desligar a arte dos códigos da narração-representação: é a mesma lógica que actua, instituindo uma ordem autónoma cujo fundamento é o indivíduo livre.*[10]

---

[9]LIPOVETSKY, Gilles - Modernismo e Pós-Modernismo. In *A Era do Vazio: Ensaios Sobre o Individualismo Contemporâneo.* Lisboa: Edições 70, 2017. p.129

[10]*Ibid.*

É, aliás, a esta perspetiva individualista e particular que se reportam as origens da arte abstrata. Um dos seus principais pioneiros, Wassily Kandinsky, salienta nos seus escritos a importância do indivíduo "completamente só", cuja "visão iguala a sua infinita tristeza", e que tem por missão "fazer avançar o carro recalcitrante" do povo embrutecido[11]. Destaca-se, deste modo, o desenvolvimento do espírito elitista, característico da vanguarda moderna, que rejeita quaisquer conformismos de massa em prol de uma confrontação constante e visionária com a tradição e os costumes. ("A arte da nossa era está no seu legítimo lugar quando se dirige às elites"[12]). A própria denominação de "vanguarda" encontra as suas ressonâncias militares neste enquadramento dos artistas e cientistas de génio como aqueles que "vão à frente, esquecidos de toda a prudência, e sucumbem na conquista da cidadela da ciência nova como esses soldados que, sacrificando a sua pessoa, perecem no assalto desesperado movido contra uma fortaleza que não quer capitular."[13] A arte abstrata, radicalmente desprovida de qualquer indício figurativo, procura, nesse sentido, não só contrariar as tendências representativas do gosto burguês, mas também celebrar a autonomia da estética enquanto meio exclusivo através do qual o indivíduo se pode afirmar e reconhecer no imediatismo livre e sensual das formas líricas.

> *Esta rejeição total das formas habituais do belo leva a admitir como sagrados todos os processos que permitam manifestar a personalidade própria.*[14]

Vê-se como, ao transpor a verdade do sagrado para o profano, se subverte simultaneamente o posicionamento do indivíduo perante o coletivo. A diferença de perspetiva e pensamento passa a ser valorizada. Do mesmo modo, a lógica revolucionária, profundamente imbuída com um instinto de mobilidade, coloca o *novo* no topo das suas aspirações, assim destronando o *antigo* e valorizando, pelo contrário, a renovação constante. O valor da tradição, do ancestral, do herdado e institucional, perece perante o progresso volátil e crescente das inovações artísticas, correlativas ao imparável avanço no campo da técnica. Neste sentido, a noção de "tempo sagrado" que integrava os rituais e celebrações das sociedades religiosas, vê-se obnubilada por um historicismo crítico e um cepticismo generalizado perante os pressupostos da sacralidade.

---

[11]KANDINSKY, Wassily - *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier.* Paris: Denoël, 1969. p.53

[12]LE CORBUSIER -Eyes That Do Not See...: Liners. In *Toward an Architecture.* Los Angeles: Getty Research Institute, 2007. p.157

[13]KANDISNKY, Wassily - *op.cit.,* p.58

[14]*Ibid.,* p.67

> *(…) o homem religioso vive em duas espécies de tempo, a mais importante das quais, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspeto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos.*[15]

O tempo sagrado, essencialmente a-histórico e intemporal, sucumbe perante o devir relativista da modernidade, que a todo o momento exige a propagação da mudança e da inovação. A circularidade perene e inflexível do tempo sagrado é então substituída pela linearidade mutável e informe do tempo profano, que cada vez mais configura o desenrolar da vida moderna.

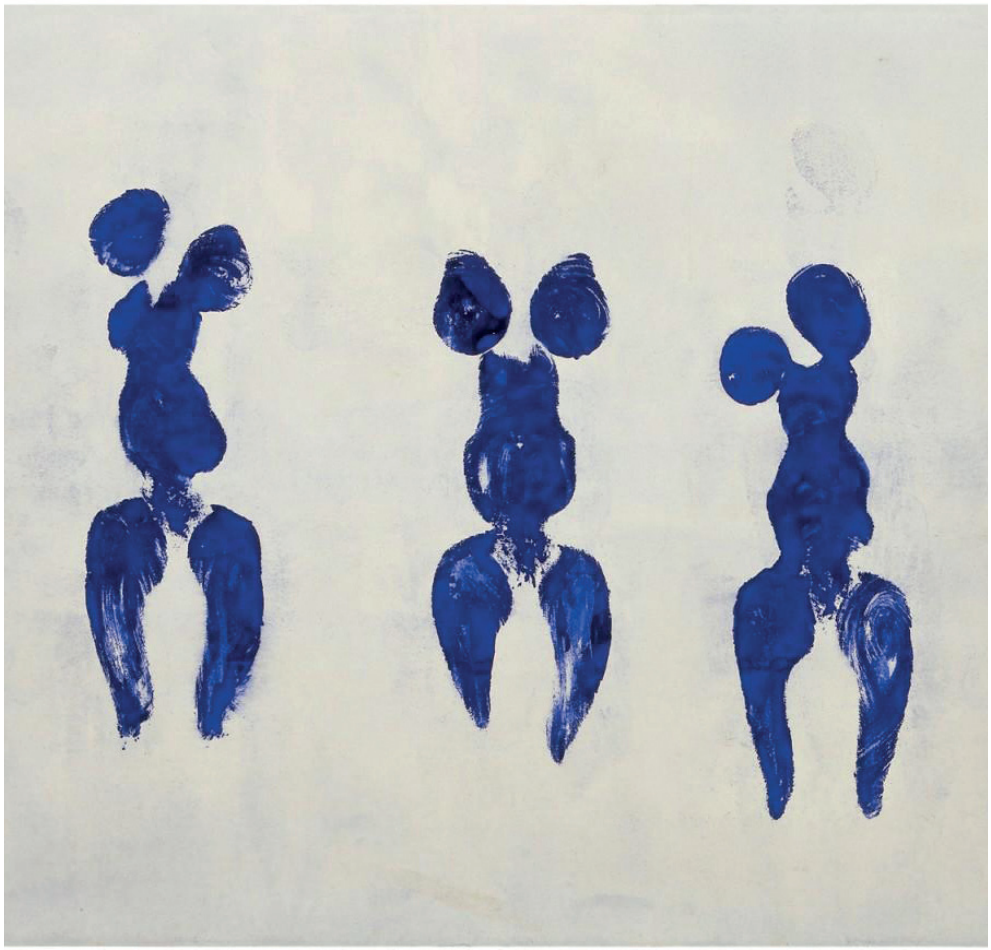
> *Já não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o ‹‹ponto fixo›› já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias. A bem dizer, já não há ‹‹Mundo››, há apenas fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de ‹‹lugares›› mais ou menos neutros onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda a existência integrada numa sociedade industrial.*[16]

O movimento da profanação da verdade na arte prolongou-se de tal forma, porém, que incluiu até a própria arte como alvo de sacrilégio… Desde os cenários da vida boémia de Toulouse Lautrec até às latas de sopa *Campbell* de Warhol, os temas e objetos de representação artísticos foram os primeiros a sofrer os efeitos profanadores de uma expansão indiferenciada do olhar que, muito como o olhar científico, fizeram dos mais mundanos e ignóbeis particularismos da vida caso de estudo e exaltação. (Lembremo-nos, aqui, de um dos seus principais precursores, Gustave Coubert, que, um século antes, marcou precedência com a sua escandalosa *Origem do Mundo*). Na arquitetura, isto manifestou-se pelo interesse renovado dos arquitetos em programas e tipologias "plebeias", que anteriormente lhes estariam bem abaixo dos seus interesses e aspirações, como a habitação plurifamiliar e o *mass-production housing;* ou outras novas tipologias comerciais e recreativas, de carácter marcadamente profano. Para além disto, em certos círculos artísticos, começou-se também a fazer uso de materiais cujo valor e banalidade os colocavam muito aquém dos requisitos qualitativos previamente integrantes da tradição académica.

---

[15]ELIADE, Mircea - Duração Profana e Tempo Sagrado. In *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões. op. cit.,* Pt.II, p.66

[16]*Id.* - Homogeneidade Espacial e Hierofania. In *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões. op.cit.,* Pt. I, p.33



[imagem 19] 'Antropometria do Período Azul' [detalhe], 1960, Yves Klein

Esta tendência, que eventualmente culminou nos movimentos do Informalismo e *arte povera,* distinguia-se pela apropriação deliberada de matérias pobres e, doutro modo, desprezíveis (como areia, madeira, trapos, jornais, cordas, etc.), a fim de rebaixar o estatuto da obra de arte ao nível da mundanidade, através das cores e texturas que dela fazem parte. Artistas como Yves Klein, por outro lado, trouxeram esta lógica até ao próprio corpo humano, usando-o simultaneamente como tema, utensílio e material artísticos na sua *Antropometria,* onde, com os corpos nus banhados no azul vibrante do artista, um trio de mulheres marcava as suas silhuetas numa tela branca, sob o acompanhamento de uma pequena orquestra e o olhar de um público atento. Feita *performance* do ato criativo, celebra-se, num momento semi-ritualístico e dual, a extrema intimidade do corpo com a matéria e com a própria obra de arte, capturada pelos vestígios quase abstratos de silhuetas humanas num azul impossível. Entretanto, no plano arquitetónico, surgem-nos memórias da estética Le Corbusiana, com o contorno do seu homem Modulor esculpido numa parede de *béton brut*…

> *A arte moderna assimila progressivamente todos os temas e materiais, e fazendo-o passa a definir-se por um processo de dessublimação das obras, correspondente exato à dessacralização democrática da instância política, da redução dos signos de ostentação do poder, da secularização da lei: intervém nos dois casos o mesmo trabalho de destituição das alturas e majestades da obra, todos os temas são postos no mesmo plano, todos os elementos podem entrar nas criações plásticas e literárias.*[17]

O ápex desta tendência profana de dessublimação foi atingido por Marcel Duchamp na sua *Fonte*. Nesta obra paradigmática do cinismo dadaísta, conjugam-se, num único *objet trouvé*, a mais ignóbil representação artística e o mais incisivo ataque à própria arte. Ao apropriar-se de um objeto tão banal e fisiologicamente sugestivo como um urinol, simplesmente pousado de "pernas para o ar" e assinado pelo artista, Duchamp, num tom tipicamente Dadá, lança uma afronta cínica às instituições artísticas e assinala a essencial vacuidade dos seus mecanismos - que integram as obras de arte num circuito comercial e expositivo, pelo caminho desenraizando-as da sua substância e autenticidade - enquanto, num jogo duplo de ironia profunda, se introduz precisamente nesses mesmos mecanismos e deles participa ativamente, profanando-os a partir de dentro. "Com Dada, é a própria arte que se sabota e exige a sua própria destruição."[18]

A profanação da verdade mantém, contudo, a verdade como ídolo e derradeira aspiração. O seu deslocamento do campo espiritual para o material simplesmente solidificou o seu núcleo metafísico e colocou-o sob a lente do microscópio, como mais um objeto para dissecar, analisar e, eventualmente, manipular. No reino da técnica e da sociedade prostética, é o facto científico que é tido como o mais elevado símbolo de sabedoria e poder, de tal forma que efetivamente acabou por substituir o papel do facto divino na organização e estruturação da sociedade. Quando antes o poder era associado à verdade divina, com os seus oráculos, mistérios, doutrinas e espetáculo espiritual; encontra-se agora, por outro lado, inextrincavelmente ligado à técnica e às suas inovações. Com avanços nas áreas da Física, da Química, da Matemática, da Medicina e das Engenharias, e a subsequente pletora de invenções tecnológicas, o homem viu-se detentor de um poder até então inimaginável. Numa questão de décadas, tornava-se senhor dos céus, movia-se mais rápido que qualquer animal, erradicava pestes e doenças que haviam outrora derrubado na-

---

[17] LIPOVETSKY, Gilles - *op.cit.,* p.131

[18] *Ibid.,* p.132

[imagem 20] 'Fonte', 1917, Marcel Duchamp

ções, erigia estruturas altas e arrojadas em poucos dias, expandia o domínio das suas cidades até se perderem de vista e, com o pressionar de um botão e a divisão de um átomo, destruía outras tantas em meros segundos. Com o segredo da manipulação divina nas pontas dos dedos, o homem subjugou o mundo e fê-lo dobrar-se às suas exigências - transformara-se assim num deus tecnológico.

As artes, por conseguinte, apesar de se fragmentarem numa explosão pluralista e diversificada de princípios, perspetivas, estilos e interpretações, não deixaram de se arrogar de retóricas nitidamente decorrentes do espírito utilitarista da época, prenhe de grandiosos projetos e visões otimistas, que substituem a verdade religiosa pela verdade científica. Por um lado, correntes artísticas como o cubismo procuravam fundar o seu ataque contra a perspetiva convencional nas novas descobertas da geometria não-euclidiana, tomando a fragmentação perspética como modelo da fragmentação das verdades objetivas e, noutro nível, da fragmentação do próprio sujeito. Por outro, as diversas tendências decorrentes da estética maquinal, como o *design* industrial da *Bauhaus,* o funcionalismo de Le Corbusier ou até o futurismo italiano, formulavam os seus princípios estéticos e morais em torno da máquina e das suas lógicas de eficiência e produtividade. De facto, uma grande porção dos movimentos artísticos deste período munia-se muitas vezes de um conjunto de propósitos e justificações morais que espelhavam as retóricas dos grandes projetos científicos de descoberta e progresso. O militantismo vanguardista é no fundo um reflexo do ímpeto exploratório e conquistador que já há bastante tempo mobilizava os interesses científicos e tecnológicos. Do mesmo modo que a natureza perdeu o seu mistério e reverência pelo desnudamento científico, também assim a arte procurava desnudar a essência da realidade sensível apropriando-se dos discursos e atitudes da ciência. Efetivamente, ao usurpar a religiosidade do seu poder, a técnica assumiu-se como principal mecenas, inspiração e objeto de representação para as artes.

Apesar do seu temperamento científico, contudo, a verdade sensível que a vanguarda procurava desvelar era fundamentalmente diferente da verdade objetiva das ciências. Essa verdade sensível, decorrente da subjetividade individual e pluralista, assemelha-se, pelo contrário, à verdade "hiperclássica" da diferença, que caracteriza o paradigma nietzschiano do Grande Estilo. Tal como, em Nietzsche, a verdade platonico-cartesiana fora substituída pela "verdadeira verdade" - a diferença -, também assim a vanguarda moderna encetou num grandioso projeto de conquista e descoberta da verdade, semelhante ao das ciências, mas, ao contrário destas, tinha como objetivo uma verdade plural, fragmentária, mutante e necessariamente elusiva - uma verdade prespetivista: a *falsidade*. Deste modo, a tensão ética inerente à busca da verdade, que desde sempre estimulou a demanda científica e, no âmbito da

arte, mobilizava a própria tradição clássica, subsiste também na vanguarda moderna. Esta tensão, contudo, é decorrente da sua oposição ao materialismo da verdade científica, procurando, por outro lado, a verdade na sensibilidade.

A nova representação do indivíduo, que "é quase sagrado, absoluto"[19], como valor último, decorrente da demolição das estruturas do pensamento religioso, introduz uma condição existencial inédita, na qual o indivíduo se vê reduzido a uma *mónada*, singular e isolado dos seus semelhantes na sua experiência do mundo, que agora o confronta com um imediatismo absurdo para cujo combate ele já não dispõe das armas necessárias. Esta nova situação exige um novo paradigma, um novo esquema ou atitude, que permita ao indivíduo sobrepujar a angústia do isolamento e tomar controlo da sua existência. Sob tais circunstâncias, a criação de um paradigma, que antes se encontrava sob tutela exclusiva da religião, foi então levada a cabo pela arte, que tomou a condição fundamental do indivíduo, isto é, a sua subjetividade, como fundação para uma nova verdade. Num universo fragmentado, essencialmente impenetrável e destituído de qualquer significado, a interpretação, ou seja, *a criação,* é o derradeiro baluarte da humanidade. Retoma-se o instinto mais fundamental do homem: a *criação de valores* - e a sua glorificação *consciente*. É precisamente a isso que a arte moderna se reporta e é nisso que funda os seus princípios.

> *O indivíduo é algo totalmente* ***novo****, e capaz de* ***criar coisas novas****. É algo de absoluto, e todas as suas ações são-lhe absolutamente próprias. O indivíduo tem afinal de procurar o valor das suas ações dentro de si: porque tem de dar um sentido individual até a palavras e noções tradicionais. A sua interpretação duma fórmula é no mínimo pessoal, mesmo se não for ele a criá-la: pelo menos como intérprete é criativo.*[20]

Com efeito, o projeto do Grande Estilo nietzschiano de fazer da existência um fenómeno estético vê-se em grande parte reivindicado pelo espírito criativo da modernidade que, num conjunto de investidas apropriadamente beligerantes e viris, apodera-se do mundo sensível com toda a exuberância, furor e agilidade que advém de uma grande libertação. O novo ímpeto criativo da modernidade, alimentado por um prespetivismo selvagem e por uma vontade de revolta contra o *satus quo,* consolidou então os fundamentos para uma eventual *sacralização da mentira.*

---

[19]DUMONT, Louis - *Homo hierarchicus.* Paris: Éditions Gallimard, 1966. p.17

[20]NIETZSCHE, Friedrich - O Indivíduo. In *A Vontade de Poder. op.cit.,* Pt.III, Cap.III, §767, p.378

A mentira, entendida aqui como esse ideal "hiperclássico" e diverso que corresponde à multiplicidade interpretativa, usufrui de uma nova elevação pela arte a um plano sagrado, visto que assemelha-se, finalmente, àquilo que antes era tido por divino; torna-se paradigma, atitude existencial, que confronta o vazio com o poder exuberante e singular de uma sensibilidade artística que o interpreta e reveste com as suas próprias cores. O poder do sacerdote, que no fundo residia no seu privilégio de aceder à verdade, é substituído pelo poder do artista - que *a cria*. Daí que os *happenings* ou *performances* insurgentes nesse período, como a *Antropometria* de Yves Klein, convocam reminiscências rituais que irrompem subitamente no panorama secular, e quase que retomam o "tempo sagrado". O momento da criação, tornado ele mesmo arte e cerimónia, sublinha o significado de um gesto num universo insignificante, e restitui-lhe o solo divino a que sempre pertenceu. O ato criativo trona-se ato existencial, e assim a mentira é finalmente consagrada.

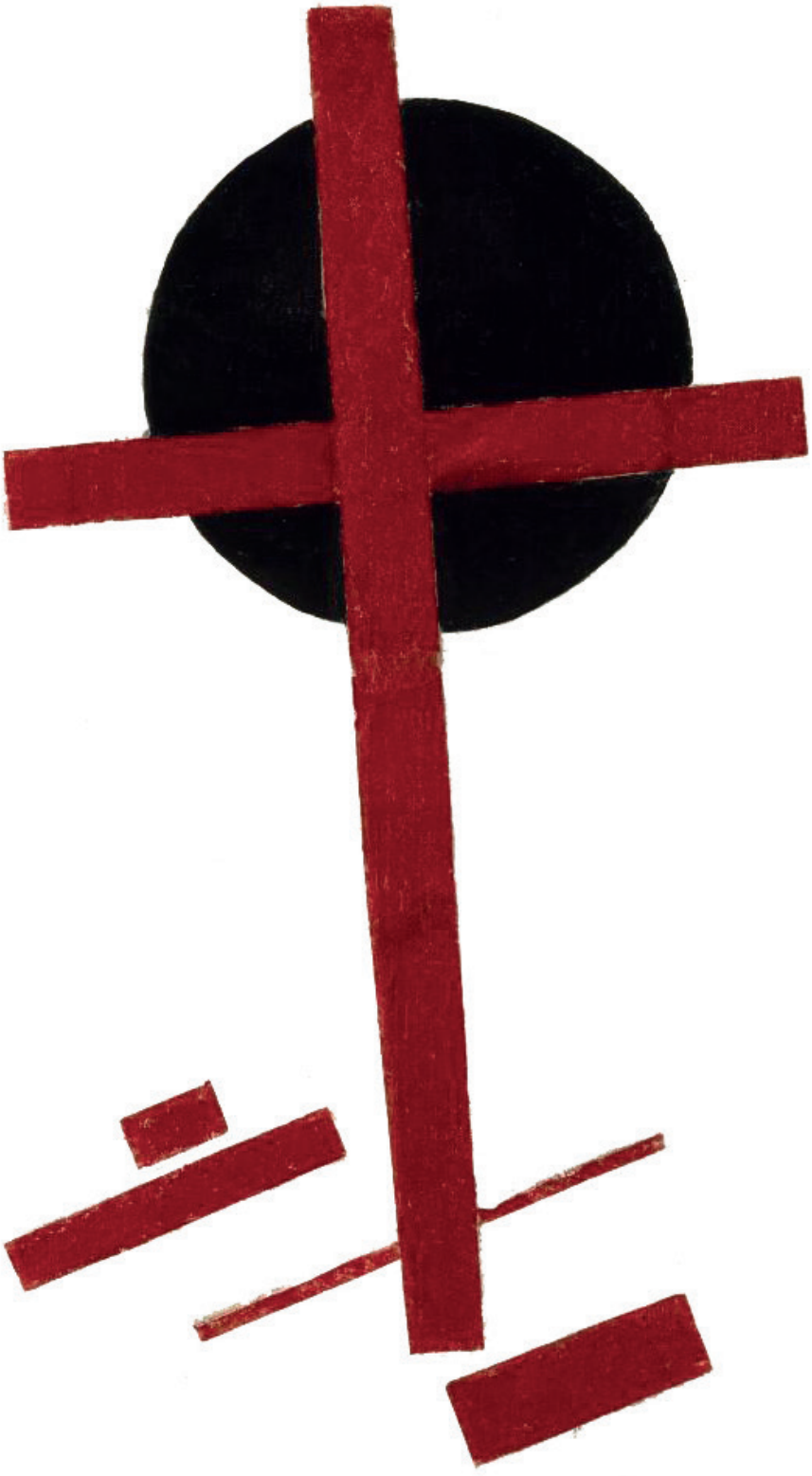
> *(…) a arte, na qual se dá precisamente a santificação da mentira, na qual a* ***vontade de enganar*** *tem a boa consciência do seu lado, encontra-se face ao ideal ascético numa oposição muito mais radical do que a ciência.*[21]

Deste modo se resume o fenómeno moderno que circunscreve a grande transvaloração da verdade e da mentira. Começando, primeiramente, pelas investidas de profanação contra a verdade divina, contra a ordem estabelecida e todos os seus monumentos, contra a altivez e majestade religiosas, contra a distância e nobreza da burguesia, até contra a elevação da própria arte; preparam-se, enfim, as condições para o baptismo da falsidade, do revolver plural e diverso dos sentidos, e do caos imanente a toda a ordem. Celebra-se o domínio da metáfora sobre a realidade sensível, sobre a dureza e absurdidade da matéria, sobre a forma e constituição do próprio homem. O novo reinado da mentira, a sua derradeira consagração: tal é a mais sublime conquista da vanguarda moderna e a sua glória incontestada.

Este percurso de emancipação, espoletado pela violência da profanação científica e eventualmente culminando na elevação sensível do espírito, não encontra melhor guerreiro e peregrino do que aquele que acabou por se transformar também num dos seus maiores símbolos: Charles Edouard Jeanneret; ou, reinventado, Le Corbusier.

---

[21] *Id.* - Terceiro Ensaio: Que Significam os Ideais Ascéticos?. In *Para a Genealogia da Moral.* Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000. §25, p.191



[imagem 21] 'Cruz Vermelha sobre Círculo Preto', 1915, Kazimir Malevich

iii.ii Le Corbusier e o Grande Estilo
[o renascimento da tragédia]

> *Trabalhas com pedra, com madeira, com betão; fazes deles casas e palácios; isto é construção. Engenho em funcionamento.*
> *Mas subitamente tocas o meu coração, fazes-me bem, fico feliz, e digo: ‹‹É belo.›› Isto é arquitetura. A arte está presente.*
> *A minha casa é prática. Agradeço-te, tal como agradeço os engenheiros do caminho de ferro e da companhia telefónica. Não tocaste o meu coração.*
> *Mas as paredes levantam-se contra o céu de tal forma que fico movido. Sinto as tuas intenções. Foste gentil, brutal, charmoso, ou digno. As tuas pedras assim mo dizem. Fixas-me neste ponto e os meus olhos olham. Os meus olhos olham para algo que afirma um pensamento. Um pensamento que se clarifica sem palavras ou sons, mas apenas através de prismas que se relacionam uns com os outros. Estes prismas são de tal forma que a luz os revela claramente. Estas relações não têm necessariamente nada a ver com o que é prático ou descritivo. São uma criação matemática do teu espírito. São a linguagem da arquitetura. Com materiais inertes, baseado num programa mais ou menos utilitário que ultrapassas, estabeleceste relações que me moveram. É arquitetura.*[22]

Em 1923 foi publicada a primeira edição daquilo que viria a ser, daí em diante, um documento revolucionário para a prática arquitetónica mundial. Uma consolidação do "mito criativo de um artista"[23], formalizada numa série de aforismos, máximas, diretivas e comparações que, enfim, acabaram por constituir uma espécie de tratado estético e moral com vista a evocar um "novo espírito" de "construção e síntese guiado por uma conceção clara": *Vers une architecture*.

Com este livro, Edouard Jeanneret, então sob o pseudónimo Le Corbusier, colocou em prática o projeto originariamente nietzschiano da criação de novos valores. Levantando um conjunto de tábuas cujos mandamentos se dirigiam diretamente aos arquitetos do seu tempo, desenvolveu um discurso altamente crítico sobre o estado da arquitetura e sistematizou os seus próprios princípios estéticos através de uma série de lições e "lembretes" arquitetónicos. Publicado no início do período de otimismo febril do entre-guerras, este livro, carregado de aspirações revolucionárias e mobilizado por um espírito messiânico de "salvação por via de mecaniza-

[22]LE CORBUSIER - Architecture: The Illusion of the Plan. In *Toward an Architecture, op.cit.,* p.215

[23]CURTIS, William J. R. - *Le Corbusier: Ideas and Forms.* Nova Iorque: Phaidon Press Limited, 2010, Cap. IV, p.51

ção"[24], cristaliza a atitude generalizada dos círculos artísticos perante o *status quo,* e a consciencialização do seu próprio posicionamento no conjunto de movimentos e metamorfoses que então ocorriam sobre o palco mundial. Mais que isso, incorpora também os valores e princípios que marcaram um tão grande número de correntes artísticas do modernismo incipiente, cuja retórica tomava partido das inovações nos campos da técnica e da ciência, fazendo destes o baluarte do domínio e progresso humanos e adoptando, inclusivamente, os seus propósitos e temperamento no âmbito da descoberta da verdade (das "constantes") e da emancipação do homem da sua subserviência às instituições de poder. Munido de uma retórica assertiva e viril, repleta de comparações provocativas e esgares de expressividade, Le Corbusier denuncia, com a sua primeira obra literária, uma atitude semelhante àquela com que Nietzsche derrubara os edifícios filosóficos do seu tempo e anunciara a chegada do perspetivismo. O seu apelo e reverência às formas clássicas, associado a princípios criativos como a "unidade de intenção", e uma tendência generalizada para a clarificação formal e para o despojamento austero de quaisquer preconceitos decorativos, colocam Le Corbusier numa relação imediata com o filósofo dionisíaco e a sua visão do Grande Estilo. Afinal, não foi por acaso que o jovem Jeanneret, durante a sua primeira estadia na capital francesa em 1908-09, se recolhia no seu minúsculo sótão parisiense a ler *Assim Falava Zaratustra* e confabulava o seu papel futuro como um dos grandes indivíduos históricos…[25]

Porém, apesar das evidências superficiais, esta relação não é tão direta como parece. Tendo em conta a epistemologia nietzschiana e o seu relacionamento com a verdade, como foi já previamente abordado, verifica-se que muitos dos princípios e passagens no *Vers une architecture* insinuam-se precisamente contra os ideais dionisíacos do filósofo e a sua apologia da aparência. Muito pelo contrário, Le Corbusier defendia uma busca intransigente da verdade objetiva, cuja materialização constituiria o apogeu da síntese arquitetónica e a cristalização dos seus fundamentos mais intemporais. De facto, com que legitimidade - se alguma - se estabelecem semelhanças entre Friedrich Nietzsche e um arquiteto cujo tratado estético começa com: "Uma questão de moralidade. Mentir é intolerável. Ao mentir perecemos."?[26]

---

[24] *Ibid.,* p.50

[25] *Ibid.,* p.29

[26] LE CORBUSIER - Aesthetic of the Engineer Architecture. In *Toward an Architecture. op.cit.,* p.93

a) Purismo e Classicismo

> *Os templos erguidos na Acrópole, que são de uma mente, varrem a paisagem desolada e fazem-na servir a composição. Assim, ao longo de toda a orla do horizonte, o pensamento é uno. É por isso que não existe mais nenhuma obra de arquitetura com esta grandeza. Podemos falar de ‹‹Dórico›› quando o homem, tendo elevado as suas ambições e sacrificado completamente o acidental, consegue alcançar a região mais alta do pensamento: austeridade.*[27]

Começando pelo início, ver-se-à que o elemento de ligação fundamental entre Nietzsche e Le Corbusier consiste precisamente no seu fascínio partilhado pela estética clássica e as tendências e atitudes que daí se originam. Quando Jeanneret se mudou definitivamente para Paris no Inverno de 1916-17, levava já consigo uma extensiva bagagem clássica, acumulada ao longo dos seis meses que constituíram a sua famosa *Voyage d'orient* na qual, cumprindo a grande tradição romântica dos artistas e intelectuais norte europeus, visitou as terras nativas da civilização ocidental. Desde Istambul, passando por Atenas, até Roma - o jovem arquiteto explorou todos pontos chave da região balcânica e penínsulas mediterrâneas, acumulando pelo caminho uma colecção crescente de esquissos, fotografias e apreciações poéticas sobre os povos, os lugares e, acima de tudo, a arquitetura daquelas cidades. Foi nesta viagem que Le Corbusier se deparou pela primeira vez com a sumptuosidade monumental da arquitetura grega, nomeadamente do Partenon, cuja escala, ritmos, expressividade e despojamento formal contribuíram para cristalizar os princípios da sua própria estética, posteriormente delineada no *Vers une architecture.* Espaços e edifícios como o Fórum e a Casa del Noce, em Pompeia; o Panteão, a Vila de Adriano e a Igreja de Santa Maria de Cosmedin, em Roma; a Basílica de Santa Sofia e a Mesquita de Solimão, em Istambul; para além da própria Acrópole ateniense, ajudaram a consolidar as suas ambições mais grandiosas de ressuscitar o espírito clássico através da extração e reapropriação das suas "constantes".

Quando em Paris, portanto, Jeanneret partilhava já de um fascínio e admiração profundos pela tradição clássica, cujos princípios procurava explorar nas suas próprias obras. O clima económico em França durante a Primeira Guerra Mundial, contudo, revelou-se bastante adverso a qualquer tipo de empreendimento arquitetónico de grande escala, e o jovem arquiteto viu-se reduzido a um trabalho de

---

[27] *Id.* - Architecture: Pure Creation of the Mind. In *Toward an Architecture. op.cit.,* p.234

consultoria para uma companhia de betão armado, na qual acabou por participar em projetos industriais como um reservatório de água, um arsenal, uma central hidro-elétrica e um matadouro em Challuy. Foi apenas em 1918, quando conheceu Amédée Ozenfant, que entrou em contacto com a boémia francesa e o sub-mundo artístico, e assim começou a gravitar para a pintura e usá-la como veículo para expressar e consolidar o seus ideais estéticos. Jeanneret e Ozenfant, imbuídos na *avant-garde* pós-cubista, formularam uma doutrina pictórica denominada de Purismo que, "enraizada numa filosofia neo-platónica", postulava "uma compreensiva teoria civilizacional que defendia vigorosamente o refinamento consciente de todos os tipos existentes."[28]Efetivamente, a estética purista procurava uma sintetização dos traços mais fundamentais dos objetos, cuja representação constituiria a sua essência depurada, atingida através da abstração de quaisquer variantes incidentais. As pinturas exemplares deste período, como a *Natureza Morta com Pratos Empilhados* (1920), demonstram claramente uma simplificação e despojamento formal dos objetos, cujo delineamento exato lhes fixa a forma em composições bidimensionais de mancha e cor.

[imagem 22] 'Natureza Morta com Pratos Empilhados', 1920, Le Corbusier

[28]FRAMPTON, Kenneth - Le Corbusier and the Esprit Noveau. In *Modern Architecture: A Critical History.* Londres: Thames & Hudson, 2007. p.152

O tratamento formal e cromático destas obras, com a sua estilização altamente geométrica e a proeminência de tons pastel, denuncia já algumas tendências e gestualidades que viriam posteriormente a integrar a estética arquitetónica Le Corbusiana. Para além disso, porém, a própria retórica de que se revestiam os discursos e propósitos puristas revelava as suas pretensões mais idealistas, e a busca de uma forma-tipo fundamental que subjaz a toda forma aparente.

> *Eles* [os Puristas] *desejavam retratar objetos familiares do quotidiano e elevá-los ao nível de símbolos por lhes extraírem as suas características mais generalizadas. A natureza morta - o género mais baixo das academias - foi elevado a um papel no qual poderia cristalizar o heroísmo da vida moderna. Nas suas atitudes perante a forma os Puristas revelaram um pedigree idealista, pois acreditavam que a pintura poderia penetrar numa ideia superior para além do fluxo das aparências.*[29]

Os princípios ascéticos da forma platónica tornam-se então evidentes nesta procura de uma síntese universal que visa a supressão da diferença supérflua em prol da semelhança essencial. "O ‹‹classicismo›› foi então encarado mais como um repositório de valores formais superiores do que uma fonte temática direta."[30] Remontando à sua experiência com Behrens e a Deutscher Werkbund em 1910, a obsessão com o *típico* anuncia já a posterior sistematização de elementos arquitetónicos como a janela em banda ou os *pilotis* enquanto cristalizações do espírito industrial da sua época. O domínio matemático da forma e proporção, tão determinante na sua arquitetura, marcava também presença nestes seus quadros do Purismo inicial, nos quais explorava, juntamente com Ozenfant, teorias de cor, luz e proporção, com um rigor e minúcia quase científicos.

> *(…) os objetos tendem para um tipo que é determinado pela evolução das formas entre o ideal de máxima utilidade e as necessidades da manufatura económica que se conforma inevitavelmente às leis da natureza. Este jogo-duplo de leis resulta na criação de um certo número de objetos que se podem chamar standardizados.*[31]

---

[29] CURTIS, William J. R. - *op. cit.,* Cap.IV, p.50

[30] *Ibid.,* p.49

[31] *Ibid.,* p.50

Apesar das suas tendências mais científicas, contudo, o Purismo ambicionava também uma regeneração espiritual da sociedade do pós-guerra através da elevação das formas ao estatuto de símbolos, purificados pela lógica e matemática da standardização ("… a ‹‹essência dos tempos›› seria revelada na linguagem nua e universal da geometria infundida com o sentimento utópico de salvação via mecanização"[32]). Talvez devido a um qualquer atavismo albigense ou reminiscências da sua formação *Arts and Crafts* sob tutela de L'Eplattenier, Le Corbusier demonstrava já neste dealbar da sua prática artística, como aliás o denunciavam os seus esquissos e apreciações enfatuadas das cidades mediterrâneas, uma certa sensibilidade poética que a todo momento confrontava e, enfim, compensava a sua vontade mais sistemática e racional. No seu esforço idealista de encontrar a proporção perfeita, a forma correta, o equilíbrio mais rigoroso entre opostos e a eventual sintetização das constantes num objeto supremo, insinuam-se também as inclinações apolíneas do escultor e do poeta, cujo zelo e labor incidem sobre a tradução onírica em formas e a sua mais completa materialização. O gosto, a sensibilidade, a lógica subjetiva (o *analogon rationis* de Baumgarten), não se encontram, portanto, de modo algum ausentes do seu temperamento artístico (aliás nele evidentes desde jovem), que, por outro lado, arroga as mais ostentosas aspirações do espírito.

Esta tensão particular entre a ética científica de sistematização racional e a ambição de uma qualquer redenção ou elevação espiritual através da arte - uma crença fundamental no seu poder santificador - resulta naquilo que Kenneth Frampton descreveu como "o sempre presente jogo entre opostos - como o contraste entre cheio e vazio, entre luz e sombra, entre Apolo e Medusa - que permeia a sua arquitetura e é evidente como um hábito da mente na maioria dos seus textos teóricos."[33] No seu mais famoso livro, *Vers une architecture,* parcialmente publicado na revista *L'Esprit Nouveau* que editou conjuntamente com Ozenfant, sintetiza-se este jogo fundamental cujos frutos futuros apenas viriam a reiterar com crescente riqueza e maturação.

> *Este texto (…) articulou o dualidade conceptual em torno da qual o resto do seu trabalho se viria a revolver: por um lado a necessidade imperativa de satisfazer exigências funcionais através da forma empírica, por outro o impulso de usar elementos abstratos para afetar os sentidos e nutrir o intelecto.*[34]

---

[32] *Ibid.*

[33] FRAMPTON, Kenneth - *op.cit.,* p.149

[34] *Ibid.,* p.152

Este livro acabou por constituir, efetivamente, um momento de cristalização das ideias puristas, aplicadas sobre o objeto arquitetónico. O retorno ao classicismo, neste caso, mais do que uma reapropriação dos valores platónicos, funcionou também como uma revisita interpretativa dos seus princípios arquiteturais. Tal como, nas suas pinturas, Le Corbusier ambicionava "purificar" os objetos através da abstração e do despojamento das suas características formais, também assim procurou efetuar uma "purificação" dos espaços e estruturas antigos através da sua redução à essencialidade. A ideia das "constantes" nada mais é do que o resultado último desse labor subtrativo: o esqueleto despido e simples que anima todos os corpos.

Ora, neste enquadramento inicial revelam-se já algumas afinidades importantes entre as inclinações Le Corbusianas e o Grande Estilo, contrapostas por um conjunto de divergências de não menor relevância. Primeiramente, o projeto transvalorativo da estética arquitetónica, cujos propósitos espelhavam o tumultos artísticos típicos da época, encontrava o seu antagonista no revivalismo do gosto burguês e a suas restantes afetações. Os ecos nitezschianos ressoam precisamente nesta combatividade contra o sentimentalismo melífluo, que já no caso do filósofo erguia o vigor e virilidade clássicos contra o romantismo afeminado e a vacuidade dos seus excessos. O retorno ao classicismo prefigura uma vontade de purificação formal e a emancipação de um tartufismo decorativo e pedante decorrente de uma degenerescência cultural. Tal como Adolf Loos antes dele, também Le Corbusier se posiciona deste modo numa relação de beligerância contra o gosto dominante, ao qual contrapõe a dignidade austera e soberana da arquitetura grega como novo modelo estético de despojamento, e assim prolongam ambos o movimento iniciado por Nietzsche no século anterior. A incursão histórica aos primórdios da prática arquitetónica e o primitivismo daí decorrente denunciam também uma certa transposição da genealogia nietzschiana para o plano da arquitetura, mergulhando nas suas mais profundas raízes a fim de descobrir a *procedência* do seu sentido e os seus mecanismos mais essenciais - as constantes. Prefigura-se, deste modo, a conjuntura ideal para o desenvolvimento de uma arquitetura de exceção e autoridade - o estandarte do Grande Estilo.

Contudo, Le Corbusier diverge grandemente da ética nietzschiana ao sucumbir à autoridade científica e incorporar as suas doutrinas deterministas. Com efeito, a sua sobre-afetividade técnica, revestida pelos pesados panejamentos de uma moral platónica, colocavam o arquiteto à mercê dos ideais ascéticos que subjazem insidiosamente ao pensamento científico. A sua profunda repulsa pelas formas vigentes, uma das mais alegres consequências do espírito criativo (*i.e.* a destruição), é imediatamente aplacada pela salvaguarda científica e canalizada para benefício dos seus projetos.

> *Não! Não me venham com a ciência quando procuro o antagonista natural do ideal ascético (…) A ciência está longe de ser suficientemente autónoma para desempenhar um tal papel; falta-lhe, em todos os aspetos, um ideal de valor, um poder de criação de valores, ao* ***serviço*** *do qual possa* estar ***em condições de crer*** *em si própria… A ciência, por si só, nunca é criadora de valores. A relação que mantém com o ideal ascético nunca chega a ser de antagonismo; no fundamental, a ciência é até, pelo contrário, uma força impulsionadora da elaboração interna do ideal ascético.*[35]

O que é o Purismo, aliás, senão essa mesma submissão da arte ao ideal ascético? A vontade de verdade, manifesta nessa procura do *tipo,* a síntese da essencialidade que subjaz à *aparência,* que no fundo apenas transcreve em termos artísticos os mecanismos idealistas que animam o pensamento platónico, corresponde precisamente à "*corrupção* mais radical que se pode fazer do artista, infelizmente também uma das mais frequentes, porque nada é mais corruptível do que um artista."[36] Salienta-se, portanto, uma certa *reatividade* e sujeição à conjuntura política e ideológica contemporâneas por parte de Le Corbusier que, por outro lado, na sua condição de artista, encontrar-se-ia sempre fatalisticamente predisposto a um certo grau de "absorção". Aliás, foi após a sua viagem pelo oriente que um Le Corbusier de 24 anos afirmou numa das suas cartas que "não deveríamos mais ser artistas mas antes penetrar a época, fundir-nos com ela até nos tornarmos indistinguíveis."[37]

Mas apesar das suas tendências mais sistemáticas e moralizantes, apesar da predileção da ordem sobre o caos, da verdade sobre a mentira, das suas experimentações e fascínios matemáticos, Le Corbusier dispunha ainda de uma nostalgia profunda do sentimento, de uma força vasta e subterrânea que por vezes borbulhava à superfície e sobre a qual os mecanismos mais racionais exerciam apenas um domínio frágil e periclitante. Se pela sua experiência com L'Eplattenier se enjoou dos excessos fastidiosos de um sentimentalismo burguês, durante a sua curta estadia no escritório de Behrens rapidamente se apercebeu dos perigos petrificantes do pensamento tecnocrático, afirmando que "se Paris é a casa da Arte, a Alemanha permanece a sua grande fábrica".[38]

---

[35]NIETZSCHE, Friedrich - Terceiro Ensaio: Que Significam os Ideais Ascéticos?. In *Para a Genealogia da Moral, op.cit.,* §25, p.190

[36]*Ibid.,* p.191

[37]Cit. por CURTIS, William J. R. - *op.cit.,* Cap.III, p.36

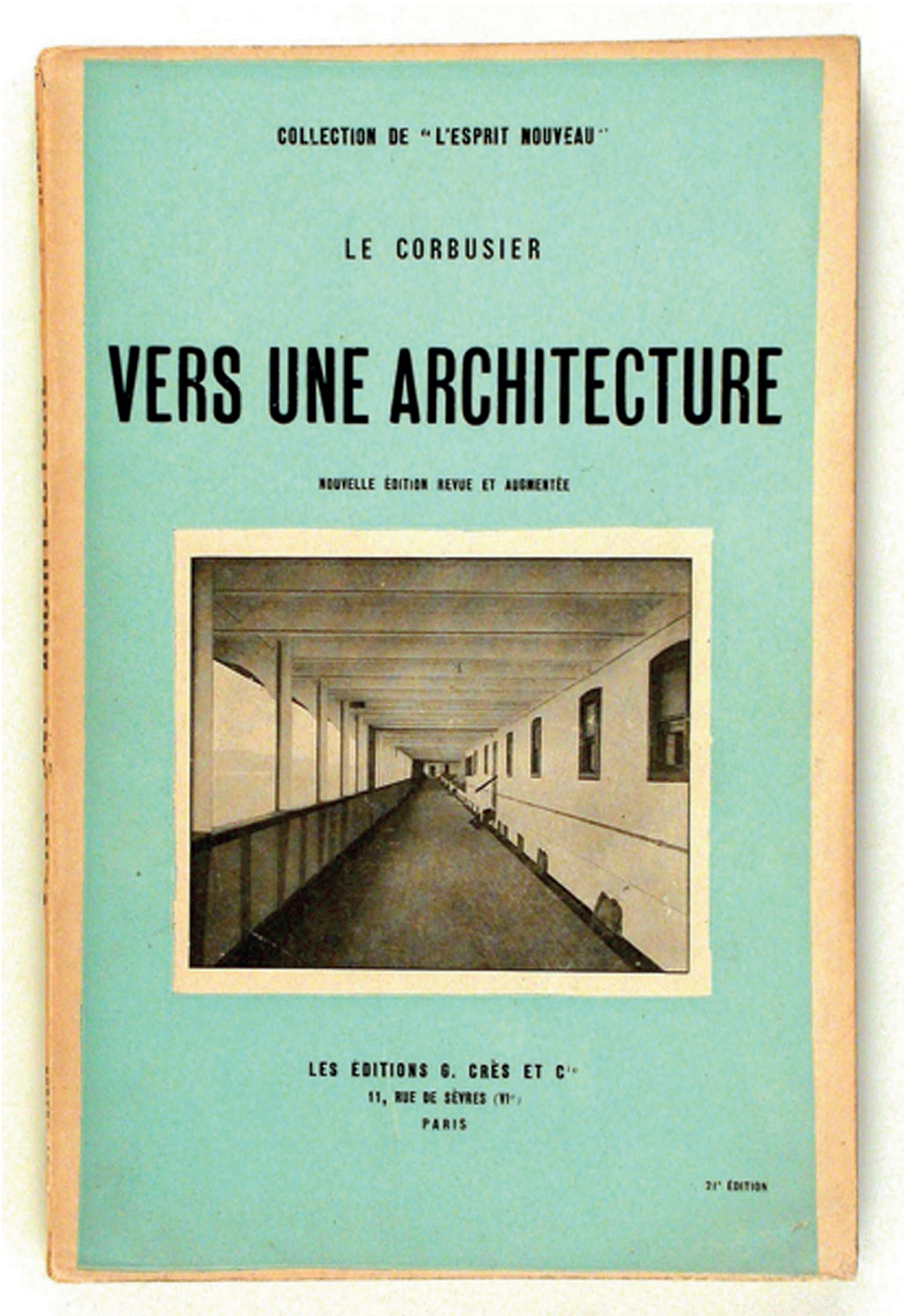
[38]*Ibid.,* p.31

b) Para um Grande Estilo

O *Vers une architecture,* corresponde, então, a uma cristalização exemplar de um pensamento, de certa forma, paradoxal que articula uma "dualidade conceptual" característica da modernidade incipiente. Nomeadamente, como foi até aqui descrito, aquela tensão que advém do confronto de um desejo de libertação sensível e as exigências técnicas e funcionais de uma época em tumulto e (re)construção. Le Corbusier aborda este problema com uma vitalidade abundante e expansiva que não se acanha em estabelecer todos os seus princípios a partir de uma efetiva destruição dos pre-existentes.

O seu método, muito à semelhança de Nietzsche, consiste precisamente em retomar o substrato mais profundo da essência arquitetónica através de um segundo olhar histórico. A sua sentença de abertura contra a mentira[39] pode ser interpretada, neste âmbito, como equiparável ao desvelamento dos valores efetuado por Nietzsche, e a revelação das suas origens profundas. A mentira, aqui, traduz-se em termos formais como o excesso e a afetação decorativa que permeava o panorama arquitetónico e que, por sua vez, partilhava de uma correspondência direta com modos de pensamento ultrapassados e decadentes, cuja constituição fundamental, recentemente posta a descoberto, chocava com as realidades de uma nova sociedade cada vez mais emancipada de quaisquer diretivas canónicas ou morais. Le Corbusier insurge-se, essencialmente, contra a hipocrisia de um gosto diletante e desligado do real, no qual se despejavam as heranças culturais numa poça estagnada de formas vazias, e que revelava uma incapacidade e indisposição generalizadas para abordar os problemas de uma sociedade do pós-guerra. A sua transvaloração estética - efetuada através de uma série de exemplos e comparações perversas de silos, fábricas, pontes, carros, aviões, cruzeiros e outros tantos produtos de engenharia moderna com monumentos da Grécia Antiga - foi, por um lado, estimulada por uma rejeição total das normas formais vigentes e, por outro, formulada enquanto solução pragmática a problemas sociais e construtivos. Com um só gesto, Le Cor-

[39]"Uma questão de moralidade. Mentir é intolerável. Ao mentir perecemos."



[imagem 23] 'Para uma Arquitetura', 1923, Le Corbusier

busier conseguiu efetivamente exorcizar os preciosismos supérfluos da decoração e mobilizar a arquitetura para uma campanha de regeneração social, libertando-a da sua submissão ao gosto burguês e devolvendo-lhe o poder que lhe é próprio.

A exaltação da "estética do engenheiro", contudo, não conduziu a uma qualquer doutrina racionalista ou abandono das ambições espirituais. Muito pelo contrário, Le Corbusier faz questão de acentuar a distinção e importância da arquitetura enquanto "pura criação do espírito", divergindo da engenharia pela capacidade de afetar os instintos mais profundos do homem, e nele fazer ressoar os prazeres e vertigens da sensibilidade.

> *Arquitetura é um facto artístico, um fenómeno emocional que está removido das questões de construção, para além delas. Construção: É PARA MANTER AS COISAS ERGUIDAS; Arquitetura: É PARA AGITAR A EMOÇÃO. Emoção arquitetural: é quando a obra ressoa dentro de nós afinada com um universo a cujas leis estamos submetidos, reconhecemos e admiramos. Quando certas relações são alcançadas, somos cativados pela obra. A Arquitetura é uma questão de ‹‹relações››, uma ‹‹pura criação do espírito.››*[40]

A melodia dionisíaca começa aqui a fazer-se ouvir, e deste modo se introduz a dualidade fundamental que subjaz a todo o pensamento de Le Corbusier. Esta dimensão sensível, deveras artística, da arquitetura nunca é esquecida ou menosprezada - muito pelo contrário. O retorno e exaltação das formas antigas apenas servem para despi-la daquilo que antes a impedia de atingir a totalidade do seu potencial e explorar o que mais profundamente a caracteriza. Assim o reforçam as constantes e os "lembretes", e nesse sentido avança também a própria reapreciação das estruturas da engenharia moderna. De facto, como Adolf Loos já o havia declarado, os engenheiros representam uma espécie de "nobre selvagem", uma manifestação mais pura e inocente do sub-consciente construtivo de uma sociedade, destituídos dos trejeitos e afetações de que os arquitetos são muitas vezes vítimas, e limitando-se, por outro lado, à apropriação direta e sem complexos das ferramentas e utensílios da época para uma resolução eficaz dos problemas. Uma vez mais simulando os métodos investigativos nietzschianos (e até com um forte paralelismo às descobertas de Sigmund Freud), Le Corbusier examina o sub-consciente da sociedade através dos seus vestígios construídos e, a partir deles, elabora os princípios para uma arquitetura que se lhe dirija de modo mais direto e instintivo.

---

[40]LE CORBUSIER - Aesthetic of the Engineer Architecture. In *Toward an Architecture. op. cit.*, p.97

A tónica no instinto, tão premente ao longo do seu livro, denuncia, aliás, uma reinterpretação fisiológica da arte semelhante aquela sobre a qual se funda a ideia do Grande Estilo. Para sempre uma das suas principais "linhas reguladoras", o instinto, e a confiança na sua força perpétua e inalienável, prefigura, para Le Corbusier, o principal contingente para o funcionamento mais fundamental da obra arquitetónica - isto é, provocar emoções ("Não se esqueceram muitos arquitetos de hoje em dia que a grande arquitetura está nas próprias origens da humanidade e que é uma função direta dos instintos humanos?"[41]). Esta ideia ganha a sua maior saliência quando, no início da terceira parte ("Pura Criação do Espírito"), expõe a sua própria filosofia estética, que no fundo assenta numa espécie de empirismo poetizado, ao explicar a beleza de uma face, transpondo posteriormente os seus mecanismos para o plano arquitetónico:

> *Dizemos que uma cara é bela quando a precisão da modelação e a disposição das características revelam proporções que sentimos como harmoniosas porque no nosso núcleo, para lá dos sentidos, elas dão origem a uma ressonância, a uma espécie de caixa-de-ressonância que se põe a vibrar. O vestígio de um indefinível absoluto a preexistir no núcleo do nosso ser.*
> *Esta caixa-de-ressonância que vibra dentro de nós é o nosso critério de harmonia. Este deve ser o eixo ao longo do qual o homem se organiza, num acordo perfeito com a natureza e, provavelmente, com o universo: um eixo de organização que deve ser aquele ao longo do qual todo o fenómeno e todos os objetos da natureza se alinham. Este eixo leva-nos a supor uma administração unificada do universo, a assumir uma vontade singular na origem.*[42]

Esta ideia semi-espiritual de um "eixo de organização", com um toque de panteísmo e uma estranha relação analógica ao "pilar cósmico" das religiões antigas, figura-se, enfim, como uma possível iteração daquilo que Nietzsche acabou por denominar de "Vontade de Poder" ou, no seu primeiro livro, identificava como a "misteriosa Unidade" (a "vontade singular na origem"). Ora, entendido esse eixo ou "caixa-de-ressonância" na sua dimensão *fisiológica,* como a "estrutura material, na ocorrência a uma estrutura instintiva"[43] cuja potencia é intensificada pela beleza, rapidamente se apreende o seu paralelismo com o Grande Estilo. Este encara a arte

---

[41] *Id.* - Regulating Lines. In *Toward an Architecture. op.cit.,* p.135

[42] *Id.* - Architecture: Pure Creation of the Mind. In *Toward an Architecture. op.cit.,* pp.233-238

[43] FERRY, Luc - A "fisiologia da arte": um novo rosto do historicismo. In *Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática.* Lisboa: Edições 70, 2012. p.247

enquanto *tónico*, cuja mais elevada expressão funciona precisamente no sentido de excitar as sensibilidades inatas do homem e aumentar a sua sensação de poder. Amplifica o desejo, instiga o movimento e o fluxo sanguíneo, estimula a sexualidade, e evoca distantes mundos sensoriais que subitamente se reanimam pela excitação dos instintos.

> *Aquilo que sentimos instintivamente oposto a nós esteticamente é, segundo a mais longa experiência da humanidade, sentido como danoso, perigoso e suspeito: a expressão súbita do instinto estético, e.g. no caso da repugnância, implica um ato de juízo. Nesta medida a beleza enquadra-se na categoria geral de valores biológicos: útil, benefi cente, e promotora de vida; assim, uma horda de estímulos que durante várias eras foram associados com, e nos lembram, coisas e condições úteis, dão-nos o sentimento de beleza i.e. o aumento do sentimento de poder.*[44]

Como já foi anteriormente estabelecido, é precisamente esta ótica vitalista que permite estabelecer o primado do corpo sobre o intelecto, e desse modo emancipar a arte do jugo da razão. Celebra-se a autonomia da sensibilidade, e a inauguração do seu domínio próprio. Bem se vê que, apesar de todas as suas inclinações mais racionais e sistemáticas, apesar do todo o ênfase que coloca na ordem e na clareza, Le Corbusier não submete a sua sensibilidade aos ditames da razão. Muito pelo contrário, e relembrando a "pura criação do espírito", defende que a essência da arquitetura depende da sensibilidade (e da sua reverberação natural) para se manifestar. A própria vontade de ordem e perfeição, tão premente nas ambições do arquiteto, que o leva a idealizar uma espécie de eixo cósmico em torno do qual o homem, a natureza, e até o próprio universo se organizam, denuncia, para Nietzsche, o temperamento típico do artista criador "carregado de força". Tal como a arte, no espectador, suscita o sentimento de força, também assim o artista se vê dependente da sua força (física ou psicológica, neste caso não interessa distinguir) como precondição para o gesto criativo. É a isto que se refere o estado de *embriaguez,* pressuposto da alquimia do espírito.

> *Tudo neste estado se enriquece a partir da sua própria plenitude: o que se vê, o que se quer, vê-se dilatado, lapidar, forte, carregado de força. O homem neste estado muda as coisas até que elas espelhem o seu poder - até serem reflexos da sua perfeição. Este* ***dever*** *transformar em perfeição é - arte.*[45]

---

[44]NIETZSCHE, Friedrich - A Vontade de Poder na Arte. In *A Vontade de Poder, op.cit.,* §804, p.396

[45]*Id.* - Incursões de um Extemporâneo. In *O Crepúsculo dos Ídolos.* Lisboa: Edições 70, 2018. §9, p.70

Assim melhor se clarifica a definição que Le Corbusier faz de "estilo" enquanto "a aquisição unanimemente reconhecida de um estado de perfeição unanimemente sentido".[46]

De resto, toda a retórica do *Vers une architecture* assume, de igual modo, uma tonalidade explicitamente assertiva e beligerante que acentua repetidamente uma ética de força, dominação e clarificação, tipicamente gregos, que assim, pelo menos no que diz respeito ao tom discursivo, estabelece uma irmandade com os textos e a expressividade nietzschiana, também eles munidos de um vigor e crueldade inimitáveis. A descrição que Le Corbusier faz de um cruzeiro é suficiente para compreender os atributos estéticos que valoriza:

> *Se nos esquecermos por um momento que um cruzeiro é uma ferramenta de transporte e o olharmos com novos olhos, sentir-nos-emos perante uma importante manifestação de temeridade, disciplina, e harmonia, uma beleza que é calma, vigorosa, e forte.*[47]

Compreende-se, deste modo, até que ponto o discurso Le Corbusiano reflete o militantismo da vanguarda moderna, incorporando a sua postura conquistadora através da idealização das formas assertivas da arquitetura grega (particularmente da ordem Dórica, que faz questão de distinguir *moralmente* da Coríntia) e a purificação prismática das mesmas. Esta vontade purificadora de ver "com novos olhos", já ensaiada no Purismo, configura o principal ponto de ligação com o Grande Estilo, nomeadamente com o seu mecanismo iminentemente hierárquico e administrativo.

A vontade de simplificação a partir da complexidade, a organização dos impulsos segundo uma intenção maior - segundo uma tendência mais saliente -, a exacerbação de certos atributos, a procura de uma unidade - de um todo íntegro e auto-suficiente… Tais ambições poder-se-iam tanto atribuir aos ideais artísticos de Le Corbusier como aos de Nietzsche, de modo quase indiferenciado. Isto apenas se torna mais evidente uma vez observadas expressões como "ideia singular", "força de intenção", "a obrigação de ordem", "hierarquia de objetivos" ou "intenção clara" que são empregues em várias instâncias ao longo de todo o *Vers une architetcure,* e nos lembrarmos também das prescrições nietzschianas para uma condição artística em que nos tornamos "consistentes, simples, inequívocos, matemáticos, lei" - enfim

---

[46] LE CORBUSIER - Eyes That Do Not See...: Automobiles. In *Toward an Architecture. op.cit.,* p.183

[47] *Id.* - Eyes That Do Not See...: Liners. In *Toward an Architecture, op.cit.,* p.158

"mestres do caos que há em nós"[48]. De facto, o olhar sistemático e clarificador de Le Corbusier, que extrai das formas os seus atributos essenciais para depois os exacerbar, pressupõe, a todos os níveis, o domínio de uma intenção clara, uma vontade cuja plenitude suprime qualquer equívoco e instaura a sua singular evidência no construído. É precisamente a este fenómeno, tão característico da obra de Le Corbusier, que Nietzsche se refere quando fala da *idealização* do artista:

> [o artista] *entrega-se às coisas, força-as a apossarem-se de nós, violenta-as - a semelhante processo dá-se o nome de idealização. Libertemo-nos, aqui, de um preconceito: idealizar não consiste, como geralmente se crê, em separar e pôr de lado o pequeno, o trivial. O decisivo é antes um monstruoso acentuar dos rasgos principais de modo a que os outros desapareçam.*[49]

Este "monstruoso acentuar dos rasgos principais" - que de resto constitui efetivamente um dos pilares temáticos do *Vers une architecture* e, enfim, estimula o apelo/crítica implícitos no texto "Olhos Que Não Vêem" -, traduz, no fundo, uma das consequências finais da lógica (ou *instinto*) hierárquica, o mecanismo essencial do Grande Estilo. Esta lógica verifica-se em vários pontos do livro, mas não tão claramente como na segunda parte - "A Ilusão da Planta" - na qual, debruçado sobre o problema da planta (o "plano de batalha") e as suas potenciais armadilhas, Le Corbusier introduz a ideia de *ordonnance* que é "a hierarquia de eixos, e portanto a hierarquia de objetivos e a classificação de intenções".[50] É precisamente nesta questão que se consolida o conjunto de atributos que melhor caracterizam o temperamento Le Corbusiano. O eixo retoma a sua dupla significação geométrica/espiritual, tanto no que diz respeito ao desenho arquitetural como à ordem universal que ressoa em cada indivíduo, e para ambos se prescreve necessariamente uma intenção, uma finalidade, um propósito. Um imperativo de ordem.

> *O eixo é talvez a primeira manifestação humana; é o meio de todo o ato humano. A criança que brinca tende para um eixo, o homem que luta a tempestade da vida descreve um eixo. O eixo é o fazedor-de-ordem da arquitetura. (…) O eixo é uma linha de conduta para um propósito. Na arquitetura, o eixo tem de ter um propósito. Na École* [Escola de Belas Artes] *isto foi esquecido e os eixos entrecruzam-se para fazer estrelas, todos conduzindo ao infinito, ao indefinido, ao desconhecido, ao nada: sem um propósito. O eixo da École é uma fórmula, um truque.*[51]

---

[48] NIETZSCHE, Friedrich - A Vontade de Poder na Arte. In *A Vontade de Poder. op.cit.,* §842, p.416

[49] *Id.* - Incursões de um Extemporâneo. In *O Crepúsculo dos Ídolos. op.cit.,* §8, pp.69-70

[50] LE CORBUSIER - Architecture: The Illusion of the Plan. In *Toward an Architecture. op.cit.,* p.221

[51] *Ibid.*

Mais uma vez, insinua-se aqui essa tendência semi-religiosa de encapsular a realidade numa ordem holística e significante, neste caso modelada segundo a imagem do eixo regulador (*Axis Mundi*?). É efetivamente esse otimismo moderno, aliado a um espírito de conquista e confiança no futuro, que aqui se encontra estimulado pelo projeto de instaurar um novo mundo, uma nova ordem, um novo valor. Influenciado, inclusivamente, pelo utilitarismo das indústrias, Le Corbusier infunde nessa ordem - nessa *verdade* - a exigência de um propósito, de uma finalidade. Torna-se, assim, evidente o esforço, em parte ingénuo e em parte brilhante, de construir um novo paradigma valorativo, uma nova moral; talvez decorrente de uma renúncia ao niilismo e do consequente refúgio na verdade utilitária. Os traços de megalomania artística começam aqui a ganhar saliência mas, apesar da sua eventual futilidade ou alheamento, revelam não obstante os pressupostos temperamentais para a criação da grande arte. A presença da dimensão moral que por vezes marca o seu discurso apenas salienta a extensão do seu impulso criativo, que abrange o próprio domínio da ética ("O fenómeno do ‹‹artista›› é o mais fácil de devassar: através dele contemplamos os instintos fundamentais do poder, da natureza, etc.; *até da religião e moral.*"[52]).

Mas retomando as suas implicações criativas, a *ordonnance,* para além de descrever a organização dos espaços e dos objetos arquitetónicos segundo um eixo, pressupõe ainda uma lógica desigual e hierárquica de relacionamentos entre as partes, como exemplificado através da Acrópole de Atenas ou da Casa do Poeta Trágico em Pompeia. A ideia de um eixo de *ordonnance,* longe de prescrever qualquer simetria ou enquadramento direto, procura, pelo contrário, estabelecer uma série de relações sensíveis entre os objetos, cuja disposição se orienta ao longo de um eixo que, embora não seja imediatamente apreensível, vai desvelando a sua presença à medida que o corpo se move no espaço e testemunha os diálogos entre as partes (a *promenade architecturale*). A sua descrição da Acrópole revela, de imediato, essa sensibilidade antiga que prescreve um conjunto sereno de relações, cuja aparente disparidade se inscreve na paisagem como se dela há muito fizesse parte. Como tal, é precisamente contra o alinhamento exaustivo dos elementos segundo um eixo que se insurge a sua crítica, afirmando que isso seria "como muitas pessoas a falar ao mesmo tempo"[53], tomando partido, pelo contrário, dos jogos perspécticos e ilusões óticas suscitados por uma composição sensível *em torno* do eixo e em diálogo com ele. Salienta-se, neste caso, o exemplo do Partenon e do Erecteion que, dispostos de lados opostos do eixo regulador que atravessa a Acrópole, oferecem ao observador

[52]NIETZSCHE, Friedrich - A Vontade de Poder na Arte. In *A Vontade de Poder. op.cit.,* §797, p.393

[53]LE CORBUSIER - *op.cit.,* p.221

recém-chegado vistas em três quatros "da sua completa fisionomia"[54]. Para reiterar este ponto, observe-se a descrição da Casa do Poeta Trágico:

> *Tudo se relaciona com um eixo mas ter-se-ia grandes dificuldades em desenhar uma linha reta através dela. O eixo está nas intenções, e o esplendor dado pelo eixo estende-se às coisas mais humildes que afecta com um gesto habilidoso (os corredores, a passagem principal, etc.), através de ilusões de ótica.*[55]

É, de facto, estranho como é que um apologista intransigente da verdade e do seu valor moral advoga a favor das ilusões de ótica… Talvez seja às vezes preciso mentir para se dizer a verdade. Isso ninguém o sabia melhor que os gregos.

A lógica hierárquica prolonga-se inclusivamente para a própria paisagem e o modo como esta enquadra, contextualiza e, efetivamente, integra o próprio projeto (e vice-versa). No texto "Um Exterior é Sempre um Interior", verificam-se os indícios dessa *afetividade* característica da vontade de poder, e do modo como esta dita as suas eventuais hierarquias e metamorfoses. Numa re-interpretação profundamente humanista do olhar, Le Corbusier salienta a essencial imprevisibilidade e inquietude das suas circulações pelo espaço - que a *École,* com a sua obsessão planimétrica, falhava em compreender -, e o modo como assimila a paisagem e a arquitetura na sua totalidade, imediatamente qualificando-os segundo o seu peso, densidade, brilho, cor, posicionamento, escala, etc. Com efeito, coloca-se a própria paisagem no domínio do arquiteto, como mais um tema ou material de que dispõe para acentuar, complementar ou elevar o próprio projeto (e, inversamente, também a paisagem).

> *O olho humano, nas suas investigações, está sempre a mover-se e o homem também se move para a direita, para a esquerda, numa volta completa. Ele assimila tudo e é atraído para o centro de gravidade do lugar como um todo. Subitamente o problema espalha-se para os arredores. As casas vizinhas, a montanha perto ou distante, o horizonte baixo ou alto são massas formidáveis cujos volumes cúbicos provocam um efeito poderoso. (…) Então chega a sensação de densidade: uma rocha, uma árvore, uma colina são menos fortes, de menor densidade que um arranjo geométrico de formas. O mármore é mais denso para o olho e para a mente do que a madeira e por aí adiante. Sempre hierarquia.*[56]

---

[54] *Ibid.*

[55] *Ibid.,* p.223

[56] *Ibid.,* p.224

O domínio mais vasto do olhar encontra-se, deste modo, completamente assimilado pela vontade criativa, que até das montanhas se apossa para integrar a sua composição.

O tema ou diretiva da "unidade de intenção" atravessa a retórica Le Corbusiana com uma urgência incontornável, e assim denuncia o indício mais revelador da sua ambição e impaciência, que a todo o momento anseiam dissipar a neblina difusa e sufocante de cânones e estilos moribundos, para instaurar o seu único e inequívoco Grande Estilo. Este projeto, decerto autoritário e impositivo, cuja doutrina legislativa apenas se intensifica com escritos posteriores, e que denuncia em alguns momentos uma certa *reatividade* (quiçá inevitável, tendo em conta as circunstâncias), revela não obstante uma atitude que só se poderia formar através de uma grande vontade de poder, e cujos frutos artísticos foram, em grande parte dos casos, um passo em frente para aquisição do Grande Estilo. A extensão e *seletividade* do seu conhecimento histórico, aliadas a um olhar profundo e percetivo, e mobilizados por um instinto transformador, constituem uma mistura absolutamente explosiva que efetivamente espoletou a derrocada dos valores antigos e o dilúvio moderno na arquitetura. Para além disso, foi precisamente este espírito revolucionário e inquieto que, apesar de uma aparente rigidez ideológica ou cristalizações momentâneas, criou as condições ideais para uma apreciação mais honesta do fenómeno arquitetónico e iluminou, inclusivamente, algumas das suas mais profundas verdades fenomenológicas. No caso das passagens até aqui citadas não serem já suficientes para o comprovar, deixamos aqui mais uma, na qual se descreve, com uma intensidade sublime, a essência da arquitetura grega contida no propileu:

[imagem 24] 'Charles-Edouard Jeanneret na Acrópole' [detalhe], 1911

> *A emoção vem de uma unidade de intenção. Vem daquela inflexível determinação que revestiu o mármore com uma vontade para o mais puro, o mais claro, o mais económico. Eles sacrificaram e despojaram até ao momento em que foi imperativo remover nada mais, e deixar apenas aquelas coisas concisas e violentas, a ressoar claras e trágicas como trombetas de bronze.*[57]

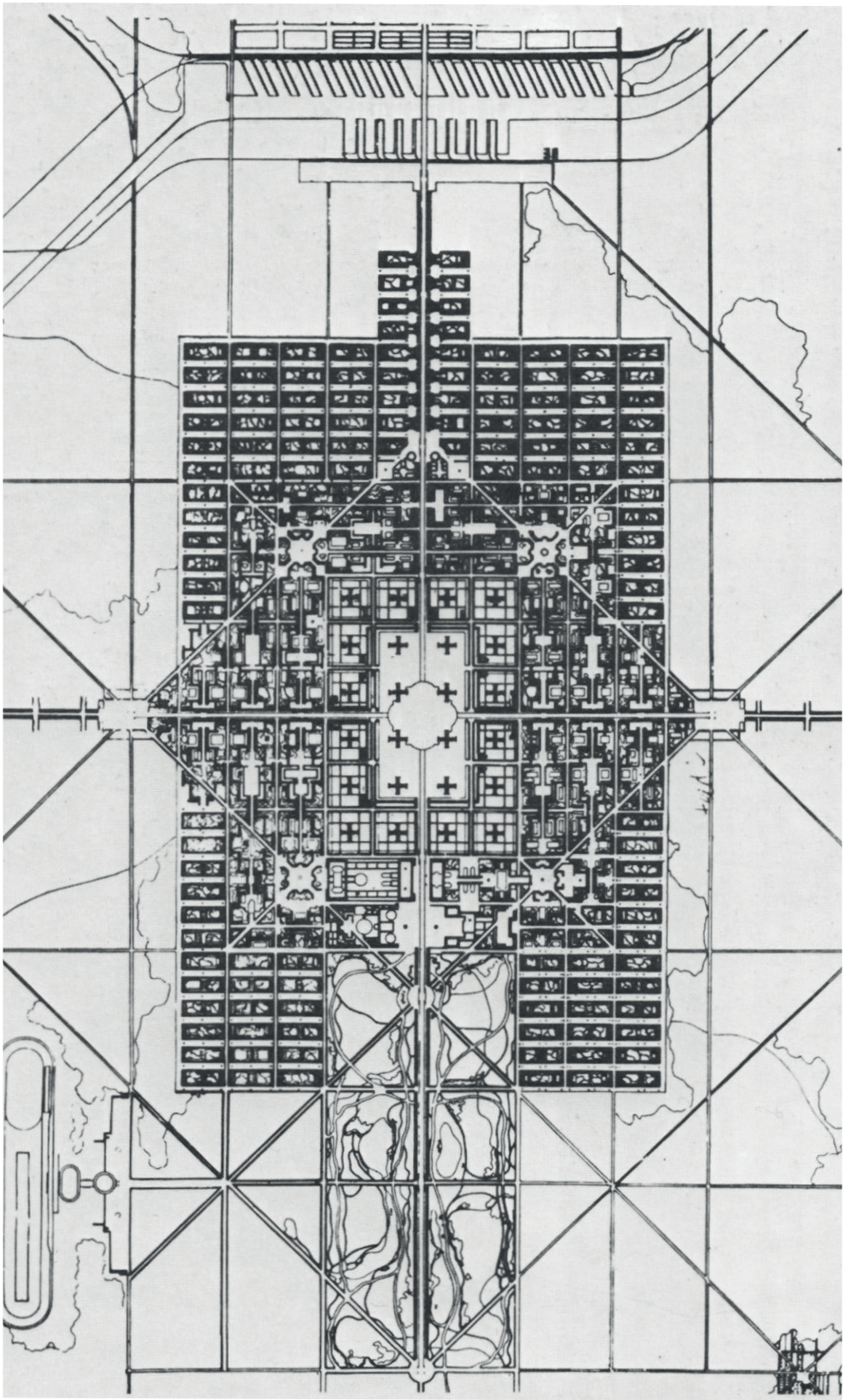
[57] *Ibid.*, p.226

c) Dois Templos

Com o seu primeiro livro Le Corbusier articula, no começo dos anos 20, os princípios gerais daquilo que viria a ser o Estilo Internacional, e assim abre o caminho para uma nova era da arquitetura, com a sua estética e valores correspondentes. Muito à semelhança dos seus contemporâneos, imbuídos no espírito da época, o arquiteto modernista avançou para a instauração da *verdade profana* na arquitetura. A sua propensão determinista, o rigor utilitário das suais diretivas morais, a apropriação da estética maquinal e lógicas de standardização industriais, a idealização afetiva do "homem de negócios" moderno patente nas suas apologias persuasivas, e até a própria interpretação empírica da sensibilidade enquanto fenómeno natural, funcionam no sentido de transplantar a arquitetura para o domínio do profano, e coloca-la ao serviço das suas ambições.

Ao longo da restante década, os projetos que efetuou - casas privadas, habitações sociais e instituições públicas - exemplificam claramente essa propensão programática para o profano, sendo este à escala doméstica ou institucional. Por outro lado, projetos como a *Ville Contemporaine* (1922) e, posteriormente, o *Plan Voisin* para Paris (1925), constituem uma reformulação e adaptação dos seus ideais elevados à escala urbana, e configuram a instância mais exacerbada do seu desejo de reformulação totalitária. Neste grandioso desígnio, prenhe de geometrias barrocas e mobilizado por um racionalismo implacável, testemunha-se a *maior* manifestação da verdade profana, articulada pelo símbolo da cidade ideal. Nesta obra pode observar-se aquilo que efetivamente constitui a "procura de um Centro" (*i.e.* a construção de um paradigma, de uma nova ordem) através da estratificação e hierarquização do corpo urbano segundo as suas classes, funções, tipologias e valor simbólico, "como uma cósmica cidade imperial do passado"[58]. Uma cidade áurea e expansiva, repleta de verdura sob estradas elevadas, bairros compactos e limpos nas periferias, longas vias e eixos monumentais, núcleos de transportação nos cruzamentos, um zoneamento deliberado, exato e eficiente, organização a todos os níveis, amplitude, frescura e salubridade - e, no centro, a apoteose: uma monumental composição

[58]CURTIS, William J. R. - *op.cit.,* Cap.V, p.63



[imagem 25] 'Plano para uma cidade com 3 milhões de habitantes' [detalhe], 1922, Le Corbusier

prismática, gigantescas torres cruciformes flutuando imperiosamente sobre o solo, brilhantes e inatingíveis como artefactos divinos: os "palácios" da classe administrativa. Assim se formaliza o maior sonho da verdade profana, esculpido por uma vontade sem limites. Estes projetos urbanos traduzem as suas maiores aspirações de ordem, e constituem também os seus projetos mais rígidos, redutivos e racionalistas - um épico euripidiano.

Os seus projetos construídos, contudo, como as *villas* da primeira metade dos anos 20, "possuíam a frescura e ligeira crueza das inovações fortes"[59]. Com cada obra, Le Corbusier reiterava os seus princípios com veemência crescente, mas imbuía-os continuamente com a sua sensibilidade característica, estimulada pelas contingências do programa e do local, e manifesta nas suas articulações espaciais, nas composições formais e pictóricas, e no desenho de elementos à mais variada escala. Em 1926, com a publicação do *Les 5 points d'une architecture nouvelle,* instaurou o tratado definitivo da sua estética moderna e assim codificou aquilo que viria a ser uma doutrina internacional e um código de conduta pessoal, que viria mais tarde a subverter.

Mas foi apenas no final da década, em 1929, que Le Corbusier alcançou a derradeira síntese e cristalização de todos os seus princípios e intuições que, após anos de investigação e experimentação, culminaram num dos seus mais famosos projetos e um autêntico templo à verdade profana: a *Villa Savoye.*

Nesta obra paradigmática, consolida-se o espírito de uma época e insinua-se, sob a máscara domiciliar, uma metamorfose de sacralidade. Com efeito, a *Villa Savoye,* flutuando idilicamente sobre o cenário pastoril, evoca reminiscências clássicas de templos gregos sobre a acrópole, com aquela serena indiferença das coisas naturais. O contraste bruto entre a abstração rigorosa do volume e as textura naturais em torno, a pureza marmórea das paredes e pilares num erguer desamparado sobre o campo, a fragilidade inquieta da sua fisiologia que a todo o momento ameaça qualquer estabilidade; tudo isto conflui naquela dualidade fenomenológica entre Mundo e Terra, na qual se retém o objeto numa oscilação contínua entre estranheza e familiaridade, distância e proximidade… Uma quase-tangibilidade para sempre fora de alcance - o dealbar de uma apreensão absurda.

O lugar não é, portanto, de todo acidental. A sua instauração numa clareira isolada no seio da natureza, não só sugere ecos de uma igreja por vir, mas também introduz forçosamente esse confronto entre o construído e o natural que possibilita a elevação dramática do gesto construtivo. Os contrastes são extremados e, com eles, o peso de cada decisão. Está preparado o campo de batalha.

---

[59] *Ibid.,* p.60

Habitada brevemente pelos clientes originais, em 1930, a *Villa Savoye* foi menos casa do que outra coisa qualquer. "Durante a guerra foi usada pelos Nazis como um celeiro, e na década de 1950 estava num estado decadente. Agora é um monumento nacional sem ninguém lá a viver."[60] Não deixa de ser apropriado o facto de o derradeiro templo profano ser também o alvo das mais graves profanações. Equiparável à velocidade da sua construção, só mesmo a velocidade com que se desconstruiram os seus propósitos. A aleatoriedade fatal dos acontecimentos não se demorou em revelar a ficção que subjaz à função, e submeter a casa às mais duras vicissitudes. Não obstante, ela perseverou para lá de todos os sacrilégios sem perder a sua dignidade característica. Aliás, talvez até seja precisamente por causa dessas profanações que a casa retém hoje as suas tonalidades áureas…

A morfologia do edifício resume-se, em termos gerais, a um prisma quadrangular assente sobre *pilotis,* com um conjunto de formas curvilíneas pousadas sobre a cobertura. Numa primeira apreciação revela-se como o arquétipo ideal do edifício modernista, uma caixa pura a flutuar sobre a paisagem. Acima de tudo, leveza e horizontalidade. Assim o sublinha a forma do próprio volume, reiterada pelas janelas em banda e contraposta pela verticalidade esguia dos *pilotis* e o remate escultórico dos planos livres a insurgirem-se no topo. A aparente simetria do edifício, reminescente da *Villa Rotonda*, é, contudo, imediatamente subvertida pelo coroamento Purista e pelas ligeiras variações nos ritmos dos caixilhos e das estruturas suplementares. Assinalam-se as primeiras inquietudes.

De planta quadrangular (uma das formas *ideais* do *Vers une architecture*), a casa divide-se em três níveis: o piso-térreo, o *piano nobile* e a cobertura. Estabelecendo um paralelismo subliminar com os três níveis cósmicos (Inferno/Terra/Céu), esta disposição funciona também como uma espécie de reaproriação dos princípios urbanos desenvolvidos anos antes, no *Plan Voisin,* reduzidos à escala doméstica. A elevação do *piano nobile* do solo através dos *pilotis* tem a dupla função de libertar o piso térreo para a circulação automóvel e garantir o domínio dos habitantes sobre a paisagem, agora enobrecidos pelo seu posicionamento superior. De facto, este gesto de elevação, para além de denotar uma espécie de pudor modernista em relação à natureza, coloca também em evidência o estatuto supra-terreno do espaço doméstico. Talvez de modo inconsciente, Le Corbusier acentuou, através deste afastamento, a tensão essencial entre o espaço construído e o espaço natural - por outras palavras, o sagrado e o profano. De certo modo, esta idealização platónica da caixa modernista, impossivelmente levantada do solo num distanciamento abstrato, constitui a materialização mais elementar do ideal ascético. É como a tradução em formas de um estado contemplativo, o isolamento supremo do pensamento tornado matéria. E, em parte, é também a exaltação do olhar humano sobre a natureza, cujo afastamento é uma precondição para o domínio visual.

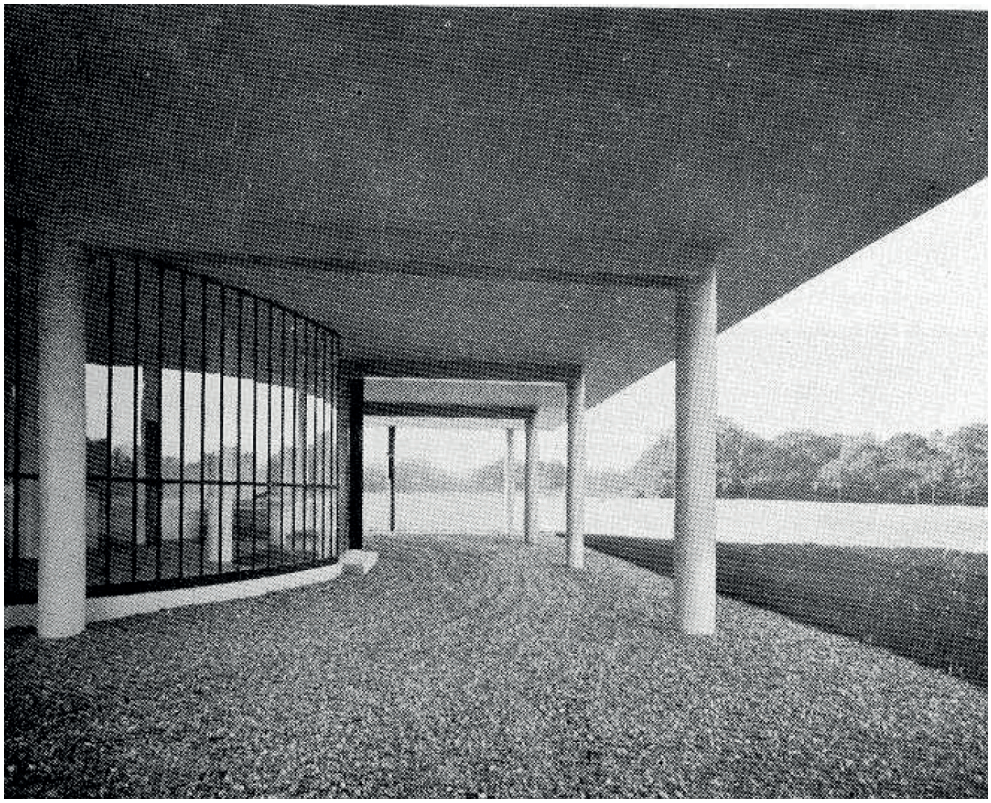
---

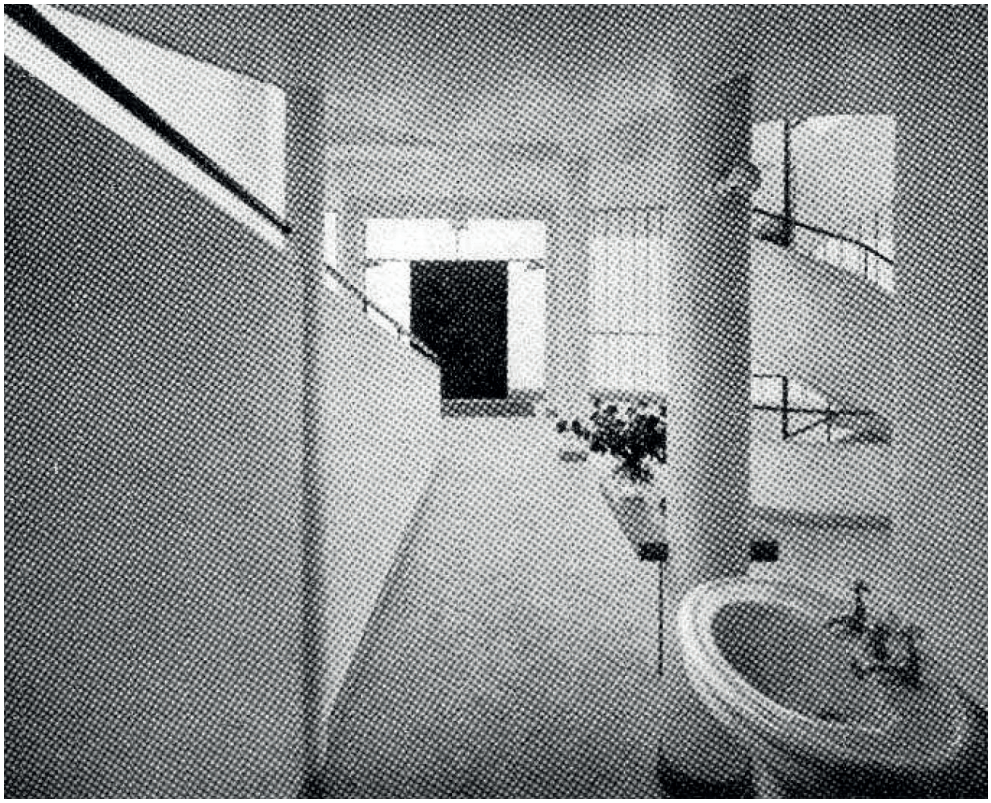
[60] *Ibid.,* Cap.VIII, p.94

[imagem 26] 'Villa Savoye', 1929-31, Le Corbusier (Poissy, França)

Os habitantes vêm para aqui porque esta paisagem rústica condiz bem com a vida rural. Eles vigiam o seu domínio inteiro do alto do seu jardim suspenso ou das quatro vistas das suas janelas em banda. A sua vida doméstica está inserida num sonho Virgiliano.[61]

[61] LE CORBUSIER cit. por FRAMPTON, Kenneth - *op.cit.,* p.158





[imagem 27] Piso Térreo Exterior (Villa Savoye)
[imagem 28] Piso Térreo Interior (Villa Savoye)

Estas sub-correntes ascéticas não se extinguem na morfologia exterior, mas permeiam a totalidade do projeto. O desenho semi-circular do piso-térreo, por exemplo, prescreve a procissão ritualística do automóvel, assim consagrando o movimento simbólico da idade da máquina. O *chauffeur,* pressuposto pelo programa, deixa os habitantes a eixo com a casa, em frente à porta de entrada, e estaciona nos lugares designados. Deste modo se preparam as condições para uma ascensão dramática ao piso superior. Uma vez no *hall* de entrada, deparamo-nos, à direita, com uma área vestibular sinalizada por uma superfície horizontal intersetada num pilar. Numa parede mais ao fundo, "um lavatório independente posa como um *ready-made* industrial e convida a abluções antes da ascensão"[62]. Em frente, no centro da casa, desenrola-se a rampa numa em espiral que configura a *ordonnace* de todo o projeto.

> *O caminho honorífico é claramente assinalado pela rampa que é a espinha de toda a ideia. (…) Até uma escrupulosa inspecção de fotografias e desenhos não pode ambicionar recriar a impressão do espaço, a sensação de subir para um reino iluminado, ou o intenso lirismo de geometrias banhadas pelo sol vistas através de vidro semi-reflector.*[63]

A icónica rampa no coração deste projeto consagra o drama apoteótico de penetração no espaço doméstico - o supremo *piano nobile* - através da sua inauguração numa *promenade architecturale.* Neste dispositivo, que introduz a lógica centrífuga do movimento automóvel no núcleo da própria habitação, o momento transicional entre mundos é estendido e glorificado. O piso-térreo, apesar de ser neste caso interno, representa ainda assim uma esfera inferior e potencialmente caótica (onde habitam os criados da casa e o solo partilha de uma proximidade perigosa com a natureza externa). Neste sentido, a passagem deste para o *piano nobile* espelha o momento de penetração no espaço sagrado, o ato de transgressão sacrílega em que o homem confronta o poder divino. No caso religioso, esta travessia, como vimos anteriormente, pressupõe um *pathos* que se traduz em dispositivos como a *passagem estreita* ou a *ponte perigosa,* cujo o objetivo é introduzir na passagem a tensão necessária para a salvaguarda da sacralidade interna. No caso da *Villa Savoye*, porém, esta lógica é invertida e a passagem, em vez de figurar uma travessia sombria e repleta de perigos, transforma-se num cortejo glorioso de luz e sombra, um prolongado evento comemorativo no qual se festeja a chegada do homem ao seu domínio. Deste modo se traduz, em termos arquitetónicos, a emancipação do homem dos seus deveres sacrificiais e a instauração de um espaço do qual ele é o princípio e o fim. O reino de deus foi pelo homem finalmente conquistado e a *promenade architecturale* é o seu desfile de vitória.

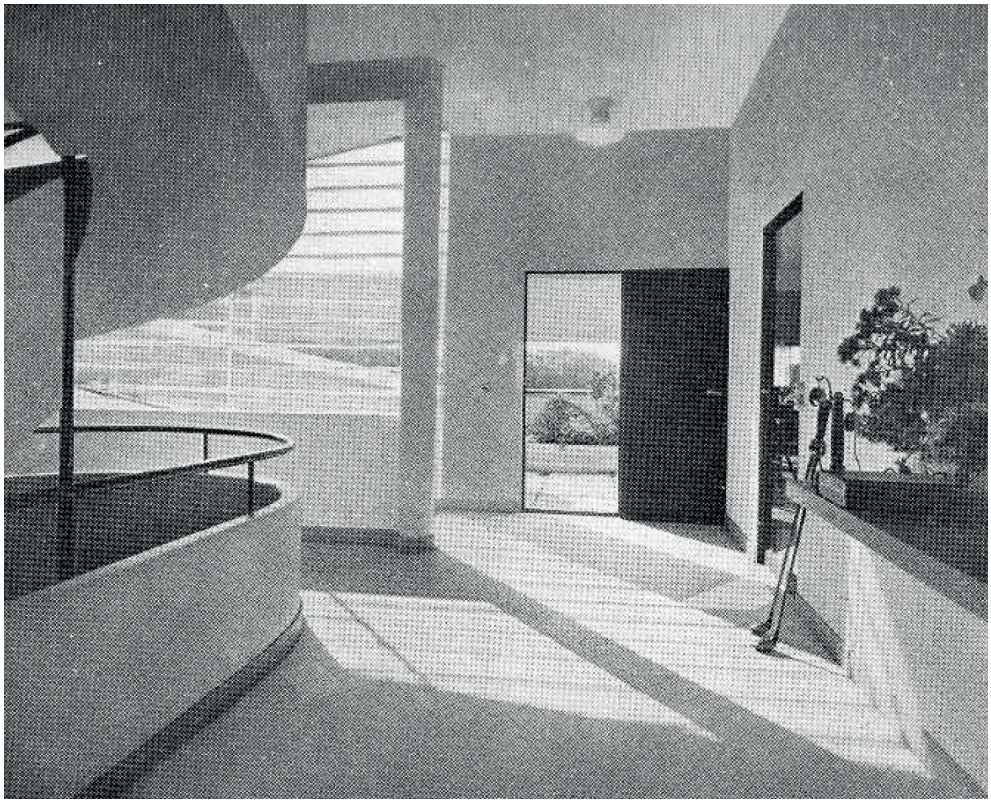
---

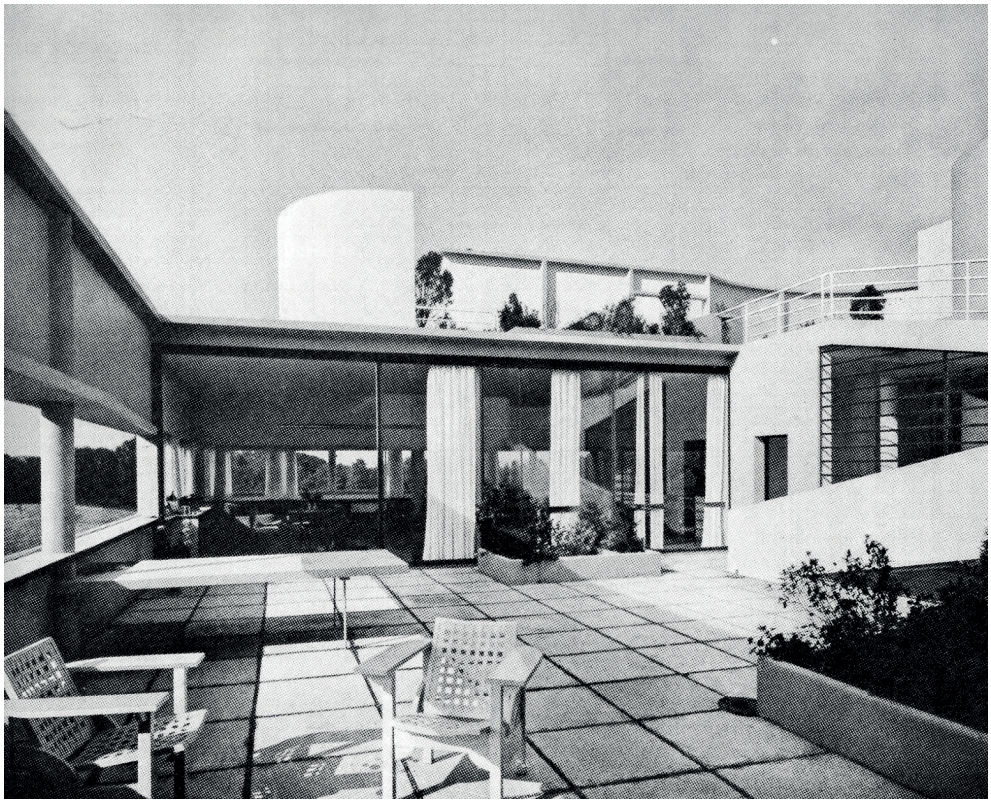
[62]CURTIS, William J. R. - *op.cit.*, p.96

[63]*Ibid.*

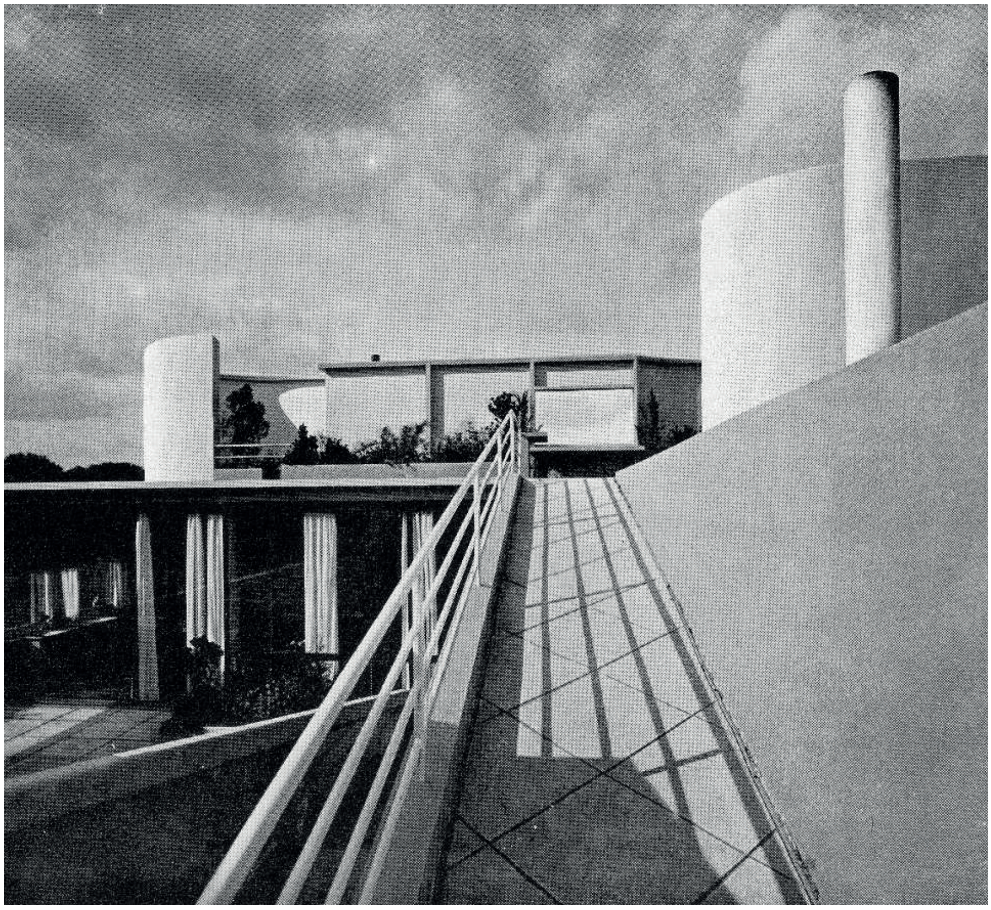
Para além desta subversão, a rampa provoca ainda uma extensão temporal e graduada da passagem entre níveis, o que produz uma circunstância espacial ambígua da qual ambos participam. Aponta-se aqui um tema importante. Com efeito, o espaço da rampa constitui um espaço intersticial que, pela sua escala e amplitude, acaba por transbordar sobre os espaços que liga. Logo se vê que, para além de inverter completamente o tom da passagem, a rampa contribui ainda para dissolver os limites entre as esferas, deste modo rejeitando a sua distinção estanque. Este tema ganha a sua maior expressão naquilo que constitui o espaço central do projeto e, coincidentemente, o seu aspeto mais análogo à "abertura transcendente": o jardim suspenso. Neste local ambíguo, algures entre um terraço e uma sala-de-estar, dá-se a derradeira reconciliação entre o exterior e o interior. Colocado imediatamente à esquerda de quem acede ao *piano nobile* pela rampa, este espaço constitui uma espécie de prolongamento da sala-de-estar, tomando partido do movimento horizontal das janelas que se propulsionam para o exterior sem grande diferença para além da falta de vidro. A única distinção mais evidente, na verdade, entre a sala-de-estar e o jardim suspenso é o teto, cuja ausência permite a este último abrir-se ao firmamento e assim reinserir o cosmos na composição. Este local corresponde, enfim, ao núcleo metafísico do projeto (se é que nos seja permitida tal expressão). Quando Le Corbusier descreve o "sonho Virgiliano" dos habitantes a contemplar a paisagem decerto que os imagina neste espaço, sentados em torno da mesa ou junto à janela, com a floresta recortada em panorama e a brisa a aflorar os corpos num sopro súbito, em visita do céu descoberto. Deparamo-nos, deste modo, com a culminação de um tema fundamental do imaginário Le Corbusiano: as paredes que se "levantam contra o céu de tal forma que fico movido"[64]. Uma imagem simples e poderosa, na qual se justapõem os limites do gesto humano à imensidão de um cosmos infinito, e assim se resume o drama da experiência humana.

[64]LE CORBUSIER - *op.cit.,* p.215





[imagem 29] *Piano Nobile* (Villa Savoye)
[imagem 30] Jardim Suspenso (Villa Savoye)



[imagem 31] Subida para a Cobertura (Villa Savoye)

A ascensão final para a cobertura configura apenas um espécie de epílogo, um momento de transcendência tranquila depois do clímax do *jardin suspendu*. Nesta subida, é-se gentilmente transportado para o ventre de formas sinuosas e sensualmente coloridas, um plano etéreo do qual se avista o horizonte e o céu na sua totalidade, e onde se repousa na meditação serena das alturas. Neste nível, diretamente em frente à rampa, um pequeno vão retangular enquadra a paisagem e projeta para dentro a sua contraparte positiva, sob forma de uma secretária. Deparamo-nos, portanto, diante um pequeno recanto individual: um local de isolamento e contemplação, de confronto singular com a natureza em torno, onde se criam as condições ideais para o gesto criativo. Um escritório reduzido a poesia.

É interessante observar como o espaço individual por excelência se encontra colocado no topo do projeto, no final da longa travessia desde piso térreo e através dos espaços comuns do *piano nobile.* Num exercício de purismo ontológico, o homem submete-se à jornada arquitetónica como um ritual de purificação, no fim do qual se encontra devolvido ao seu estado mais elementar, isolado sob estrelas e pronto para a criação.

Produto direto de uma alquimia do espírito, a *Villa Savoye* representa a mais bem conseguida síntese dos princípios puristas iniciais de Le Corbusier e um rigoroso exercício de abstração e composição das formas clássicas reinterpretadas segundo os valores modernos e readaptadas às exigências programáticas da "máquina-de-habitar". Com efeito, a estética maquinal é aqui consagrada no seu mais elevado estatuto, infundida com a dignidade austera de um templo clássico e levada aos limites do seu potencial poético. O rigor e escrupulosidade do seu desígnio estrutural, associados a um tratamento austero das superfícies, foram contudo articulados com uma complexidade interna bastante elevada, sem por isso deixar de preservar um elevado sentido de unidade. O desejo de rigor e claridade formal é assim reconciliado com os imperativos de uma sensibilidade particular e as exigências de um habitar moderno, num conjunto sereno e hierárquico no qual as partes dependem do todo e o todo das partes.

> *Combinou o quadrado, a grelha, o eixo, o plano frontal e o drama turbulento dos espaços interiores e exteriores, volumes e superfícies; e conseguiu conjugar tudo isto mantendo unidade, hierarquia e um nível apropriado de detalhe.*[65]

Apesar desta dualidade, porém, deparamo-nos ainda com o produto de um culto manifestamente apolíneo. A *Villa Savoye,* com toda a sua pureza e pudor, pairando sobre o solo como uma visão etérea, invoca a doutrina da *verdade profana*, com todos os seus ritos e liturgias pontuados pela cadência duma domesticidade moderna. É a afirmação da sua soberania suprema, o seu primado sobre o mundo material, que vigia e governa duma altura privilegiada. A dimensão trágica não se encontra aqui ainda verdadeiramente presente, ainda não se apreendera o silêncio absurdo da matéria, a profunda estupidez da guerra e a calamidade secreta no centro da existência… Só ainda as promessas gloriosas de um futuro brilhante, preces e oblações no altar da ciência, e uma fé cega na fábula do progresso tecnológico. É de facto de um épico apolíneo que se trata, pois nele encontramos recontadas em grande estilo as batalhas e conquistas de um pensamento determinista, a sua jornada pelos mares do conhecimento e o seu eventual triunfo sobre a ilha da matéria. Nesta *construction spirituelle,* como lhe chamara Giedion, celebra-se o poder da razão e da justa medida, presta-se culto à modernidade e glorifica-se as vitórias do seu pensamento num prisma puro e perfeito que governa sereno a paisagem em torno.

---

[65]CURTIS, William J. R. - *op. cit.,* p.97

E no entanto… Há sempre algo de inquieto sob as superfícies lisas, uma conspiração de cor sob o branco, labirintos espaciais dentro da caixa simples, uma colecção de ambiguidades e detalhes insólitos… Aos poucos, Dioniso acorda e faz vibrar as fundações, ressoando, em cima, os ecos de uma tragédia por vir.

***

Com a *Villa Savoye* marcou-se simultaneamente o apogeu e o final da fase inicial do percurso artístico de Le Corbusier. Durante as restantes décadas, o arquiteto iniciou uma longa jornada de afastamento e maturação, na qual se distanciou progressivamente do purismo formal das suas "máquinas-de-habitar" dos anos 20, adquirindo, por outro lado, um interesse acrescido pelas formas vernaculares e a sua eventual monumentalização. Durante os anos 30, imediatamente após a apoteose purista, verifica-se um fascínio saliente pelos métodos construtivos tradicionais e a estética deles decorrente em obras como a *Maison de Mandrot* (1929-32) ou a *Petite Maison de Weekend* (1935), nas quais se tira partido das texturas e dos materiais autóctones com o propósito de explorar o seu potencial sugestivo e evocar afinidades mnemónicas. Foram estas experiências que introduziram certos temas posteriormente reafirmados e expandidos em obras como o aldeamento *Roq et Rob* (1949) e as *Maisons Jaoul* (1955), nos quais dispositivos como a cobertura abobadada, ou materiais como o tijolo, a pedra, a madeira e o betão, adquiriram protagonismo enquanto elementos integrantes de uma estética mais massiva e texturada, sem por isso deixar de incorporar elementos pré-fabricados como caixilhos, tijolos de vidro ou estruturas metálicas, desse modo evocando um "primitivismo sofisticado"[66]. As suas formas e gestualidades começaram a perder a rigidez característica do Purismo inicial e adquiriam, pelo contrário, uma sinuosidade líquida e sensual, cujos corpos assumiam uma expressividade voluptuosa e as linhas ganhavam saliência e espessuras variáveis. Esta mutação estética é, aliás, patente na sua produção extra-arquitetónica, como a pintura e a escultura, que já por volta de 1927, "com a introdução de formas orgânicas, da figura humana e de *objets à réaction poétique* como ossos, conchas e pedras"[67], avançava para uma gradual *sensualização* das formas, em parte estimulada pelo seu contacto com o Surrealismo (do qual, na arquitetura, o Apartamento Bestegui foi um dos resultados mais diretos) e com influências de culturas estrangeiras.

[66] *Ibid.,* Cap. IX, p.115

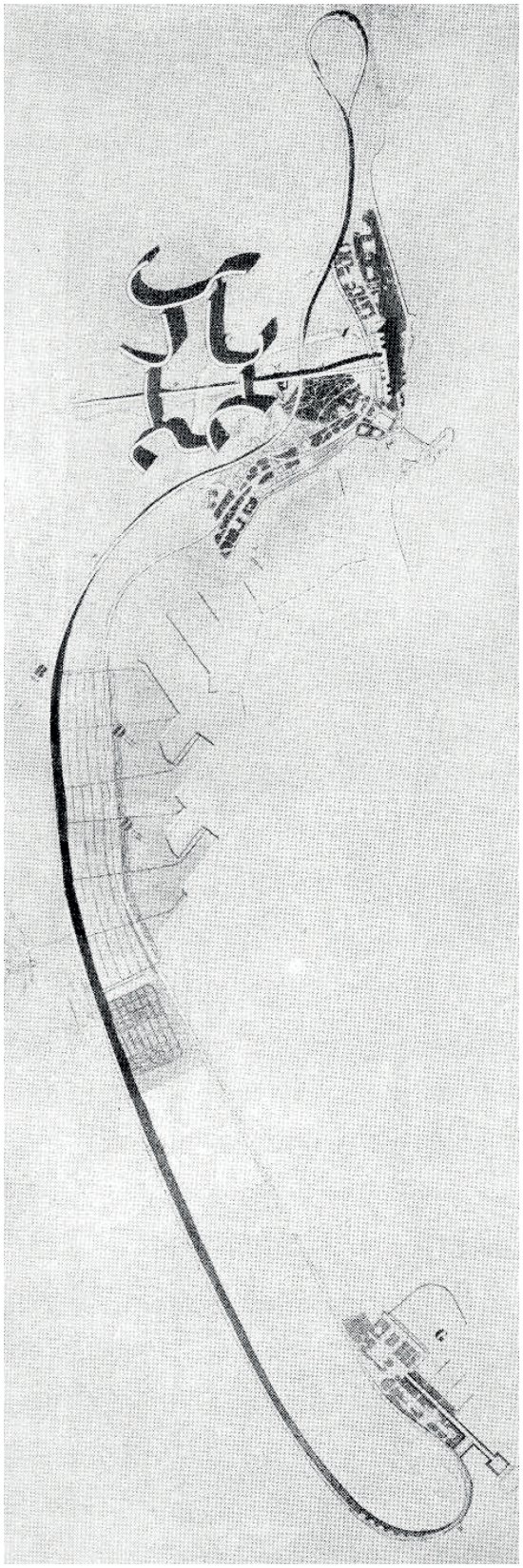
[67] *Ibid.,* p.109

Durante este período, no qual fez uma série de viagens à America do Sul e a África do Norte, nomeadamente à Argélia, Le Corbusier desenvolveu um fascínio pelo exotismo desses países e a sensualidade das formas a eles associados. No seu caderno de viagem, encontram-se, durante este período, os primeiros desenhos de um nu feminino e um extenso conjunto de esboços dos mais diversos objetos curvilíneos desde conchas a barcos, denunciando um gosto renovado pelas formas naturais e um eventual reavivar de uma sexualidade adormecida ou, pelo menos, uma tradução mais direta da mesma nos seus produtos artísticos. A própria dualidade dos sexos ganha expressão em certos confrontos e conjunções formais como no caso da *Petite Maison de Weekend,* na qual*:*

> *A planta parecia conter alguma imagética erótica escondida: a parede de entulho que recebia os carros era inquestionavelmente como um útero. A própria casa era formada de curvas inchadas. Le Corbusier contrastou as formas angulares da casa Citrohan e as curvas absorventes do tipo Monol em termos de género: ‹‹numa, a forte objetividade das formas… arquitetura* ***masculina****; na outra, subjetividade ilimitada… arquitetura* ***feminina****.››*[68]

Com efeito, a prévia rigidez formal começou a sofrer os efeitos dissolventes do contacto com outras culturas e uma perda da inflexibilidade estanque típica dos mecanismos de pensamento ideológico. Através do contacto com novas formas e ambientes, e um refinamento dos seus instintos "digestivos", Le Corbusier injetou a sua estética com um conjunto exuberante de novos ímpetos e influências, que depois integrou no seu léxico pessoal através da sua transformação sintética. Mais uma vez, tal como anteriormente tinha feito com as formas clássicas, o arquiteto submeteu esses *objets à réaction poétique* ao um rigoroso processo de decantação artística, reduzindo-os a um grau máximo de abstração e desse modo condicionando-os à sua posterior reapropriação em contexto arquitetónico. O exemplo mais evidente desta metamorfose de pensamento é o *Plan Obus* para Argel que, num forte contraste com os seus planos urbanos anteriores, surge como resultado de uma análise compreensiva da topografia da cidade e de uma tentativa de incorporar a sua silhueta no próprio desenho. Grandemente influenciado pela cidade linear de Arturo Soria y Mata do século XIX e pela Fábrica Fiat de Matté Trucco em Torino, com a sua pista automobilística na cobertura, Le Corbusier explorou pela primeira vez, em contexto de desenho urbano, uma gestualidade livre e expressiva sob a forma de um complexo multi-usos - parte residencial, parte comercial, parte recreativo (seme-

[68] *Ibid.,* p.115



[imagem 32] 'Plan Obus', 1930, Le Corbusier, (Argel, Argélia)

lhantemente à *Unité de Habitation*) - coroado por uma auto-estrada cuja estreiteza e sinuosidade lhe prescrevia os parâmetros formais, efetivamente transformando-o, em termos planimétricos, numa longa linha desenrolada ao longo da costa argeliana. Este gesto tinha como remate a *cité d'affaires,* junto à cidade velha, numa explosão de volumes côncavos e convexos, correspondentes aos edifícios residenciais da classe média instalados nas encostas do *Fort de l'Empereur,* assim marcando a presença colonial francesa sobre o casbá.

> *A geometria rígida e ortogonal fora suplantada por uma abstração sinuosa da paisagem e de contornos femininos, muito à semelhança da silhueta curva da chaise longue, mas também relembrando as paredes ondulantes do terraço na planta do terreno Favre-Jacot vinte anos antes.*[69]

O *Plan Obus* representa, assim, a materialização de uma vontade de poder emancipada das antigas formas dominantes. "Contra a imagem de uma vontade que sonha em ver-lhe atribuídos valores estabelecidos"[70] - como aqueles que permeavam as suas visões urbanísticas anteriores (*i.e.* simetria, axialidade, ortogonalidade,…) -, Le Corbusier desenvolve, com este novo plano, uma formulação pessoal de poder derivada de um imaginário próprio e irreplicável, produto direto do seu singular processo metabólico. Apesar da implantação opressiva da *cité d'affaires* na encosta, erguendo-se imperiosamente sobre a cidade velha como um espectro colonial, este plano diverge ainda assim do racionalismo autoritário e sistemático dos seus antigos planeamentos em prol de um desenho sensível decorrente de uma profunda assimilação do território e das suas formas. A massividade do conjunto central é apenas uma consequência decorrente de uma intenção maior que procura extrair o potencial escultórico dos objetos na paisagem e assim delinear um conjunto urbanístico cujo impacto poético seja apreensível à distância (do avião), para além da na proximidade imediata de quem o habita. Testemunham-se, neste caso, os princípios da integração sensível da paisagem na hierarquia projetual, delineados no texto "Um Exterior é Sempre Um Interior", em funcionamento. A densidade do conjunto inscreve-se, deste modo, numa hierarquia superior que inclui a própria paisagem e que, como tal, estabelece necessariamente uma relação de dominância sobre a cidade velha.

---

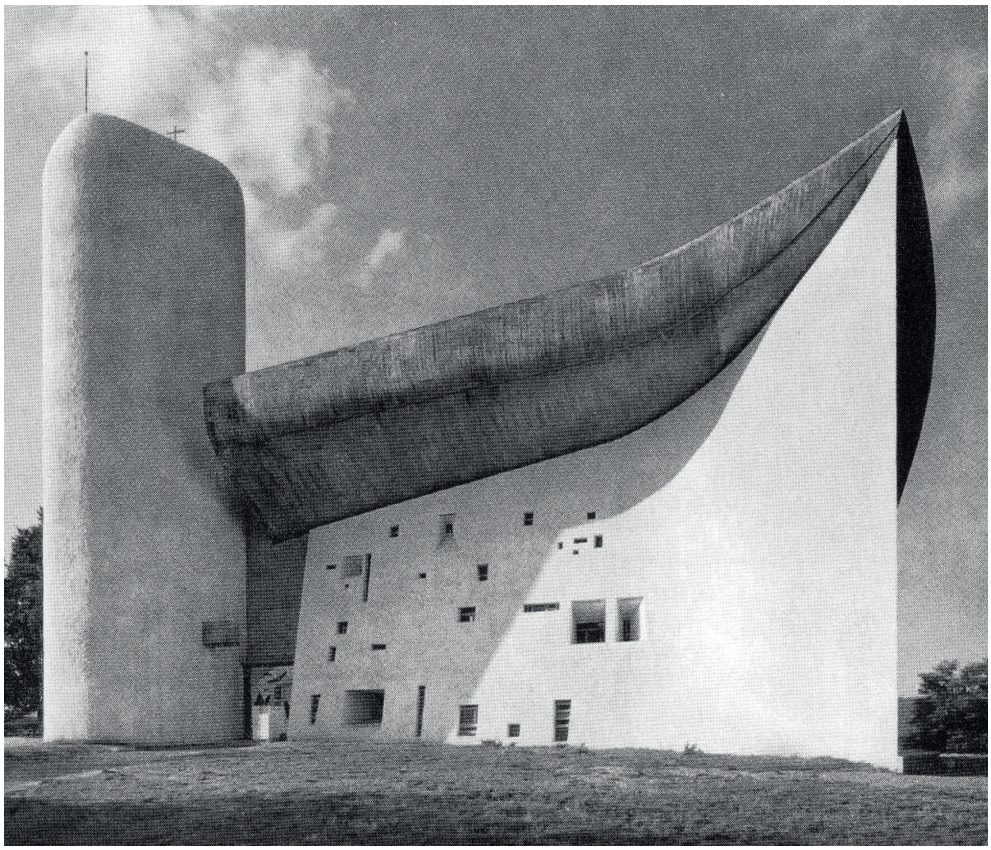
[69] *Ibid.,* p.123

[70] DELEUZE, Gilles - *Nietzsche and Philosophy.* Nova Iorque: Columbia University Press, 1983. Pt.III, §6, p.85

Entre 1931 e 1942, Le Corbusier trabalhou repetidamente neste projeto, submetendo-o a várias alterações e versões diferentes, numa tentativa de persuadir o governo algério a aprovar e construir a sua grandiosa ideia. Naturalmente, tal nunca chegou a acontecer, e todo o seu labor arquitetónico foi eventualmente interrompido pelo início da Segunda Guerra Mundial, da qual se abrigou no seu refúgio de montanha onde se dedicou inteiramente à escrita e à pintura. O *Plan Obus,* contudo, constitui um dos indícios mais evidentes da metamorfose artística em Le Corbusier, que iria mais tarde atingir o seu ponto culminante na década de 50, na qual as potencialidades poéticas da forma e da matéria, associadas à sua re-valorização primitivista, foram exploradas com grande intensidade e expressão. Especialmente no que diz respeito às tendências formais, o *Plan Obus* dá-nos, no contexto da sua obra arquitetónica, o melhor antecedente daquilo que viria a ser um dos mais emblemáticos edifícios religiosos do século XX: a capela de *Norte Dame du Haut*, em Ronchamp.

Instalada no topo de uma colina no sopé dos Vosges, não muito longe da Jura, a capela de *Notre Dame du Haut* ergue-se como um templo à *mentira sagrada* e testemunho do poder transformador do artista. Uma composição sensual e altamente refinada de volumes rotundos e linhas curvilíneas, a capela de Ronchamp é o culminar do processo alquímico do espírito, cujos ingredientes se vêem aqui conjugados num conjunto unitário e inequívoco, que ao mesmo tempo exibe com uma claridade incontornável o substrato infinitamente rico e diverso de influências sobre o qual se instaura e donde extrai a sua expressividade. O trabalho artístico anterior de Le Corbusier, nomeadamente no que diz respeito à sua pintura e escultura tardia (como as séries "Ubu" e "Ozon"), e também ao já mencionado *Plan Obus,* vê-se aqui rendido num glorioso monumento ao poder criativo, que reúne em si os diversos motivos formais assimilados ao longo dos anos, reduzidos a uma espécie de depuração nuclear e imperativamente expressiva. A pureza virginal dos seus projetos iniciais é aqui abandonada em prol de uma indulgência soberba no erotismo das formas naturais. A concha de caranguejo, o casco do navio, a asa do avião, a silhueta da mulher - formam uma horda riquíssima de influências cuja manifestação, severamente liderada por uma intenção singular, aniquila os antigos prismas de um ascetismo ideológico. A pretensa racionalidade da sua doutrina inicial vê-se assim completamente destronada pela evidência mais sublime do instinto, exacerbada pela volúpia criativa de uma forma imperfeita.

[imagem 33] 'Capela Notre-Damme-Du-Haut', 1950-55, Le Corbusier, (Ronchamp, França)



[imagem 34] Fachada Sul (Capela Notre-Damme-Du-Haut)

> *Os artistas mais convincentes são aqueles que conseguem fazer a harmonia soar em cada conflito, e que aproveitam todas as coisas pelo dom do seu poder e harmonia interior; em toda a obra de arte revelam meramente o símbolo das suas mais íntimas experiências - a sua criação é a gratidão pela vida.*[71]

Como um antigo templo grego, a capela repousa isolada numa clareira no topo da colina, com a presença serena e auto-assertiva de um facto natural. De longe, avista-se o dedo branco da sua torre apontado para o céu e a barriga redonda e rasteira do seu chapéu insinuando-se subtilmente sobre as árvores. Ao perto, deparamo-nos primeiramente com a fachada sul que nos cumprimenta com um gesto dramático articulado pela tensão entre a cobertura massiva em betão bruto e a vasta parede que a sustenta, cujo movimento converge na aresta sudeste como uma proa de navio sobre o mar, ou o panejamento revolto de um aceno imperial. Nesta primeira imagem cristaliza-se de uma só vez o complexo jogo de contrastes e ambiguidades que permeia toda a obra, exacerbado pela mestria de uma conjunção sensível e deliberada. O peso maciço da cobertura inchada sobre a parede curvilínea, a brancura bujardada e rude da sua superfície em contacto com a escureza industrial e fria do betão despido, o aceno lateral da parede subitamente interrompido pela torre, as janelas pulverizadas ao falso acaso… Tudo isto conflui numa épica sinfonia de contrastes e tensões dramáticas, que a todo o momento confronta o observador com a evidência inefável das forças que viabilizam o nascimento da arte. A sensibilidade assume aqui o seu domínio incontestável, imune a qualquer lógica, sistema ou outro dispositivo da razão, imune a quaisquer discursos explicativos - imune, enfim, a qualquer tipo de *justificação* que seja, para além da pura e indiferente *afirmação* de si mesma na matéria.

---

[71] NIETZSCHE, Friedrich - *op.cit.,* §852, p.423

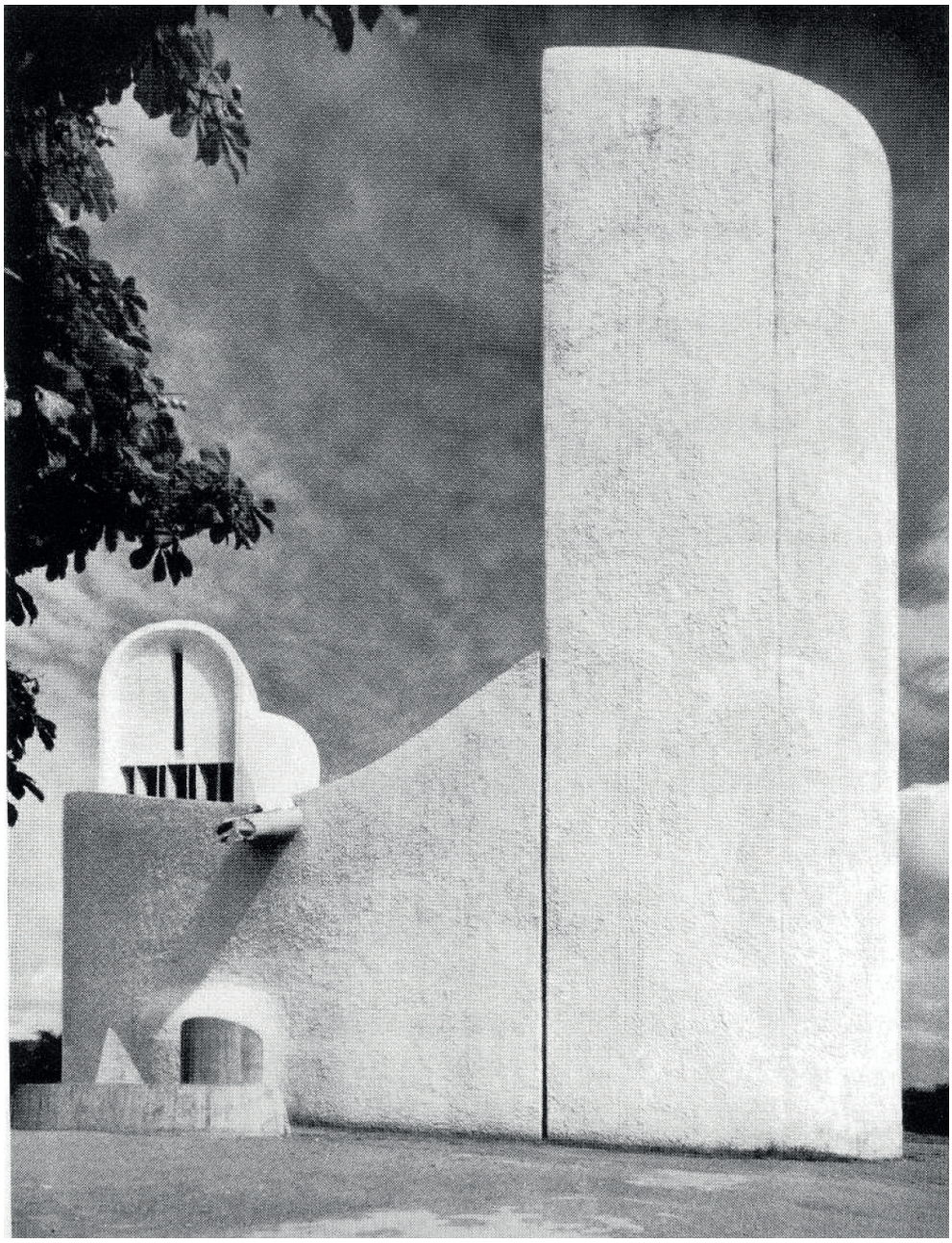
Nesta escultura espiritual, Dioniso finalmente marca a sua presença e junta-se a Apolo na dança característica que subjaz a toda a grande arte. Se, na *Ville Savoye,* nos deparámos com os efeitos sublimados do olho apolíneo, em Ronchamp esse olho, ainda bem aberto, finalmente ganha corpo. Com efeito, este projeto consagra em si, no termo de um longo processo de sensualização, o estatuto omni-sensorial da arquitetura e amplifica o seu potencial expressivo. Emancipado de uma compreensão exclusivamente escultórica, o objeto arquitetónico expande o seu domínio sensível e enfim exerce a sua função mais primitiva enquanto arte totalitária e verdadeiramente envolvente. As paredes ganham peso e espessura, revestem-se de sombra e textura rude; os vãos são largos e profundos, e filtram a luz em espectros de cor imaterial; a cobertura ergue-se impossivelmente sobre os fiéis numa ameaça de esmagamento; as águas pluviais desaguam sobre prismas de betão recolhidos numa bacia curva; a entrada norte, comprimida entre massas redondas, forma uma fissura sugestiva; "formas acústicas" que "ouvem e emitem"[72] reúnem-se num conjunto corpóreo e singular. De facto, deparamo-nos perante uma arquitetura *carnal,* um objeto ensopado de potencial sugestivo, um dínamo sensitivo e estimulante que a todo o momento nos imbuí num dilúvio polifónico de sensações e deleites corporais, e realmente nos faz "recordar estados de vigor físico"[73].

A própria planta já contém em si inscritos os gestos necessários para uma formalização expressiva das massas que estimule o toque e o movimento. Mas mais que isto, demonstra também a extrema economia de meios empregada para a criação de uma obra de tamanha riqueza. Num conjunto de gestos esparsos e elementares, quatro linhas curvas articulam-se numa sequência de inflexões côncavas e convexas (inequivocamente reminescentes da expressão pictórica Le Corbusiana) cujo desígnio circunscreve cuidadosamente os espaços interiores e qualifica a armação exterior do próprio edifício nas suas variadas relações com o terreno. A formalização das três torres é consequência da lógica gestual, cuja linearidade das partes pressupõe uma qualquer inflexão - neste caso, côncava - para se finalizar. Deste modo se define simultaneamente os espaços das capelas, as formas semi-curvas das torres a que correspondem, e a entrada norte, formada por duas torres cuja proximidade cria uma espécie fissura através do qual se penetra no espaço interior.

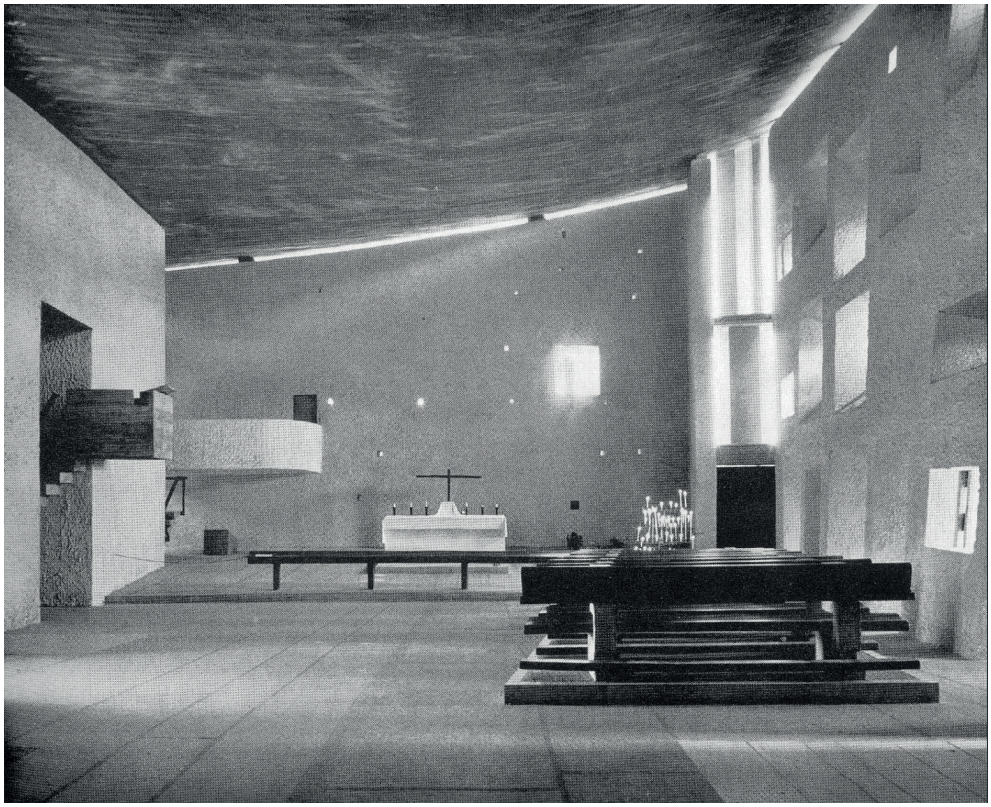
---

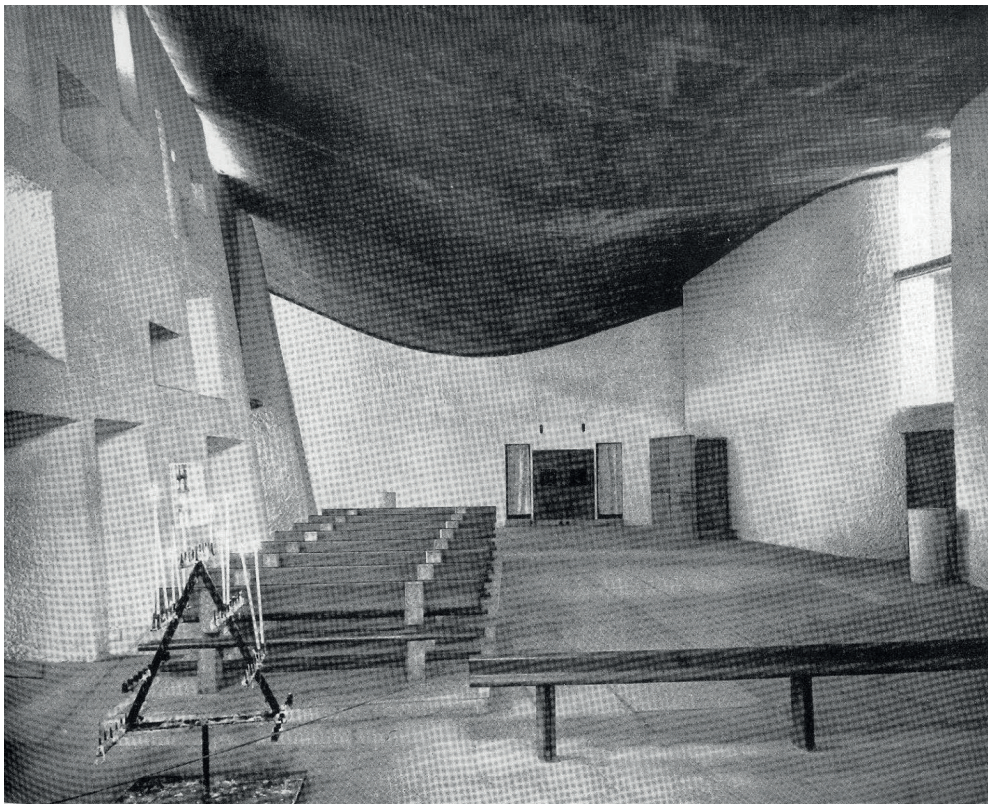
[72]LE CORBUSIER cit. por CURTIS, William J. R. - *op.cit.,* Cap. XII, p.177

[73]NIETZSCHE, Friedrich - *op.cit.,* §802, p.396



[imagem 35] Fachada Poente (Capela Notre-Damme-Du-Haut)





[imagem 36] Vista para o Altar (Capela Notre-Damme-Du-Haut)
[imagem 37] Espaço Interior (Capela Notre-Damme-Du-Haut)

Este, por sua vez, tal como o jardim suspenso na *Ville Savoye,* corresponde ao núcleo metafísico do projeto e concretiza definitivamente a expressão máxima do seu potencial. A sua relação com o exterior exprime-se pelo prolongamento das superfícies bujardadas para o espaço interno, deste modo reforçando o tema de ambiguidade interior/exterior, em que um se transforma no outro. Por outro lado, os momentos de penetração no espaço sagrado são mediados, nas três entradas, por passagens profundas que articulam a transição de modo gradual e, assim, condicionam aquele que as atravessa para penetração num espaço fundamentalmente diferente de todos os outros. Poder-se-ia aqui identificar uma reinterpretação do arquétipo da *passagem estreita,* aludindo a um primitivismo religioso que, por outro lado, é tão premente na obra e na própria história do local. O desenho planimétrico do espaço evade qualquer tipo de qualificação estanque, estando a meio caminho entre uma planta centralizada e longitudinal ("Teria de se regressar a Borromini ou até às pequenas termas da Villa Adriana para encontrar alguma coisa remotamente comparável"[74]). O espaço em si, desprovido de qualquer simetria ou ortogonalidade, encontra-se tensionado num drama de superfícies curvas, obliquidade e policromia.

> *Enquanto os olhos se ajustam à obscuridade crepuscular, compreende-se que o interior não tem uma simetria rigorosa, que paredes, bancos, altar e cobertura estão em tensão dinâmica e diagonal, que o espaço condensa aspetos de uma igreja centralizada com aspetos de uma longitudinal.*[75]

Atrás do altar, pequenos pontos de luz brilham através das perfurações na parede, evocando um céu estrelado em trono da efígie de Nossa Senhora, cuja silhueta se lê em contraluz, colocada no parapeito de um vão quadrangular. Este vão está em contacto com o alpendre exterior, virado a nascente, no qual se efetua a liturgia na reunião bianual de peregrinos, que se juntam aos milhares numa celebração religiosa ao ar-livre, reminescente dos antigos ritos pagãos em torno dos templos gregos, e denunciando uma vez mais a afinidade panteísta de Le Corbusier e o seu fascínio semi-religioso pela natureza. O posicionamento do ídolo religioso no parapeito, contudo, parece querer sugerir uma espécie de consagração dos limiares, como que elevando-os a um estatuto divino ao fazer deles o local de repouso da Virgem. Naturalmente, este gesto tem o seu fundamento, em parte, na necessidade funcional de rodar a efígie para fora quando há celebrações exteriores e, em parte,

---

[74]CURTIS, William J. R. - *op.cit.,* p.175

[75]*Ibid.,* p.177

no efeito visual que provoca. Por outro lado, tendo em conta o significado implícito dos limiares no âmbito do espaço sagrado, é curioso verificar uma espécie de reiteração profunda do seu estatuto ao transformá-lo em nicho divino. Uma operação que, claro está, não se encontra isenta da sua quota parte de perversão, já que substitui a verticalidade normalmente associada à "abertura transcendente" pela horizontalidade de um vão que, tecnicamente, enquadra as colinas distantes. Deste modo se reorienta o sentido de adoração para um plano terreno e, subliminarmente, reforça-se a mensagem da sacralidade natural.

A dinâmica entre o cheio e o vazio é também um dos temas que melhor qualifica o mistério deste espaço sagrado. Muralhado pela espessura expressiva da parede sul, o espaço sagrado distancia-se do profano através de um conjunto de vãos cuja profundidade sublinha o isolamento quase telúrico que caracteriza o ambiente interno. Dispostos de um modo aparentemente aleatório, estes vãos seguem na verdade as medidas e proporções rigorosamente estipuladas pelo Modulor, desta forma marcando um tema fundamental da estética Le Corbusiana, no qual se dissimula o domínio matemático pela espontaneidade aparente das suas manifestações (lembremo-nos aqui da estética kantiana). O espaço contrai-se pela expansão massiva da cobertura, cuja barriga de betão descoberto descai para o centro como uma tenda, acentuando o peso aparente, que subitamente se subverte numa suspensão impossível do contacto com as paredes, formulada através de uma ranhura incrivelmente estreita que conduz a luz natural ao longo do teto. Através deste contra-senso milagroso, acentua-se a condição absurda dum objeto colossal e bruto, tornado cobertura e elevado a um estatuto de beatitude pela sua levitação evangélica.

Deparamo-nos, enfim, com o produto de um pensamento singular e complexo, cujas influências assimiladas ao longo do tempo se sedimentaram numa perspetiva individual e irreplicável. Uma obra fundada em princípios indizíveis que no entanto anunciam a sua evidência incontornável na matéria. Ao contrário das doutrinas que originaram os projetos iniciais de Le Corbusier, como a *Ville Savoye,* os "cinco pontos" (ou mais) de Ronchamp não podem ser traduzidos em palavras nem enumerados numa lista de diretivas universais, porque partem precisamente de uma sensibilidade individual que só se manifesta e ganha voz na própria obra. As pretensões ideológicas a uma verdade universal e inteligível, orientada por uma racionalidade utilitária, são aqui suplantadas pela celebração do indivíduo e de todo o seu misterioso universo interpretativo, materializado numa obra verdadeiramente única.

> *Quando arquitetos e críticos se dirigiram a Ronchamp em meados de 1950 para ver o edifício finalizado, regressaram a casa com murmúrios sobre ‹‹um novo Barroco›› ou ‹‹uma descida para a irracionalidade››.*[76]

Realmente, deverá ter sido um choque para os colegas modernistas de Le Corbusier, que durante tanto tempo o admiraram como figura messiânica e seguiram os seus ensinamentos iniciais, ver aquela radical subversão (deveras *supressão*) dos sagrados princípios em prol de algo que por completo evade qualquer tentativa de sistematização. Não se tratava tanto de uma "descida para a irracionalidade", mas mais de uma irrupção desta à superfície, vinda das mais antigas profundezas. É o furor dionisíaco que aqui se faz presente, subitamente manifesto após tantos anos de maturação e assimilação, posto a descoberto pelo testemunho das consequências mais nefastas de um pensamento ideológico, do potencial destrutivo da tecnologia por ele instrumentalizada, e da emersão assombrosa da face negra da ciência, tornada besta de carga totalitária. É o resultado de uma apreensão tácita e irreversível da verdadeira natureza da realidade, do eterno devir que a subjaz, do seu substrato plural, amorfo, absurdo e essencialmente *falso,* da sua eventual alegria e sofrimento simultâneos. É, enfim, o resultado de uma epifania trágica e a sua consequente celebração no facto artístico.

No entanto, apesar do abandono da estética maquinal e as suas respetivas prescrições formais, o *ethos* criativo que subjaz no *Vers une architecture* manifesta-se nesta obra de modo amplificado. A "unidade de intenção", esse domínio claro do propósito criativo sob o qual se estratificam e orientam os restantes impulsos, vê-se aqui posto em prática na sua máxima potencialidade. Não obstante a pluralidade quase inimaginável de motivos, influências, temas, referências e afetações formais, o produto é de tal forma controlado que atinge uma espécie de imutabilidade, uma perfeita evidência. O projeto é assim porque *não poderia ser de outra forma* - por outras palavras, tem carácter.

> *A coisa mais notável sobre Ronchamp - enfim, sobre qualquer obra bem-sucedida - é o modo como as influências foram transformadas num novo composto de forma e significado do qual é impossível subtrair um elemento sem destruir o todo.*[77]

---

[76] *Ibid.,* p.178

[77] *Ibid.,* p.180

Encontramo-nos perante um templo à *mentira sagrada:* a derradeira glorificação da arte como precondição existencial do homem e afirmação do seu inalienável direito de expressão individual. Nada mais que a elevação da *interpretação* ao um patamar divino pela materialização de uma visão singular e inqualificável. Uma visão cujo produto, apesar de imune aos mecanismos da razão, se dirige aqueles que o visitam com um imediatismo incontornável que num segundo faz vibrar aquela "caixa de ressonância" algures dentro de nós, e assim amplifica a experiência de existir, o sentimento e o desejo de vida - e de tudo aquilo que dela faz parte. Uma visão cujo resultado é uma obra complexa e grandiosa, prenhe dos mais diversos motivos e influências, que no entanto se mobilizam por um inabalável ímpeto criativo, uma intenção que se clareia e define com cada gesto até se tornar inquestionável, "lei entre leis".

Enfim, uma obra simultaneamente bela e aterradora, agradável e agressiva, austera e leviana; que tanto se figura como uma reformulação de arquétipos vernaculares, como a inauguração de algo completamente novo; que num momento nos parece familiar e no outro nos escapa à compreensão; que ora se insere humildemente na paisagem como de seguida a domina imperiosamente. Uma verdadeira *obra de arte*, que tem em si cristalizado o combate entre Mundo e Terra, entre consciência e instinto, ordem e caos, Apolo e Dioniso. Mais que isso, uma obra *trágica*, cuja essencial dualidade denuncia a reconciliação mais profunda do eterno sofrimento e a eterna alegria que constituem o ser, que de facto circunscrevem todo o domínio da existência humana, e que se vêem aqui glorificados numa afirmação sem limites - numa aceitação incondicional do peso *e* da leveza, da dor *e* do prazer, do medo *e* da coragem - e até da beleza *e* da fealdade. Uma aceitação, inclusivamente, da sua própria destruição, da eventual futilidade de tudo, manifesta numa forma que parece antecipar a ruína - que quase que *chama* por ela - e que certamente a irá receber, quando o tempo chegar, com a serena dignidade dos escombros (e *heróis*) antigos.

> ***A profundidade do artista trágico*** *consiste no facto de que o seu instinto estético sonda os resultados mais remotos, não se detém, de vistas curtas, na coisa mais próxima, de que diz Sim a toda a economia cósmica, que justifica o terrível, o mal, e o questionável; que mais do que o justifica.*[78]

[78]NIETZSCHE, Friedrich - *op.cit.,* §852, p.423

Desde os tempos prematuros de um positivismo cego, sob influência das visões de uma verdade profana, até ao crepúsculo da expressão livre e aterradora, Le Corbusier descreve o que pode efetivamente ser interpretado como um *renascimento da tragédia*. O percurso da arte trágica na Grécia antiga, desde Ésquilo a Eurípedes, é aqui retraçado de modo inverso, partindo da razão euripidiana e caminhando gradualmente para uma libertação irracional e rara, na qual as obras adquirem contrastes de tal forma elevados que num segundo relembram os *kommoi* das tragédias esquilianas, e assim reintroduzem o fulgor dionisíaco da música na própria arquitetura. Fiel à metodologia que definiu no *Vers une architecture,* concebeu Ronchamp como a mesma "unidade de intenção" daqueles que ergueram os grandes templos da antiguidade, e assim atingiu aquela hierarquia do espírito prescrita pelo "Grande Estilo". O resultado final consiste na materialização de um pensamento singular, articulado por um léxico pessoal e inimitável, cujo rigor de aplicação e desenvolvimento evita quaisquer excessos afetivos e garante o carácter e a integridade de uma obra inconfundível. Para além disto, porém, Le Corbusier também espelhou, com o seu próprio percurso artístico, a inversão fundamental que ocorreu entre a verdade e a mentira durante o século XX. Tomando, primeiramente, a ciência como novo guardião da verdade, ergueu templos profanos à sua imagem e prescreveu universalmente a sua doutrina; depois da guerra, porém, testemunhada absurdidade profunda do empreendimento humano, a industrialização da morte e os restantes efeitos mais nefastos do desenvolvimento tecnológico, a sua visão ganha um novo rumo e profundidade, e volta-se para si mesma como resposta a uma pergunta sem sentido.

Com Ronchamp, atinge-se finalmente um patamar a partir do qual se torna finalmente possível elevar a mentira ao seu devido estatuto e, com ela, a soberania do indivíduo. Em obras posteriores, como o complexo de Chandigarh, este patamar foi expandido e consolidado em novas e variadas formas, mas é com Ronchamp que melhor se cristaliza a batalha moderna contra a verdade suprema, e se marca a sua vitória pela emancipação e glorificação da verdade sensível e individual. O facto de se tratar de um edifício religioso apenas serve para reafirmar esta conquista, na qual se submete o próprio espaço de intervenção divina ao domínio da interpretação individual, e assim se instaura o caos no núcleo da ordem religiosa. Um caos que tanto nos evade como se nos torna reconhecível, desse modo abrindo o espaço para a interpretação e, consequentemente, para a re-encenação do verdadeiro ato divino: criar.

iii.iii Construir Sobre o Abismo
[em busca da forma dual]

> *Eu pessoalmente ainda acredito na totalidade corporal auto-suficiente do objeto arquitetónico, se bem que não como um facto evidente, mas sim como um objetivo difícil embora indispensável ao meu trabalho.*
> *Mas como é possível conseguir esta totalidade na arquitetura, num tempo em que um sentido de divino falta e a realidade ameaça dissolver-se no devir das imagens e sinais?*[79]

No termo de todo este esforço investigativo, retomamos mais uma vez a questão levantada por Peter Zumthor, que deu início a este capítulo e propósito à presente dissertação: "como é possível conseguir esta totalidade na arquitetura, num tempo em que um sentido de divino falta e a realidade ameaça dissolver-se no devir das imagens e sinais"?

Esperemos que, aqui chegados, consigamos talvez melhor enfrentar esta pergunta, senão com uma resposta definitiva, pelo menos com uma *atitude* cuja força e autoridade sejam suficientes para simplesmente ultrapassá-la. Esta atitude, cristalizada na ideia do "Grande Estilo", ganha uma urgência quase incontornável nos dias de hoje, que a todo o momento propagam o fenómeno de dessubstancialização de toda e qualquer meta-narrativa, qualquer ordem espiritual ou hierarquia de valores estanque, a tal ponto que até os próprios valores revolucionários do modernismo são agora postos em causa e revistos com desprezo ou condescendência. De facto, após a batalha vanguardista contra a ordem estabelecida, resta-nos apenas o rescaldo da destruição, onde dificilmente se encontram as ferramentas necessárias para reconstruir seja o que for.

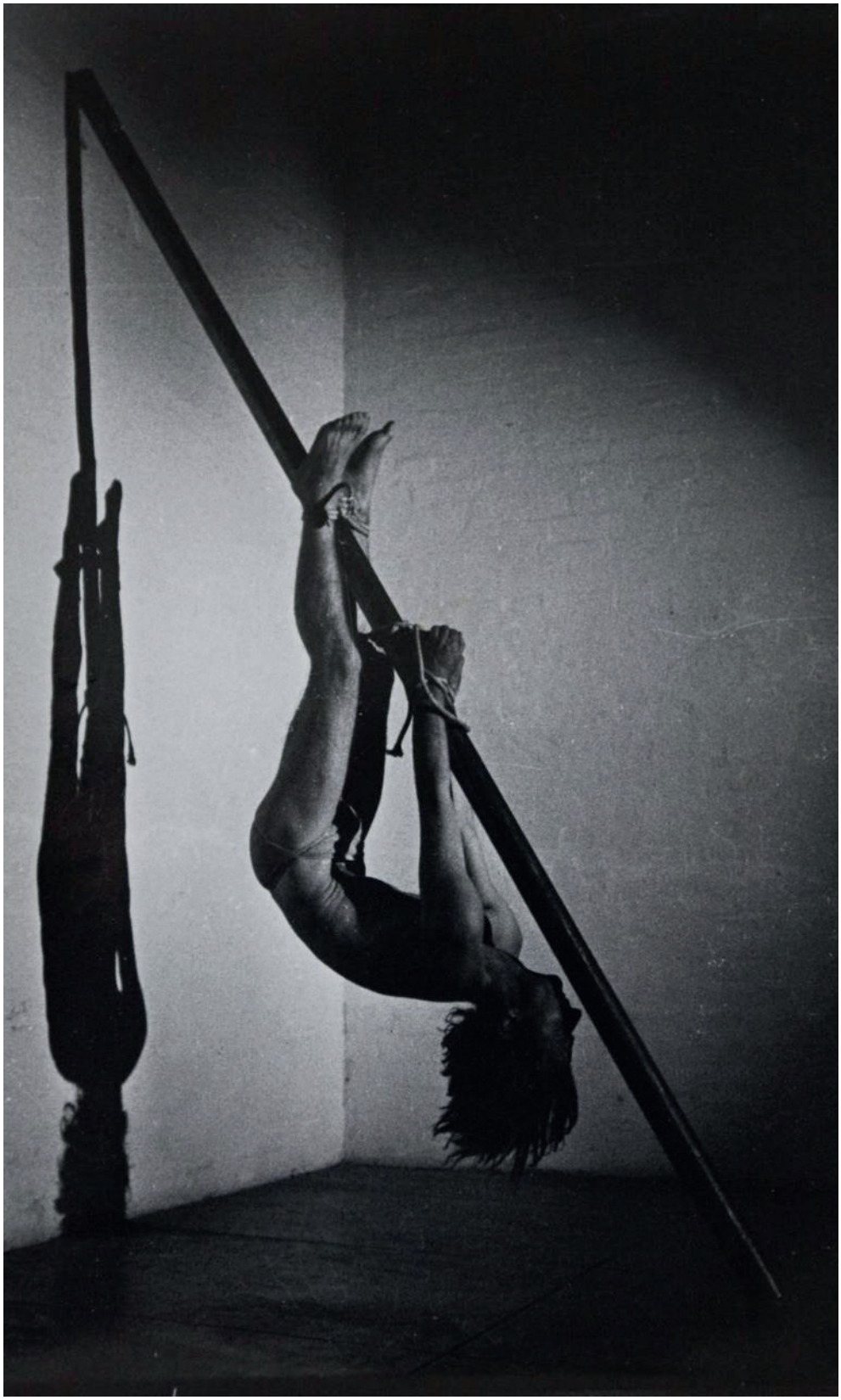
> *A sociedade moderna era conquistadora, crente no futuro, na ciência e na técnica; instituiu-se em rutura com a hierarquias de sangue e a soberania sacralizada, com as tradições e os particularismos, em nome do universal, da razão, da revolução. (…) A sociedade pós-moderna já não tem ídolos nem tabus, já não possui qualquer imagem gloriosa de si própria ou projeto histórico mobilizador; doravante é o vazio que nos governa, um vazio sem trágico nem apocalipse.*[80]

---

[79]ZUMTHOR, Peter - *op.cit.,* p.32

[80]CARRILHO, Manuel Maria - Prefácio. In *A Era do Vazio: Ensaios Sobre o Individualismo Contemporâneo* (LIPOVETSKY, Gilles), *op.cit.,* pp.30-31

'Conceito Espacial', 1967, Lucio Fontana **[imagem 38]**



[imagem 39] 'Cinco configurações seculares para a escultura enquanto ritual e peça funerária', 1975, Ken Unsworth

Com efeito, o pós-modernismo, constituindo uma espécie de mutação do *ethos* moderno, apenas figura a consequência extrema das suas lógicas revolucionárias e valoração individualista. A ética modernista de revolução e revolta constantes - para além de imputarem à arte uma cadência essencialmente profana, semelhante àquela que condiciona o campo de inovação tecnológica, no qual tudo avança num sentido de crescimento e mutação exponencial - reformularam os processos de produção cultural segundo uma mecânica inerentemente auto-destrutiva, que a condena a um estado de renovação perpétua no qual nada se solidifica e tudo flui continuamente.

> *(…) as obras de vanguarda, logo depois de produzidas, tornam-se retaguarda e afundam-se no déjà-vu; o modernismo proíbe o estacionamento, impõe a invenção perpétua, a fuga para a frente, e é essa ‹‹contradição›› que lhe é imanente (…)*[81]

Como é natural, a partir de um certo ponto, depois de concluída a revolução e derrubadas as instituições do pensamento, é a própria narrativa revolucionária que toma o lugar dos antigos governadores e assim transforma-se ela mesma em *mythos,* cristaliza-se numa imagem grandiosa de si própria que, tal como as anteriores, instaura valores universais (neste caso, a revolução e o indivíduo). No plano da arte e da cultura, as consequências deste novo reino espelharam, em parte, aquelas que advinham dos antigos, isto é, verificou-se uma progressiva institucionalização da ética revolucionária, o seu assentamento e assimilação na consciência coletiva, de tal forma que se viu eventualmente desprovida de qualquer substância e limitada a gestos processuais e imitativos, cuja vacuidade é só equiparável àquela que antes caracterizava as afetações culturais da antiga burguesia. Por outras palavras, a revolução tornara-se *vulgar.*

> *Na esteira dos discursos revolucionários duros ou do terrorismo político, a vanguarda gira no vazio, as experimentações continuam, mas com resultados pobres, idênticos ou inessenciais, as fronteiras transgredidas são-no de maneira infinitesimal, a arte conhece a sua fase depressiva.* [82]

---

[81] LIPOVETSKY, Gilles - *op.cit.,* p.122

[82] *Ibid.,* p.170

É desta fase depressiva de experimentação mandatória que o pós-modernismo se procura libertar, através de um redirecionamento cínico dos princípios revolucionários contra si mesmos, e da elevação hedonista do indivíduo. Com a estabilização dos sistemas capitalistas e o aumento do nível de vida geral, o hedonismo, associado às políticas igualitárias e à liberdade de expressão, atingiu um estatuto de valorização máxima nas sociedades ocidentais, intimamente ligado à valorização do indivíduo e do seu direito à escolha, à expressão e, acima de tudo, ao *prazer*. Finalmente tornada obsoleta a ética protestante e sombria do capitalismo inicial, com o ónus no trabalho e no dever familiar, o capitalismo contemporâneo funciona mais no sentido de uma fábrica de sonhos e deleites sensíveis, que a todo o momento disponibiliza ao indivíduo uma panóplia infindável de cores, sabores, odores, tamanhos, durações e intensidades; enfim, um vasto caleidoscópio de escolhas e opções personalizadas, que fazem do mundo consumista uma paisagem de abundância e variedade, onde qualquer indivíduo pode encontrar o seu nicho particular e aí satisfazer os seus mais íntimos desejos. Na arte, isto manifesta-se num relaxamento da postura revolucionária e uma abertura da mesma a uma espécie de miscigenação histórica, através da reintegração descomprometida e literal de formas e motivos antigos, desenquadrando-os do seu contexto histórico e justapondo-os às formas e propósitos modernos.

> *(…) o pós-modernismo não tem como objetivo nem a destruição das formas modernas nem o ressurgimento do passado, mas a co-existência pacífica dos estilos, a descrispação da oposição tradição-modernidade, o afrouxar da antinomia local-internacional, a desestabilização das tomadas de partido rígidas pela figuração ou pela abstração, em suma, a descontração do espaço artístico paralelamente a uma sociedade em que as ideologias duras já não vingam, em que as instituições se alimentam de opção e de participação, em que os papéis e as identidades se confundem, em que o indivíduo é flutuante e tolerante.*[83]

Com o desanuviamento da tensão moderna e a dissolução das suas meta-narrativas, o pós-modernismo assume uma leveza e leviandade características, que condicionam o clima cultural segundo espectros de prazer, conveniência e variedade. O ecletismo artístico surge então como resposta, ou resultado, de um sistema económico que depende da diversidade de escolha para se sustentar e propagar. Este ecletismo depende, todavia, de uma atitude existencial com um elevado grau de

[83] *Ibid.*, p.172

cinismo e ironia para se concretizar, uma vez que só assim consegue sustentar uma variedade que, no fundo, é sintomática de uma falta de "centro", de uma ausência fundamental de sentido ou estabilidade ontológica. Com efeito, a procura cega do prazer apenas denuncia uma vontade de esquecimento e distração. Perante o abismo, uma cegueira voluntária.

A questão da "totalidade na arquitetura" adquire, portanto, uma dificuldade e urgência acrescidas - especialmente se for encarada no contexto do espaço sagrado. Parece que quanto mais se aprofunda o vazio existencial mais se extrema a busca pelo prazer; de tal forma que, para grande parte dos praticantes ocidentais, a própria vontade religiosa se assemelha a uma extensão dessa mesma busca, tanto no propósito como no procedimento. Com o aumento do poder de escolha e a profunda valorização do prazer individual, também assim a relação com o divino se viu mediada pelas mesmas lógicas de prazer e conveniência que configuram as idas ao cinema ou ao centro-comercial. Para o homem religioso citadino de hoje em dia, o ritual sagrado, quando não ocorre por força de um evento pontual (casamentos, funerais, etc.), tem cada vez menos presença no normal decorrer da sua vida - e das poucas vezes que é praticado, tem como motivo um secreto apaziguamento da consciência moral do praticante, que finalmente se vê livre de pecado e apto a seguir tranquilamente a sua vida secular.

Grandemente estimulado pela doutrina de aceitação e amor eterno, o Cristianismo, neste âmbito, representa um dos melhores exemplos de uma religião completamente adaptada ao hedonismo contemporâneo. O modo como, nos dias hoje, os seus textos sagrados se disponibilizam a leituras casuais e interpretações selectivas apenas serve de testemunho à sua capacidade de adaptação a uma situação cultural inteiramente fundada na escolha e no prazer individuais. Porém, o que ganha em liberdade e poder de sedução perde em eficácia espiritual. A verdade é que o antigo fervor autoritário, com toda a sua opulência e tirania, funcionava bastante bem em inserir os crentes num paradigma divino convincentemente estável e transcendental. O esmagamento ideológico do indivíduo é, infelizmente, na maior parte dos casos, o método mais eficaz para apaziguar a angústia existencial e prescrever uma visão do mundo. Embora ainda forneça uma visão, o Cristianismo carece da sua antiga autoridade e violência ideológicos e, por isso, insere-se no sistema como mais uma comodidade, mais uma opção prazerosa…

Torna-se, portanto, necessário conceber um espaço sagrado no qual o homem possa romper com o normal decorrer dos seus hábitos de consumo e buscas prazerosas, e finalmente colocar-se diante do abismo aberto entre si e o mundo; esse mesmo abismo que tão fervorosamente procura ignorar através de esquecimentos e distrações ou que, por outro lado, tenta negar ao levantar os olhos para o céu e aí fixar as formas de um mundo "verdadeiro", mais real e mais perfeito. Facilmente se compreenderá, após a leitura da presente dissertação até este ponto, que a busca de uma sacralidade não envolve qualquer tipo de ambição transcendental ou fuga divina, mas que se funda, pelo contrário, no próprio ato criativo como marca singular de uma humanidade isolada num universo silencioso. O contraste entre a vacuidade infinita do cosmos e a centelha infinitesimal da atividade humana - existindo sem propósito para além da criação de propósito - provoca uma circunstância existencial de uma beleza profundamente trágica, que encontra na arte a sua consagração. Como uma estrela em morte perpétua, o espetáculo humano desenrola-se cheio de cor e violência, isolado num recanto longínquo do universo onde o brilho não encontra testemunhas.

> *Não há espetáculo mais belo para um homem sem antolhos que o da inteligência, em contenda com uma realidade que ultrapassa o seu entendimento. O espetáculo do orgulho humano é inigualável. Nem há depreciações que o afectem. Essa disciplina que o espírito dita a si próprio, essa vontade inteiramente forjada, esse cara a cara tem algo de poderoso e de singular. Empobrecer esta realidade, cuja desumanidade faz a grandeza do homem, é empobrecê-lo a ele ao mesmo tempo.*[84]

É precisamente neste ponto que se insere o conceito de "absurdo", desenvolvido por Albert Camus, e já anteriormente abordado nesta dissertação. A sua visão ontológica do homem munido unicamente de uma razão quebradiça ante um mundo essencialmente irrazoável, e o seu decreto de uma manutenção consciente e contínua desta noção, exige uma espécie de *endurance* existencial que só se pode desenvolver através de uma prática raramente presente no normal decorrer dos dias. O confronto entre o chamamento humano e um mundo que continuamente se retrai no silêncio da matéria, que por acaso subverte qualquer expectativa razoável, e cuja indiferença de facto transcende o domínio diminuto da atividade humana, figura a manifestação do absurdo, que tanto depende do mundo como da nossa consciência dele. Em suma, o absurdo resulta de um conflito entre duas partes e é apenas na ocorrência contínua desse conflito que pode existir.

---

[84]CAMUS, Albert - A Liberdade Absurda. In *O Mito de Sísifo, op.cit.,* p.60

> *Viver é fazer viver o absurdo. Fazê-lo viver é, antes do mais, olhá-lo. (…) Uma das únicas posições filosóficas coerentes é, assim, a revolta. Ela é um confronto perpétuo do homem e da sua própria obscuridade. É a exigência de uma impossível transparência. (…) É a presença constante do homem em si próprio. Não é a aspiração, pois é sem esperança. Esta revolta não passa da certeza de um destino esmagador, mas sem a resignação que deveria acompanhá-la.*[85]

Encontramo-nos, enfim, diante da derradeira *atitude trágica.* A revolta que "não passa da certeza de um destino esmagador, mas sem a resignação que deveria acompanhá-la", descreve precisamente o temperamento do herói (e, por extensão, do artista) trágico. Semelhante a Prometeu diante o prospeto do castigo divino, ou Édipo depois de apreender a completa realidade da sua situação, a atitude trágica prescreve essa calma e imanente certeza da desgraça futura que, não obstante, constrói e afirma uma visão positiva do mundo, que o celebra e aceita na sua totalidade, nos seus mais alegres e tortuosos desígnios, sem estremecer ante qualquer mistério, mas sobrepujando-o com a audácia de um mergulho criativo. A "revolta" consiste justamente no *ato* de criar, nesse gesto deliberado e absurdo que se insurge contra a frieza absoluta do universo como um gracejo ou zombaria divina. Consiste no ato de dançar, leve e inebriantemente; ou rir com a insolência de uma criança.

Trata-se de conferir ao homem a soberania do gesto criativo ante todas as situações, preservando a dignidade do ato autónomo até diante da sua própria destruição. A famosa tragédia de Sófocles sintetiza esta condição existencial com uma intensidade incomparável, ao fazer de Édipo - o arquétipo da nobreza humana em contenda com uma realidade que lhe escapa - o autor do seu próprio castigo.

> *A passagem ao nível do conhecimento conjunto situacional em que se encontra dá a Édipo a possibilidade de expiar a sua mácula, assumindo livremente os edictos que na própria peça ditou e o conhecimento do carácter efémero do que é humano, que encontramos na lírica arcaica, traz consigo a possibilidade da valorização do Homem nessa efemeridade. A anagnórise situacional é, assim, dupla: de reconhecimento quer do efémero, quer da valorização dentro dele.*[86]

---

[85] *Ibid.,* pp.59-60

[86] FIALHO, Maria do Céu Zambujo - Introdução. In *Rei Édipo* (SÓFOCLES). Lisboa: Edições 70, 2019. pp.27-28

Com efeito, após a anagnórise, na qual se descobre enquanto verdadeiro culpado do homicídio de Laio, seu pai, e de incesto com sua mãe, Édipo leva a avante o decreto que em ignorância havia lançado sobre o culpado de tais crimes e condena-se ao exílio - *mas não sem antes se cegar*. Este *ato,* esta decisão dramática e radical de auto-mutilação, figura precisamente a glorificação do poder criativo do homem, que mesmo na desgraça arroga a autonomia do seu próprio gesto. Aqui a efemeridade humana é simultaneamente lamentada e glorificada através duma ação que, reconhecendo-a, não se resigna à impotência mas antes assume o poder do gesto *criativo.* De facto, a escolha da cegueira como castigo consiste numa decisão criativa, visto que se trata numa transposição metafórica para o plano físico de uma condição existencial. A cegueira essencial do homem, lançado num universo do qual nunca pode ter uma visão completa, é aqui traduzida num gesto simbólico e auto-imposto, que a coloca em evidência.

> *Édipo, seguro no seu mundo de aparência, (...) move-se nas trevas de uma realidade total que não conhece e de impossível acesso às suas certezas humanas (…) O reconhecimento dessa cegueira, fruto do desajustamento entre a realidade e o saber imperfeito do herói, é o reconhecimento dos limites do seu ser. O ‹‹conhece-te a ti próprio›› decorre assim do conhecimento dos limites do ser e, consequentemente, da sua posição no universo aprendida na queda. (…) A cegueira actuante de Édipo é substituída pela cegueira física, deliberada, que corresponde à lucidez de conhecimento, substituto da lucidez física.*[87]

A cegueira de Édipo é, enfim, uma *criação absurda* porque lhe permite *ver* o absurdo ("Fazê-lo viver é, antes do mais, olhá-lo"). A "lucidez de conhecimento" que adquire através da cegueira corresponde, na verdade, à apreensão do profundo *des*conhecimento que caracteriza a condição ontológica do homem. Ao prescindir da visão física, Édipo acede à visão real que é, no fundo, a ausência de visão - ver é *não* ver. Deste modo, Édipo arca com o conhecimento do absurdo através de um gesto que é, em si, profundamente absurdo: tirar os olhos para ver melhor. Quase que se acede aqui uma espécie de verdade hiperclássica, como postulada por Nietzsche, na qual a única coisa verdadeiramente apreensível é a *aparência*, tudo o resto é escuridão. A luz da verdade platónica é então substituída pela escuridão de uma cegueira absurda. Ao cristalizar esta verdade no ato de se cegar, Édipo torna-se, ele mesmo, numa obra de arte, e assim faz da própria existência um evento artístico.

---

[87] *Ibid.,* p.29

[imagem 40] 'Édipo e a Esfinge depois de Ingres', 1983, Francis Bacon

O tema fundamental que aqui ganha saliência, nomeadamente aquele que diz respeito à efemeridade humana, pode ser interpretado como uma espécie de consciencialização da *ruína* - a manifestação material da transitoriedade de tudo. A ruína, e o nosso conhecimento e apreciação dela, é deveras uma das imagens que melhor caracteriza, ou pelo menos parcialmente condiciona, o temperamento moderno e a sua correspondente perspetiva existencial. Tanto no sentido literal como metafórico, a descoberta da ruína coincide com a descoberta, por parte do homem, do seu próprio enquadramento histórico e natural, e de como esse enquadramento revela, com uma claridade perturbadora, a variabilidade e eventual decadência de tudo aquilo que antes tomava por imutável. É o derradeiro "conhece-te a ti próprio". De facto, tanto no que concerne à história das ideias e ideologias, culturas e costumes, regimes e religiões, como à evolução do próprio património construtivo e arquitetónico, as sociedades atuais vêem-se inevitavelmente sucessoras de uma herança mutável, disforme, degradada e relativa. Uma linhagem de ruturas, destruição, misturas e decadência, na qual a única constante é a entropia e onde todas as rotas marcadas terminam invariavelmente no solo. Esta apreensão de um destino ruinoso é algo de que hoje dificilmente nos conseguiríamos libertar, e o modo como construímos as nossas estruturas está para sempre ligado a essa noção. Naturalmente, advém a este encargo um certo desgosto, um dissabor amargo de cansaço e resignação, que por vezes se manifesta num pragmatismo cínico, cujos produtos são o mero resultado de cálculos de rentabilidade ou reproduções genéricas de um dos vários *tipos* de estética correntes. Não há preocupação com arte ou cultura - para quê? Não há tempo; e, também, mais tarde ou mais cedo será tudo ruína…

Inversamente, um outro sintoma desta nova situação assume a forma dum fascínio renovado pelo património histórico, pelos monumentos e cidades antigos, nos quais o indivíduo contemporâneo se pode reinventar num enquadramento romântico que lhe estimula novas poses e afetações. De facto, quanto mais desligado fica de qualquer sentido de perenidade cultural, quanto mais individualizada se torna a sua identidade, a relação do indivíduo com o mundo torna-se cada vez mais relaxada, flutuante e maioritariamente relegada à estética, "numa espécie de sequência-flash"[88] sem grande sentido para além de sentir, apenas. Daí o surgimento das novas iniciativas de reabilitação do património que, para além dos propósitos turísticos e comerciais, funcionam no sentido de preservar uma noção de identidade cultural sob a forma de um cenário urbano subitamente ressuscitado em todo o seu esplendor material, mas no entanto esvaído do conteúdo costumário que lhe dera origem. Enfim, o fenómeno da "cidade-museu".

---

[88]LIPOVETSKY, Gilles - A Indiferença Pura. In *A Era do Vazio: Ensaios Sobre o Individualismo Contemporâneo. op.cit.,* p.66

> *Vive-se uma época de valorização do património histórico. O trabalho de conservação histórica comporta inegavelmente um valor de memória e é frequentemente apresentado como um meio de salvaguardar os particularismos étnicos e locais face à uniformização planetária. A verdade é que esta valorização do passado arquitetónico e urbano, seja qual for a ressonância nostálgica, traz em si os próprios princípios da hipermodernidade comercial, estética e mediática. Com estas políticas de reconversão, o passado conservado aparece muitas vezes como uma concha vazia, um cenário de teatro, uma mera fachada exterior destituída do valor primordial dos edifícios.*[89]

Tanto num caso como no outro, deparamo-nos com os sintomas de uma sociedade cujas estruturas espirituais se encontram em ruínas e que, por isso, sofre de uma espécie de bipolaridade cultural, oscilando continuamente entre cinismo e nostalgia.

No entanto, a descoberta da ruína acaba sempre por levar o homem a confrontar-se consigo mesmo no mundo e, consequentemente, a afastar-se dos modos de pensamento teocêntrico. Assim o demonstraram os dois grandes momentos de relembrança histórica: o Renascimento e o Iluminismo. Apesar das diferenças no que diz respeito às circunstâncias históricas e aos propósitos segundo os quais se orientava a busca do conhecimento, em ambos os períodos a revisita do passado encontrava-se intimamente ligada a um antropocentrismo crescente, cuja ambição de reformular a imagem do homem pressupunha uma análise do seu próprio legado. Curiosamente, esta análise, em grande parte estimulada pela construção de um futuro brilhante para o homem, incidia maioritariamente sobre a herança dos povos antigos (egípcios, gregos, romanos), cuja escala e magnificência das suas construções denunciam o grau de confiança na perenidade dos valores estabelecidos. Com efeito, é precisamente durante estes períodos de infância civilizacional que o homem primitivo dispunha de *ingenuidade* e *pujança* suficientes para encetar na construção de monumentos à escala de uma crença *monumental*. Os grandes edifícios religiosos da antiguidade, desde as pirâmides aos templos gregos, constituíam efetivamente uma materialização da *eternidade* (*i.e.* do divino); eram vistos como uma asserção final e definitiva de um poder maior e verdadeiramente transcendente. Salvaguardados de um conhecimento ruinoso (porque, de facto, ainda não *sabiam* o que era a ruína), estes povos entediam o edifício religioso como uma corporização do facto divino: absoluto, inflexível, infinito. Tal como no céu, também na terra a sua marca

---

[89]LIPOVETSKY, Gilles - A Gestão do Património. In *O Capitalismo Estético na Era da Globalização.* Lisboa: Edições 70, 2014. Cap.V, p.373

[imagem 41] 'Cemitério de Mosteiro na Neve' [detalhe], 1819, Caspar David Friedrich

viveria eternamente. Ora, é justamente devido a esta pujança de pensamento inocente que os monumentos da antiguidade, enfim também eles sujeitos à violência do tempo, dão, ainda assim, as mais belas ruínas. Tal é o poder da ingenuidade…

Esta beleza das ruínas antigas, erguidas diante da natureza com uma espécie de imperturbabilidade estóica, advém do contraste essencialmente absurdo entre o esplendor eterno das suas ambições e a decadência indiferente da realidade que as recebe, justapostas num conjunto profundamente trágico. Com efeito, a percepção da beleza arruinada está diretamente relacionada com a apreensão da sua inevitabilidade. Ela subsiste quando uma obra, apesar de ser invariavelmente reduzida a um joguete de forças naturais, consegue ainda assim manter uma espécie de serena dignidade, cuja indiferença é apenas igualável à da própria natureza. Como Édipo, também na destruição mantém a grandeza das suas convicções e perece em grande estilo.

Mas levanta-se aqui uma questão. Foi apenas sob o domínio duma crença cega e poderosa que o homem foi capaz de erguer as estruturas mais sublimes. Como, então, manter semelhante ambição nos dias de hoje, depois de termos descoberto a ruína? Certamente que não poderemos retornar a uma crença cega, "seria um erro (…) julgar que a obra de arte possa ser considerada, enfim, como um refúgio frente ao absurdo. Ela própria é um fenómeno absurdo e trata-se somente da sua descrição."[90] Por outro lado, a "fetichização" literal e unívoca da ruína apenas reverte o pensamento para o outro extremo e faz Deus do absurdo, suprimindo a revolta que o torna possível. "O absurdo só tem sentido na medida em que não consentirmos nele".[91] Só a batalha é eterna. É apenas na revolta criativa que reside o único reduto de sublimidade humana; uma revolta que se insurge *contra* o absurdo, mas que simultaneamente o reconhece. No fundo, é o caminho que leva à *forma dual*; esse objeto ambivalente, prenhe de cinismo e ingenuidade, ambiguidades inequívocas e coesas contradições; que transpõe em formas a epopeia microscópica de um indivíduo em contenda, "num campo onde está antecipadamente vencido."[92]

A fixação romântica da ruína foi, portanto, apenas um prelúdio mórbido para a posterior revitalização dual da forma no século XX. Um dos melhores exemplos disto foi a obra tardia de Le Corbusier, da qual Ronchamp foi o seu culminar. O programa religioso é aqui de extrema importância porque possibilita a expressão mais completa do absurdo, condensada na liturgia ritualística do espaço sagrado.

---

[90] CAMUS, Albert - Filosofia e Romance. In *O Mito de Sísifo. op.cit.,* p.101

[91] *Id.* - O Suicídio Filosófico. In *O Mito de Sísifo. op.cit.* p.41

[92] *Id. - op.cit.,* p.99

De facto, é neste enquadramento secular e maioritariamente profano que o espaço sagrado adquire uma espécie de saliência poética, uma vez que, tal como as ruínas da antiguidade, também ele se vê forçado a manter a integridade das suas convicções perante a degradação da contemporaneidade. Esta saliência, porém, só ganha expressão quando é articulada por um pensamento absurdo, e não quando indulgencia numa crença completa (pois isso seria hipocrisia, visto que já não é possível uma crença verdadeiramente *completa*). Por outras palavras, só através da *forma dual* se pode transcrever na matéria os caracteres da sacralidade.

Depois de Le Corbusier, arquitetos como Álvaro Siza e Peter Zumthor fizeram precisamente isso nos seus projetos religiosos. Partilhando ambos de afinidades com o mestre modernista, diferem do mesmo pela singularidade dos seus temperamentos criativos. Álvaro Siza, por um lado, retomando liberalmente a estética maquinal da primeira metade (via Aalto), transforma-a por completo através duma gestualidade única e da sintetização (por vezes perversa e regularmente imprevista) dum conjunto riquíssimo e diverso de influências. A título de exemplo, projetos como a Igreja de Marco de Canaveses ou a Capela do Monte, em Lagos, quase que poderiam ilustrar um exercício de depuração purista, no qual se sujeita um arquétipo genérico de igreja tradicional portuguesa à abstração rigorosa de um minimalismo estrito, que no entanto se sensualiza a todo o momento pela surpresa do gesto inusitado, e a presença subtil da pedra e do detalhe, a ligar as partes e os espaços numa composição serena e absolutamente singular. Por outro lado, Peter Zumthor recupera a materialidade da fase tardia Le Corbusiana, infundindo-a simultaneamente com o rigor minucioso de uma prática artesanal e uma profunda sensibilidade fenomenológica sobre as coisas do homem e da natureza. Os dois casos exemplares da sua obra são a Capela de São Benedito, na Suíça, e a Capela *Bruder Klaus*, na Alemanha, onde a presença material do objeto nos atinge como um facto natural, e cativa os sentidos numa sinfonia ligeira de alta sensualidade.

Em nenhum destes exemplos se verifica a presença de um qualquer desvio ideológico ou alívio transcendental, mas antes uma persistência inquietante na matéria, na indiferença calada das coisas em repouso, tornada evidente pela singularidade súbita do desígnio humano sobre a paisagem.

"A obra absurda exige um artista consciente desses limites, e uma arte em que o concreto não signifique nada mais do que ele próprio"[93] - ou, segundo Zumthor: "A realidade da arquitetura é o concreto, o que se tornou forma, massa e espaço, o seu corpo. Não existe nenhuma ideia, excepto nas coisas."[94]

---

[93] *Ibid.,* p.103

[94] ZUMTHOR, Peter - *op.cit.,* p.37

A "totalidade" da arquitetura, entendida aqui como o seu propósito *maior* segundo o qual se orientam as restantes decisões, consiste, portanto, na criação de um objeto cujo desígnio exponha o confronto do homem com os seus próprios limites, que inaugure a evidência material da sua efemeridade, e assim permita abrir-se um espaço no qual se possa verdadeiramente contemplar o abismo sobre o qual flutua. Em suma, uma obra que "olhe" o absurdo e que convide todos aqueles que a frequentam a fazer o mesmo. Não se entenda com isto, porém, um apelo a um qualquer tipo de pessimismo artístico ou resignação niilista perante o vazio, mas antes - e é aqui que entra o Grande Estilo na prescrição de um *tom* e *atitude* - a celebração *afirmativa* dum "mundo em que o homem é o único senhor".[95] É nisto que reside a "felicidade metafísica em sustentar o absurdo do mundo"[96]: é a dignificação do homem através da persistência na vida, através da afirmação alegre e difícil de uma existência despida de qualquer ornamento, desprovida de qualquer justificação para além daquela que continuamente se afirma pelo simples ato de criar.

> *Trabalhar e criar ‹‹para nada››, esculpir na argila, saber que a nossa criação não tem futuro, ver a nossa obra destruída num dia, sendo consciente de que, profundamente, tal não tem mais importância do que construir para séculos e séculos, eis a difícil sageza que o pensamento absurdo autoriza. Levar por diante essas duas tarefas, negar por um lado e exaltar por outro, é o caminho que se abre ao criador absurdo. Ele deve dar ao vazio as suas cores.*[97]

---

[95] CAMUS, Albert - *op.cit.,* p.121

[96] *Ibid.,* p.99

[97] *Ibid.,* p.118

A criação de um espaço sagrado prefigura, então, a formação de um local no qual o homem se possa confrontar com a sua condição e, retido nesse confronto, encontrar aí a alegria metafísica da criação. As grandes obras de arquitetura traduzem este confronto em *formas duais*, cuja essência se radica numa tensão contínua entre o silêncio da matéria e a conspicuidade do desígnio humano. Um desígnio que, apesar de tudo, não se concede nenhum estatuto supremo nem ambiciona certezas universais, mas que, pelo contrário, desenvolve-se com a consciência perpétua da sua irredutível pequenez, elevada, na obra, a um estatuto titânico. As dualidades exploradas ao longo desta dissertação são apenas variantes de uma única e mesma dualidade que reside no centro da existência humana. Uma dualidade que constitui, enfim, um conflito, uma contradição, uma ambição frustrada. É o desejo de ordem em contenda com o caos, a procura de vestígios razoáveis sobre a matéria fechada, a saudade de um espaço eterno aguçada pela certeza da sua impossibilidade. Nesta tensão ancestral encontramos os fundamentos de todo o empreendimento artístico desde a aurora da humanidade e é a ela que devemos retornar se queremos redescobrir os princípios para uma obra verdadeiramente "divina".

Porque hoje, construir um espaço sagrado é construir sobre o abismo, *olhando-o*.

'Capela Bruder Klaus', 2007, Peter Zumthor (fotografia de Hélène Binet) **[imagem 42]**

parte ***dois***

capítulo 1

uma vontade**insular**

> *Nenhum homem é uma ilha, inteira de si mesma; todo o homem é um pedaço do continente, uma parte do todo; se um torrão é levado pelo mar, a Europa fica por isso menor, assim como se o fosse um promontório, assim como se o fosse a casa dos teus amigos ou a tua própria; a morte de qualquer homem diminui-me, porque eu estou envolvido na humanidade. Portanto nunca procures saber por quem dobram os sinos; eles dobram por ti.*[1]

Escrito no começo do século XVII pelo poeta inglês John Donne, no seu leito de morte, este famoso poema humanista captura de um modo sucinto e poderoso o imperativo de irmandade e solidariedade humanos. Refere-se ao homem na sua dimensão de animal gregário - que é - e apela ao sentimento de comunidade como paládio da paz e do entendimento humanos. "Nenhum homem é uma ilha" afirma, no fundo, que nenhum homem pode viver completamente isolado dos seus semelhantes, à margem da sociedade e independente desta, uma vez que, na verdade, depende dela para sobreviver e, portanto, deve vê-la como parte integrante de si mesmo e tratá-la como tal.

De um ponto de vista civilizacional e até pragmático, isto é correto. De um ponto de vista moral, é recomendável, embora não necessariamente categórico. De um ponto de vista existencial, é - *felizmente* - falso. O homem *é* uma ilha. Assim o comprova toda a sua experiência existencial desde os primórdios da comunicação, e assim o denuncia a lista extensiva e espetacular dos esforços aos quais, no decorrer da história, o homem se submeteu para se esquecer disso mesmo.

O homem é um animal singular. Parte presa, parte predador, vê-se retido numa tensão constante entre desejos díspares de comunhão e isolamento, a partir do momento em que se acenderam as primeiras faíscas de consciência

[1]DONNE, John - Meditation XVII. In *Devotions Upon Emergent Occasions.* Cambridge: Cambridge University Press, 1624. p.98

[imagem 43] Ilhas, 2017, desconhecido

e se viu, enfim, "lançado" neste mundo. A consciência humana, um dos últimos mistérios da natureza, é aquilo que atribuí ao homem o seu estatuto supra-animal e verdadeiramente humano por permiti-lo separar-se do mundo, pensar sobre si mesmo *no* mundo, e tomar inclusivamente conhecimento da sua eventual expiração. Esta consciência é também aquilo que nos impede de ser um "continente" e nos isola para sempre numa condição insular. Desde o nascimento estamos fatalisticamente restringidos aos limites da nossa própria consciência, do nosso próprio pensamento, com todas as suas memórias, experiências, associações, referências e idiossincrasias; para sempre confinados ao nosso próprio aparato sensorial, guiados pelas imagens do mundo que nos traduz; e para sempre vedados dos mundos daqueles que nos rodeiam, os mundos que se criam nos seus olhos, na sua mente. Existencialmente, estamos isolados - inteiros de nós mesmos.

O dia em que superarmos esta condição - em que nos unirmos numa espécie de "mente coletiva" por algum milagre da biotecnologia - é o dia em que morre a Arte e, com ela, a própria humanidade. Pois é precisamente *por causa* do nosso isolamento existencial, por causa do confronto contínuo de mentes, ideias, ambições e vontades distintas, por causa do desentendimento e da confusão, por causa da mentira e da dissimulação, por causa do conflito humano em todas as suas iterações, que a Arte se produz e assim nasce uma das mais fundamentais facetas do ser humano. Afinal o que é a Arte se não a tentativa de comunicar o incomunicável? De dar forma àquilo que não tem palavras? Nem a própria linguagem vai tão longe… A Arte é o resultado material de uma angústia existencial, a transposição em formas de um desejo individual de ser universal. A Arte existe como uma espécie de ponte entre aquilo que dentro de nós há de oculto e o que de oculto há nos outros. Uma ponte imperfeita e perigosa, que por vezes se desfaz catastroficamente ou se queda no ar inacabada, mas que, não obstante, representa um dos mais nobres esforços deste animal estranho e deslocado - que, não obstante, se deixa por vezes atravessar e nos permite ver *alguma coisa*. Algo próximo mas intangível, quase cá mas nem tanto, que continuamente evade o alcance e, no entanto, *está lá*.

> *Enquanto contemplávamos o drama, o nosso olhar penetrante entrou no turbulento mundo interior de motivos - e todavia parecia-nos como se isto fosse somente uma imagem alegórica que passava diante de nós, cujo significado mais profundo quase acreditávamos adivinhar, e que desejávamos desvelar como uma cortina, de modo a apanhar um vislumbre da imagem original por detrás.*[2]

[2] NIETZSCHE, Friedrich - *The Birth of Tragedy.* Nova Iorque: Oxford University Press, 2008. Cap.XXIV, p.127

[imagem 44] 'Mãos', 2017, Juan Fielitz

É precisamente devido a isto, portanto, à nossa consciência isolada e ciente do mundo para além de nós, que a arte se torna possível. É nela que todas as dualidades humanas têm a sua origem, que o Mundo se distingue da Terra, e o absurdo se faz surgir plenamente. A esta condição devemos a nossa maior glória e o nosso maior sofrimento - é, enfim, a tragédia da humanidade e o seu traço mais digno.

Esta condição essencialmente insular, associada à procura de um espaço sagrado, foi aquilo que, no âmbito da presente dissertação, despertou o interesse de construir numa ilha. Em grande parte, foi o poema de Donne que estabeleceu esta ligação entre o homem e a ilha, embora, neste caso, se advogue uma relação inversa àquela postulada pelo poeta - como até aqui se tornou evidente. A ideia da ilha como representante do indivíduo em contenda com o universo que o excede foi também grandemente estimulada por uma estadia prolongada em Veneza, na qual se testemunha o confronto contínuo entre os produtos inertes do desígnio humano e o revolver incessante das águas que o erodem. Este contraste, esta permanência estóica e indiferente das casas tortas ante o mar, suscitou um interesse súbito na condição existencial do homem que, na nossa opinião, partilha, em grande parte, da condição destas casas. Para além disto, uma leitura estimulante de autores como Friedrich Nietzsche e Albert Camus *durante* esta estadia apenas serviu para exacerbar uma já intensa "vontade insular". Daí que, o lançamento do concurso SITE CHAPEL, pela entidade ARKXSITE, a 17 de Outubro de 2018, para o projeto de uma capela na Ilha do Pessegueiro, em Sines, pareceu-nos como o sinal de uma qualquer providência divina…

Para além de ter como local de intervenção uma das mais famosas e interessantes ilhas de Portugal, este concurso prescrevia um programa religioso (uma capela), assim satisfazendo todos os requisitos daquilo que nos parece ser o exercício ideal para explorar todos os temas abordados nesta dissertação. Um santuário insular. Nesta imagem consolida-se a mais profunda dimensão da experiência humana: um rasgo de criatividade absurda sobre um pedaço de terra, isolado num oceano de nada. Estão assim preparados os pressupostos para uma possível alegoria arquitetónica do homem enquanto ilha, e a celebração em formas da tragédia deste existir.

'mar (apagado)', 2009, Francisco Faria **[imagem 45]**

ilhado**pessegueiro**

o lugar.a história.o mito

ii.i Lugar e Circunstância

ii.ii A Lenda de Nossa Senhora da Queimada

capítulo II

No presente capítulo procurar-se-á expôr as principais características do local de intervenção projetual (i.e. a Ilha do Pessegueiro), tanto no sentido histórico, geográfico e morfológico (ii.i), como também na sua dimensão mitológica (ii.ii). Para além de nos revelar as diversas facetas que compõem a ideia deste lugar, esta análise permitir-nos-á também extrair alguns pontos de referência temáticos que vão, mais tarde, ser reincorporados no próprio projeto. Compreende-se que, apesar da natureza essencialmente teórica deste exercício, o estudo aprofundado do lugar é um dos pontos-chave que permite ancorar o gesto criativo à realidade e, com esta, informar o seu desígnio. Mais do que o cumprimento de um requisito processual, esta pequena contextualização corresponde, assim, a um momento fundamental para o desenvolvimento do projeto, no qual se efetua o registo das suas contingências físicas e temporais.

[imagem 46] Ilha do Pessegueiro, vista da costa (Sines, Portugal)

ii.i Lugar e Circunstância

> ***Clima**: Quente e temperado. A temperatura média anual é de 16.9 ºC. O mês mais quente é Agosto com uma temperatura média de 22.9ºC e o mês mais frio é Janeiro com uma temperatura média de 11.7ºC.* | ***Latitude**: 37º50'00.46"N* | ***Longitude**: 8º47'51.31"O* | ***Altitude**: 22m* | ***Chuva**: A média total de precipitação anual é 563mm. O mês mais seco é Julho, com uma média de 2mm de precipitação e a maior pluviosidade é em Janeiro, com uma média de 85mm.* | ***Humidade Relativa**: A média anual de humidade relativa é por volta de 74%.* | ***Ventos**: Os ventos predominantes são do Norte.*[1]

Situada ao largo da costa Alentejana Litoral, a cerca de 15km a Sudeste de Sines, perto de Porto Covo, a Ilha do Pessegueiro é um dos principais marcos geográficos do litoral alentejano, e constitui um antigo *nexus* de cruzamento entre povos e culturas desde o século III a.C até aos dias de hoje, em que se figura maioritariamente como foco de interesses turísticos e arqueológicos. Afastada aproximadamente 250 metros da praia com o mesmo nome, a ilha dispõe de 340 metros de comprimento e 235 metros de largura máximos, e o seu ponto mais alto eleva-se a 22 metros de altitude.[2] A sua condição insular garantiu-lhe um valor acrescido ao longo dos séculos, tanto no que diz respeito a interesses militares e defensivos, como também aos do comércio e atividade piscatórios. Para além disso, a sua presença singular na paisagem suscita uma série de afinidades poéticas que se manifestaram em mitos, lendas, poemas e canções - dos quais se destaca o poema de Carlos Tê que foi depois famosamente readaptado em canção por Rui Veloso.

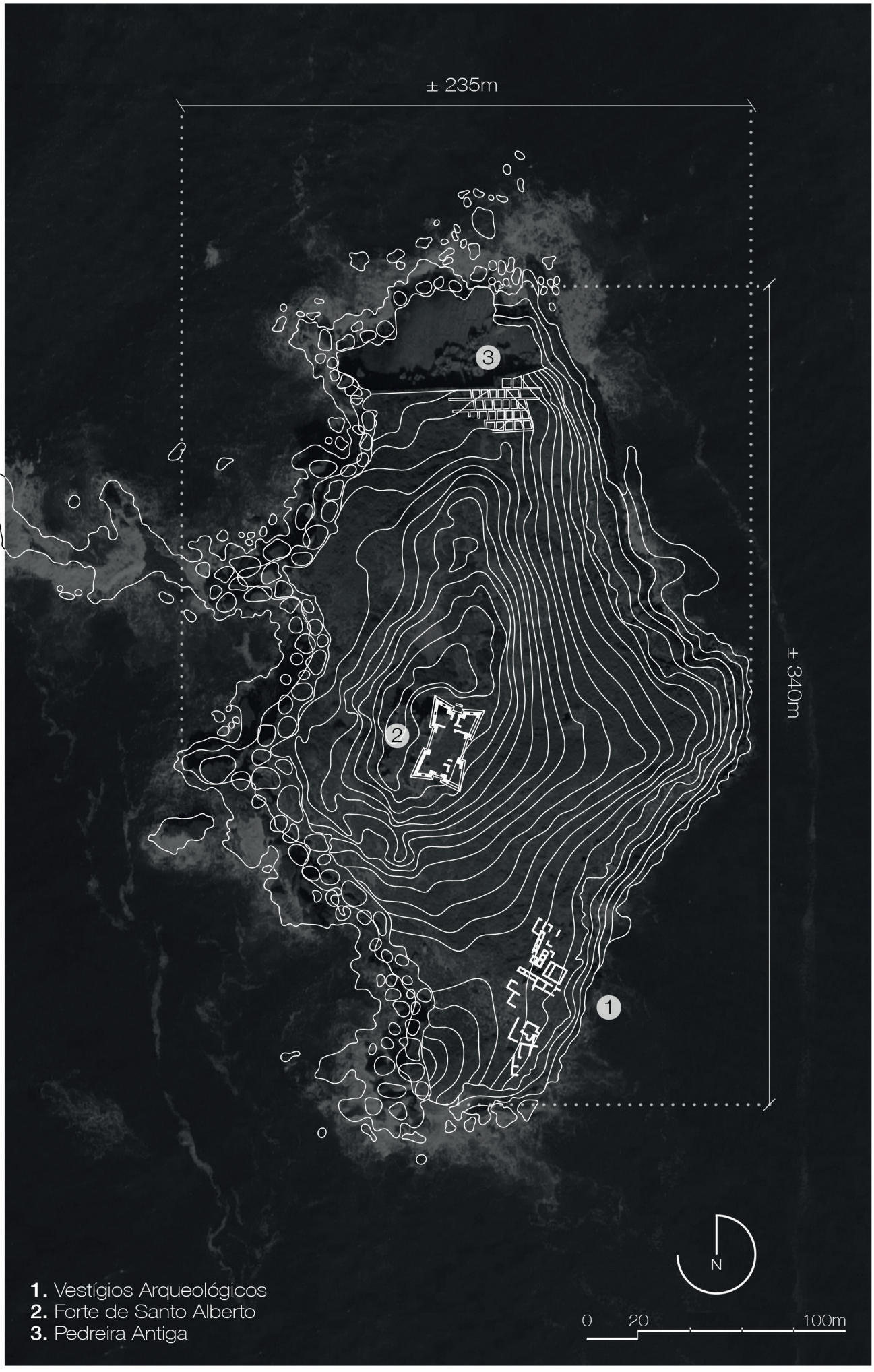
A altimetria da ilha caracteriza-se por uma relação assimétrica com o zero hidrográfico ao longo do eixo Este-Oeste, sendo que do lado nascente usufrui de uma aproximação gradual com a água, que possibilita a eventual atracagem de navios e o acesso pedonal ao terreno; enquanto que a poente eleva-se dramaticamente sobre o mar em falésias abruptas que chegam aos 14 metros de altitude.[3] Vista da costa, dispõe de uma silhueta longilínea e ligeiramente sinuosa, com duas elevações proeminentes, das quais a mais pequena se situa na extremidade Sudoeste, rematada em falésia, e a maior sensivelmente no centro da ilha, no topo da qual repousa a ruína do antigo Forte de Santo Alberto (também conhecido como Forte da Ilha do Pessegueiro ou Forte da Ilha de Fora). Na sua extremidade Sul, junto à costa nascente, encontram-se os vestígios arqueológicos de tanques romanos para a salga do peixe, datados à época da Invasão Romana da Península Ibérica (séc. III-I a.C).

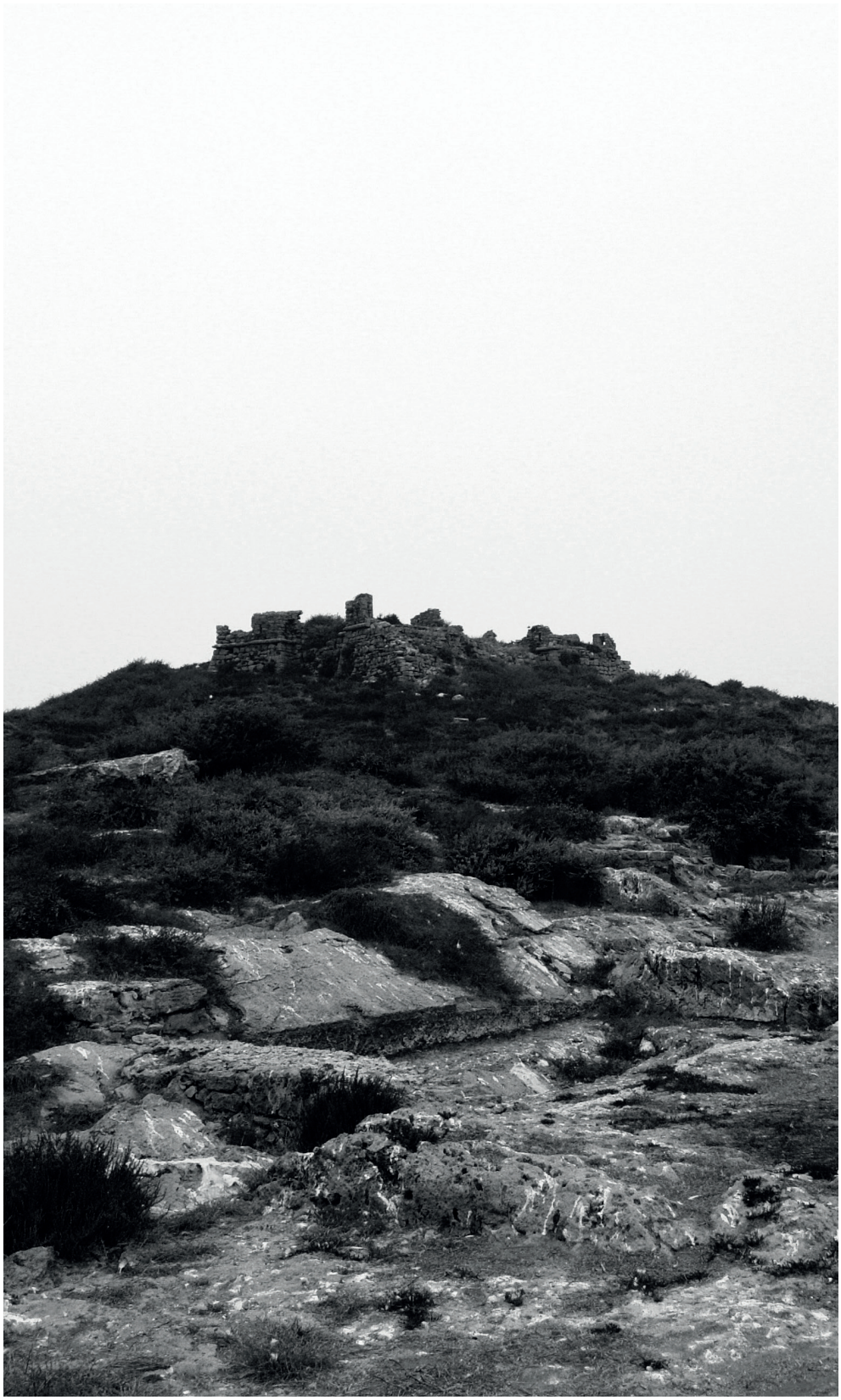
---

[1] Informações presentes no sumário de concurso SITECHAPEL (2018/2019), fornecido por www.arkxsite.com

[2] DA SILVA, Carlos Tavares; SOARES, Joaquina - *Ilha do Pessegueiro: Porto Romano, Costa Alentejana.* Lisboa: Instituto de Conservação da Natureza, 1993. p12

[3] *Ibid.*


± 235m
± 340m
3
2
1
N
0
20
100m
1. Vestígios Arqueológicos
2. Forte de Santo Alberto
3. Pedreira Antiga



[imagem 47] Ruínas do Forte de Santo Alberto, Ilha do Pessegueiro

[imagem 48] Vestígios Arquelógicos dos Tanques de Salga Romanos, Ilha do Pessegueiro

[imagem 49] Pedreira Antiga, Ilha do Pessegueiro

Do outro lado da ilha, no extremo Norte, verifica-se o mais interventivo gesto humano na topografia sob a forma da antiga pedreira de arenito (a rocha constitutiva da ilha), datada do início da dinastia filipina em Portugal (1590-93)[4], cujo processo de terraplanagem criou uma plataforma artificial com cerca de 2150m², e um conjunto de incisões no terreno que dão origem ao que efetivamente constitui uma grelha informal de blocos de rocha maciça (presumivelmente o restante de uma interrupção no processo exploratório), separados por "caminhos" com cerca de 70 a 80cm de largura que articulam a diferença de 5 metros entre a cota superior da topografia original e a da área terraplanada mais abaixo.

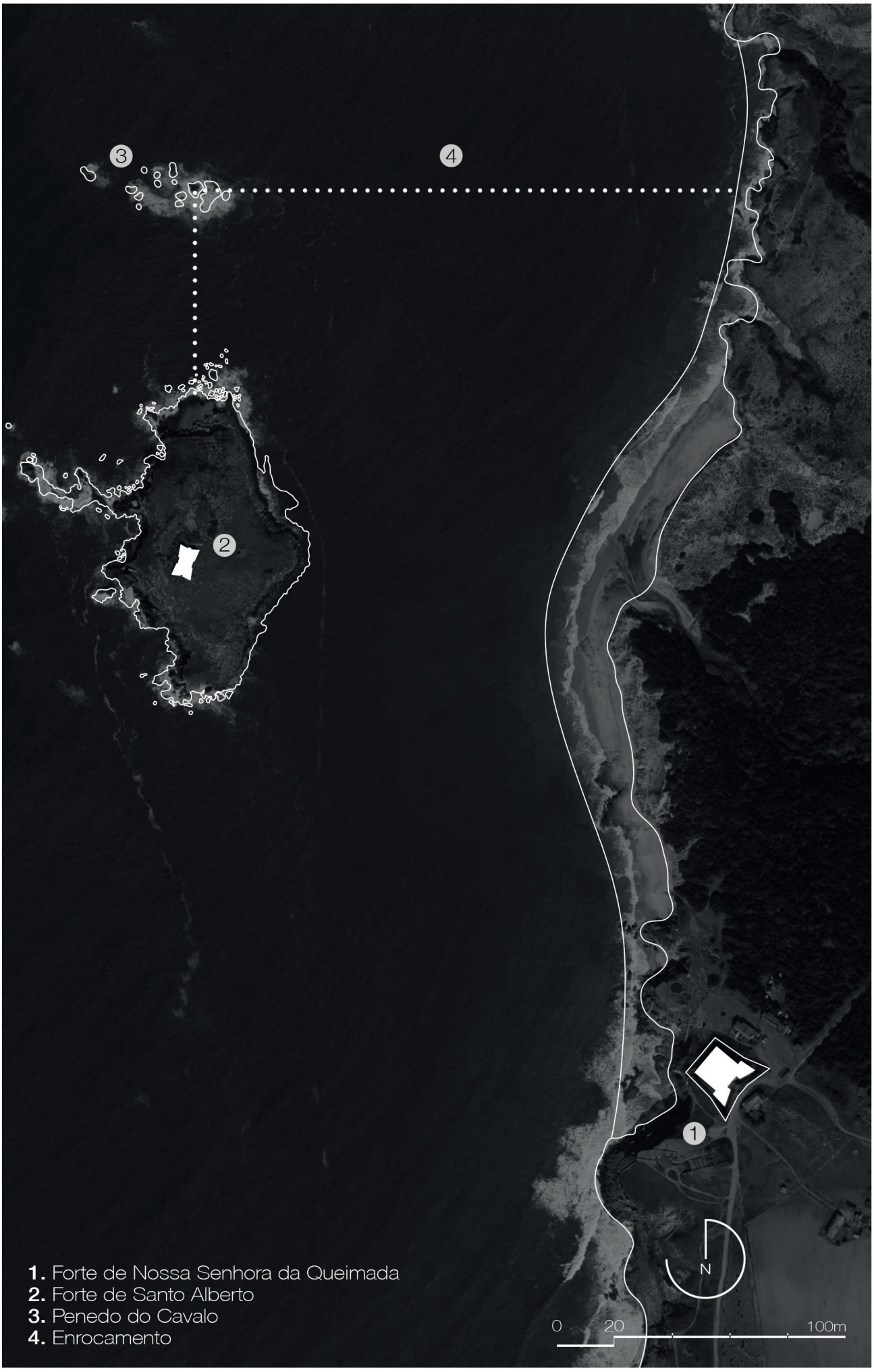
Estes três elementos - os tanques, o forte e a pedreira - representam os principais pontos de intervenção humana na ilha e remontam a algumas das épocas mais notáveis da história da Península Ibérica e do próprio continente europeu.

[4] *Ibid.,* p.20

A meio caminho entre o estuário do Rio Sado e o Cabo de São Vicente, e dispondo dum fundeadouro natural propício à atracagem, a Ilha do Pessegueiro figurava um importante porto de apoio para os povos da Idade do Ferro e, posteriormente, do Império Romano, num litoral com poucos abrigos. O nome "Pessegueiro" tem origem nas palavras latinas *piscatorius* e *piscarium*, denunciando a sua função enquanto centro de produção e tratamento de peixe durante o período de ocupação romana, da qual os tanques de salga são o seu vestígio mais evidente. Os estudos arqueológicos, porém, apontam para indícios duma ocupação cartaginesa mais antiga, com propósitos piscatórios semelhantes, no período anterior à Segunda Guerra Púnica (218-201 a.C),[5] que constituiu um dos mais destrutivos conflitos humanos da história antiga, travado entre o Império Cartaginês e a República Romana, então em expansão. Constituindo a segunda num total de três, esta guerra de dezassete anos foi um dos principais passos no sentido da consolidação de Roma como o derradeiro super-império europeu e abriu caminho para a invasão romana da península ibérica, cuja presença se assinala na própria ilha que, apesar da sua condição insular e periférica, dá claros indícios de uma ocupação sucessiva destes povos em relação direta com as transformações geopolíticas da era.

[5] *Ibid.*

[imagem 50] 'Aníbal e o seu exército atravessam os Alpes durante a Segunda Guerra Púnica', 1866, Heinrich Leutemann



1. Forte de Nossa Senhora da Queimada
2. Forte de Santo Alberto
3. Penedo do Cavalo
4. Enrocamento

Entre os tanques de salga romanos e o Forte de Santo Alberto ocorre um hiato de dezasseis séculos, nos quais a ocupação da ilha evoluiu paralelamente com decurso das restantes invasões muçulmanas e o estabelecimento do império português. No começo da dinastia filipina deu-se início a um projeto de defesa da Costa Vicentina contra os ataques de corsários e piratas (que, incidentalmente, faziam da Ilha do Pessegueiro um porto de atracagem regular), do qual o Forte de Santo Alberto faria parte. Em 1588, sob direcção do arquiteto e engenheiro militar italiano Filippo Terzi (1520-1597), a iniciativa de fortificação costeira nesta área começou, todavia, com a construção de um forte continental - o Forte de Nossa Senhora da Queimada -, localizado na costa a cerca de 800m a Sudeste da Ilha do Pessegueiro. Este forte constituiria o primeiro passo de um projeto defensivo, no qual se previa a construção de um segundo forte (de Santo Alberto) e um enrocamento que ligaria a Ilha do Pessegueiro ao Penedo do Cavalo (um pequeno conjunto rochoso a cerca de 200m a Norte da ilha) e deste à costa, a fim de estabelecer um porto artificial. Balizando a entrada deste porto, a Sul, os dois fortes disporiam de uma vantagem defensiva pelo cruzamento de fogos, deste modo garantido a segurança portuária e, consequentemente, reforçando a própria linha costeira contra eventuais ataques. [6]

[6] GIL, Júlio - *Os Mais Belos Castelos e Fortalezas de Portugal.* Lisboa: Verbo, 1986.

Construído maioritariamente em arenito, o Forte de Nossa Senhora da Queimada é concomitante com a exploração rochosa da ilha que, para além dos fortes, iria também fornecer a matéria prima para a construção do porto artificial. A partir de 1590, porém, apenas dois anos após o início da construção, Terzi foi substituído na direcção dos trabalhos pelo engenheiro militar e arquiteto napolitano Alexandre Massai (15??-1638), que prosseguiu com o projeto e deu também início à construção do Forte de Santo Alberto na Ilha do Pessegueiro. Oito anos depois, em 1598, com a transferência de Massai para as obras de defesa da barra do rio Mira (Forte de São Clemente em Vila Nova de Milfontes), os trabalhos no porto e fortes do Pessegueiro foram interrompidos. Exceptuando um recomeço momentâneo em 1603, só muito mais tarde, em 1661, é que se deu continuação ao projeto, que ficou reduzido à finalização do Forte de Nossa Senhora da Queimada em 1690, já no reinado de D.Pedro II. Os projetos do Forte de Santo Alberto e do porto artificial foram entretanto abandonados.[7]

Em 18 de Julho de 1957, o Forte de Nossa Senhora da Queimada foi classificado como Monumento Nacional pelo Decreto nº 41.191, e como Imóvel de Interesse Público em 21 de Dezembro de 1974 pelo Decreto nº735. O forte sofrera alguns danos no terramoto de 1755, nomeadamente na capela e nas baterias, e desde 1877 a 1942 fora ocupado por uma guarnição da Guarda Fiscal, pelo que, entre 1983 e 1985, a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) lançou uma iniciativa de restauro e reabilitação das estruturas, tendo-se procedido à reconstrução de zonas ruídas ou em risco de desprendimento.[8]

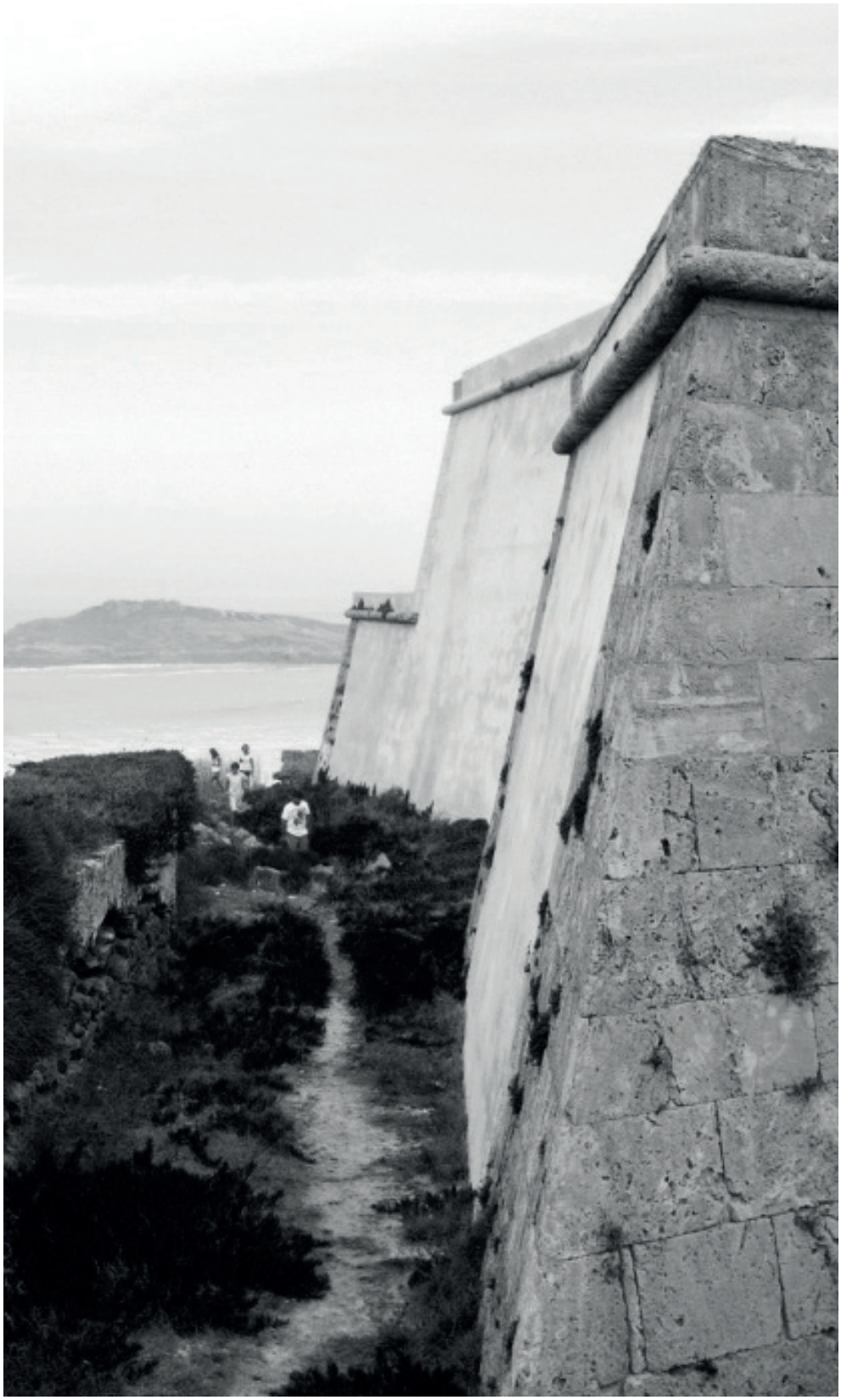
---

[7] MENDONÇA, Isabel; MATIAS, Cecília - Cronologia. In *Forte na Ilha do Pessegueiro.* [Em Linha]. Direcção Geral do Património Cultural, Ministério da Cultura. [Consult. 15 Setembro 2019] Disponível em: **http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=30909**

[8] PATRIMÓNIO CULTURAL - Nota Histórico-Artistica. In Forte do Pessegueiro, incluindo a ilha do mesmo nome, abrangendo o Forte da Ilha de Dentro. [Em Linha]. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. [Consult. 15 Setembro 2019] Disponível em: **http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74610/**

[imagem 51] Forte de Nossa Senhora da Queimada, visto da Ilha do Pessegueiro

[imagem 52] Ruínas do Forte de Santo Alberto, Ilha do Pessegueiro



[imagem 53] Forte de Nossa Senhora da Queimada (Sines, Portugal)

[imagem 54] Forte de Santo Alberto, Ilha do Pessegueiro

Na Ilha do Pessegueiro, o Forte de Santo Alberto continua abandonado e num estado de degradação extrema, sobre a qual algumas entidades já alertaram para um perigo de desabamento parcial iminente...

Ilha do Pessegueiro **[imagem 55]**

ii.ii A Lenda de Nossa Senhora da Queimada

Ao largo de uma população piscatória e cristã, a Ilha do Pessegueiro foi, com o passar dos anos, motivo e origem de um conjunto variado de lendas e mitos que popularam o seu território com histórias sobre piratas, ermitas e capitães muçulmanos. No seu isolamento insular e inquietantemente calmo, este pedaço de terra foi desde sempre envolto numa aura de mistério e especulação. O facto de ser alvo de visitas piratas, que a tomavam regularmente como porto de apoio, apenas acrescenta perigo e interdição a um *mythos* já por si bastante rico...

Uma lenda com particular interesse é aquela que descreve a origem da "Nossa Senhora da Queimada". Repleta de perigo, violência e mistério divino, esta história milagrosa faz uso dum arquétipo essencial do imaginário cristão e incorpora inclusivamente alguns dos seus elementos simbólicos mais fundamentais. Para além disto, usufrui ainda de alguns temas que vão diretamente ao encontro daqueles abordados pela presente dissertação e, por isso, revela-se com uma pertinência acrescida (para além do facto de ser, também, a mais famosa das lendas sobre a Ilha do Pessegueiro).

Em meados do século XVIII vivia um ermita na Ilha do Pessegueiro que lá mantinha uma ermida a Nossa Senhora, onde prestava culto. Nesta pequena capela tinha uma efígie da figura religiosa talhada em madeira, que figurava o principal objeto de adoração. Um dia, chegaram à ilha uns piratas provenientes do Norte de África. Exercendo o seu dever religioso, o ermita insurgiu-se contra os heréticos que procuravam saquear a sua capela, o que levou a um breve conflito onde, dispondo da vantagem numérica e experiência de combate, os piratas mataram o ermita e queimaram o seu pequeno santuário, depois de o saquearem por completo. Pouco tempo depois, os agressores partiram em debandada e os habitantes de Porto Covo, que haviam testemunhado o ataque de terra, dirigiram-se à ilha para verificar o estado do ermita. Uma vez lá chegados, encontraram os destroços da capela ainda fumegantes e o cadáver do ermita dilacerado pelas espadas dos invasores. Foi de-

cidido transportar o corpo para terra a fim de lhe poderem dar um enterro cristão. Entretanto, apesar de uma procura afincada, a imagem de Nossa Senhora não estava em lugar algum. Foi apenas mais tarde, após um conjunto subsequente de buscas que abrangeram toda a ilha, que a população de Porto Covo encontrou a imagem, miraculosamente intacta, pousada no meio de uma moita queimada. Perante tal milagre só havia uma coisa a fazer: recolheram a estatueta e construíram-lhe uma nova capela, na costa, a cerca de um quilómetro do local onde fora descoberta. Este edifício, entretanto ampliado, é atualmente conhecido como a Capela de Nossa Senhora da Queimada e é ainda hoje um importante local de culto e veneração, não só para a população de Porto Covo, como também para os povos vizinhos.

Nesta pequena lenda cristã encontramos alguns dos elementos essenciais do simbolismo religioso incorporados numa narrativa simples e poderosa. Naturalmente, o tema da imagem religiosa que sai ilesa de uma catástrofe é bastante comum no imaginário cristão e surge regularmente como motivo de milagres à volta do mundo. Desde a história de uma estatueta de Nossa Senhora que saiu intacta de uma colisão explosiva entre um camião de combustíveis e um comboio, no Brasil;[9] passando por outra sobre uma pequena imagem de São Francisco de Assis que sobreviveu a um incêndio num jardim zoológico, nos Estados Unidos;[10] até uma que menciona a descoberta duma cabeça de Nossa Senhora nos escombros de uma igreja católica em Nagasaki, no Japão, após o ataque nuclear americano em 1945 - o milagre da efígie que sobrevive, incólume, ao desastre pírico é uma das mais recorrentes no mundo cristão desde os tempos feudais até aos dias de hoje. Até as 16 estátuas recuperadas do pináculo que ardeu e colapsou no catastrófico incêndio da Catedral de Notre-Dame, em Abril de 2019, começam a ser entendidas como sinal de intervenção divina ("quase como um milagre"[11]).

O fogo ocupou desde sempre um lugar bastante proeminente no panteão de forças divinas (lembremo-nos de Prometeu). O seu poder caracteriza-se, principalmente, pela sua infinita ambivalência. Tanto no sentido criativo como destrutivo, o elemento pírico tem uma pluralidade de valências cuja manifestação varia com cada caso e apropriação. Para o homem primitivo, o fogo tanto podia ser uma fonte de calor e sobrevivência, usando-o para cozinhar a sua comida, para aquecer o corpo em invernos gelados e afastar predadores noturnos; como podia, por outro lado, ser

---

[9] **https://g1.globo.com/sp/vale-do-paraiba-regiao/aparecida-300-anos/2017/noticia/imagem-de-aparecida-encontrada-intacta-apos-incendio-atrai-devotos-a-ourinhos-sp.ghtml**

[10] **https://pt.churchpop.com/milagre-de-sao-francisco-de-assis-salva-animais-de-incendio-em-zoologico/**

[11] **https://www.noticiasaominuto.com/mundo/1236753/o-milagre-das-estatuas-que-se-salvaram-do-incendio-de-notre-dame**

um perigo potencialmente mortífero quando ocorria espontaneamente na natureza, produto de incêndios florestais, trovões súbitos ou erupções vulcânicas, por exemplo. A significação religiosa do fogo também não pode ser ignorada, representando uma das principais hierofanias para o homem primitivo, juntamente com os restantes elementos. A existência de vários cultos de fogo desde os primórdios das civilizações humanas, como o Zoroastrismo, por exemplo, uma das primeiras religiões monoteístas, atestam ao poder simbólico do fogo sobre a estruturação teológica dos povos. Para além da revelação monoteísta, aliás, o Zoroastrismo introduziu no plano ético um pensamento dualista, entendido como uma livre escolha entre o bem e o mal, que se figura como paralelo à ambivalência potencial do elemento pírico, que num segundo pode salvar como no outro destruir. Os templos de fogo zoroastros, espalhados ao longo do atual Irão, dispõem de uma câmara no centro da qual, pousada sobre uma pedra, se encontra uma pira metálica onde arde um fogo que constitui o principal objeto de adoração do culto. Símbolo de sabedoria e luz divina, o fogo é um representante direto do *Aúra-Masda*, o deus Zoroastro, e um dos seis *Amesha Spentas* (os "Imortais Sagrados") que figuram diversas manifestações desse deus sob a forma dos elementos, dos animais e das plantas, e nas quais o fogo se insere sob o nome de *Asha Vahishta*: a "Verdade Perfeita".

Deveras, é precisamente ao fogo que se associam as noções mais radicais de verdade, cura e pureza. Desde tempos imemoriais, o fogo foi apropriado para uma variedade de aplicações com fins explicitamente relacionados com limpeza e purificação: na culinária, para cozer e esterilizar a comida e os utensílios; na agricultura primitiva, em queimadas controladas para limpar o terreno e, assim, torná-lo cultivável; ou, ainda, nos rituais punitivos contra bruxas, criminosos ou heréticos afins, nos quais se incinerava o pecador em questão, desse modo purificando-o da mácula pecadora - para nos cingirmos apenas a três exemplos… A sua identificação com a "Verdade Perfeita" revela-se bastante apropriada uma vez que o fogo, para além de ser a principal fonte de *luz* (portanto associado à visão, à clareza e, consequentemente, à *verdade*), representa também uma das mais implacáveis forças da natureza, ante a qual só o que é mais rijo, mais forte, mais íntegro - enfim, mais *puro*, mais *perfeito* - subsiste. Daí que, no contexto da mitologia cristã, os milagres de "conservação estatuária" incluam muitas vezes o fogo como agente de destruição ambiental, de cujo rescaldo se extrai apenas a imagem religiosa enquanto produto singular e intacto daquilo que efetivamente constituiu um processo de purificação divina. No fundo, deparamo-nos com um narrativa que reforça e reitera o estatuto sagrado do ídolo e, por extensão, confirma a *veracidade* da crença.

[imagem 56] 'Pintura de Fogo Sem Título', 1961, Yves Klein

[imagem 57] 'São Paulo o Ermita', 1656-60, Mattia Preti

No caso da lenda de Nossa Senhora da Queimada, este tema é complementado pela adição de um conjunto de outros elementos, como o ermita, os piratas e a própria ilha, que intensificam a mensagem central e acrescentam novas camadas simbólicas. O ermita, por exemplo, entendido como uma redução do homem ao seu estatuto nuclear (*purificado*), no qual se encontra isolado da sociedade num confronto direto com a natureza, cristaliza a mais profunda dimensão existencial do homem. O facto do seu local de retiro ser uma ilha apenas reforça este tema, visto que a ilha é uma das principais metáforas do isolamento individual e dispõe também, tal como o fogo e a água que a rodeia, de uma significação simbólica relevante.

> *As águas simbolizam a soma universal das virtualidades; elas são fons et origo, o reservatório de todas as possibilidades de existência; elas precedem toda a forma e suportam toda a criação. Uma das imagens exemplares da Criação é a Ilha que subitamente se ‹‹manifesta›› no meio das vagas.*[12]

Com efeito, tendo em conta as suas correspondências simbólicas com caos e ordem, a água e a terra figuram, para o homem, os dois extremos dos espectro ontológico que habita. Vista como manifestação súbita de uma ordem sobre o caos que a rodeia, a ilha, erguendo-se sobre o mar, funciona como uma alegoria da Criação divina, remetendo diretamente para o momento de génese universal em que "o espírito de Deus se movia sobre a face das águas".[13] A presença do ermita isolado na ilha remete, talvez, para uma espécie de Jardim de Éden simplificado, e a sua devoção religiosa, manifesta na construção da ermida e no culto à Virgem, ilustra a procura de um "Centro". O ermita, neste caso, funciona como um símbolo ultra-concentrado do homem no mundo em busca de significado e constantemente sujeito às ameaças provenientes do caos circundante (neste caso, os piratas).

Na morte o ermita ascende a um estatuto de mártir, uma vez que esta foi o resultado de um sacrifício em nome de Deus e da defesa da Sua morada contra os infiéis. A subsistência da efígie de Nossa Senhora funciona então como uma espécie de retribuição divina, na qual se justifica o sacrifício mortal pela promessa de vida eterna, implícita na invulnerabilidade milagrosa da imagem. Deste modo, também os extremos do medo e do desejo humanos - efemeridade e permanência - são assim, nesta lenda, reconciliados.

---

[12] ELIADE, Mircea - Estrutura do Simbolismo Aquático. In *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões.* Lisboa: Relógio D'Água, 2016. Cap.III, p.108

[13] NOVA BÍBLIA DOS CAPUCHINHOS, Génesis, 1, 2. Lisboa: Difusora Bíblica, 1998

Para além disto, porém, denuncia-se aqui um outro tema fundamental da religiosidade primitiva: a *renovação temporal* através da expiação dos pecados. Para o homem religioso, o tema de renovação e reatualização temporal, cristalizada na ideia do Ano e nos rituais de Ano Novo, tem uma importância central visto que simboliza o retorno a uma espécie de estado puro "pré-cósmico", por assim dizer, no qual se reinicia a criação e se começa a vida *de novo*, livre dos pecados que antes carregava. O objetivo destes rituais consiste essencialmente na reencenação do ato divino, no qual o caos é derrotado e a ordem implantada. No entanto, para fazer isto, torna-se primeiro necessário invocar o caos através de uma série de rituais e cerimónias que muitas vezes envolvem sacrifícios, expiações, combates e orgias.

> *Visto que o Ano Novo é uma reatualização da cosmogonia, implica uma reposição do Tempo no seu começo, quer dizer, a restauração do Tempo primordial, do Tempo ‹‹puro››, aquele que existia no momento de criação. É por essa razão que, por ocasião do Ano Novo, se procede a ‹‹purificações›› e à expulsão dos pecados, dos demónios ou simplesmente de um bode expiatório. Porque se não trata somente da cessão efetiva de um certo intervalo temporal e do início de um outro intervalo (…) mas também da abolição do passado e do Tempo decorrido. Tal é, aliás, o sentido das purificações rituais: uma combustão, uma anulação dos pecados e das faltas do indivíduo e da comunidade no seu conjunto, e não de uma simples ‹‹purificação››.*[14]

Independentemente das circunstâncias temporais (se era Ano Novo ou não), esta lenda demonstra claramente esta lógica de expiação e renovação em funcionamento. Pela morte e incineração do eremita, aqui encarado como uma espécie de bode expiatório, a comunidade costeira pôde ver os seus pecados expiados e, assim, abrir-se-lhe a oportunidade de um novo começo, articulada pela descoberta da imagem da Virgem e a construção de uma nova capela (uma nova *imago mundi*).

Deste modo se resume a principal lenda em torno da Ilha do Pesseguei-ro que, tal como a sua história, contém um conjunto de afinidades ancestrais que, neste caso, se manifestam sob forma narrativa. Tendo em conta a sua circunstância geográfica e os perigos que a rodeiam, esta ilha assumiu-se, então, como o palco ideal para a encenação de uma peça antiga, na qual o homem se vê, uma vez mais, em contenda com o caos natural através da produção e manutenção de uma ordem divina - pela qual morre e, ao mesmo tempo, vive eternamente.

---

[14] ELIADE, Mircea - Repetição Anual da Cosmogonia. In *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões. op.cit.* Cap.II, p.71

'Sem Título', 2018, Jack Vanzet **[imagem 58]**

capítulo

III

aermida

iii.i Programa.Terminologia

iii.ii *Erëmos*

iii.iii *Insularis*

No presente capítulo faremos uma exposição do projeto para uma capela na Ilha do Pessegueiro, com o seu respetivo processo, princípios, temas, motivos e programa. Inicialmente produto de uma resposta ao concurso SITECHAPEL, que ocorreu entre 17 de Outubro de 2018 e 2 de Fevereiro de 2019, este projeto divide-se em duas fases distintas às quais correspondem duas propostas: *Erëmos* e *Insularis*. Apesar de bastante diferentes entre si, estas propostas integram um único processo e portanto devem ser interpretadas no seu seguimento, já que se verifica uma justaposição temática entre a primeira e a segunda fase, na qual certos temas são depois expandidos, reforçados e complementados.

Primeiramente, porém, torna-se necessário examinar brevemente o programa submetido no sumário do concurso, a fim de compreender os parâmetros dentro dos quais nos movemos e de que modo se pode também expandir sobre eles e explorar questões para além daquelas explicitamente levantadas pelo concurso.

[imagem 59] Pedreira Antiga, Ilha do Pessegueiro (Sines, Portugal)

iii.i Programa | Terminologia

> *O **Site Chapel** é um lugar de solitude e contemplação, um espaço íntimo de reflexão e uma plataforma de meditação. Juntamente com os vestígios arqueológicos romanos, as ruínas do Forte e o enigmático espaço da pedreira, o Site Chapel oferece uma experiência única nesta paisagem notável; é uma viagem reflexiva e um passeio contemplativo por memória, tempo e silêncio.*[1]

Este pequeno parágrafo representa o único enquadramento conceptual do concurso, e foi a partir dele que nos pediram para construir uma visão de projeto. Deliberadamente vaga e bastante genérica na sua caracterização, esta indicação tem a vantagem de não constranger em demasia as eventuais visões de projeto dos seus participantes, funcionando mais como um ponto de partida conceptual, no qual se aponta um tipo de ambiência ou ideia generalizada de tom, ao invés de prescrever lista de diretivas programáticas específicas - enfim, uma sugestão de programa. As únicas indicações mais diretas vêm logo depois deste parágrafo, sob a forma de dois espaços: Entrada e Espaço Interior.

> ***1.Entrada***
> *Providenciar um espaço de transição entre a paisagem natural e o 'espaço interior' da Capela.*
>
> ***2.Espaço Interior***
> *Providenciar um espaço íntimo para introspeção e contemplação, convidando os visitantes a experienciar um momento de silêncio e solitude. Este é o espaço principal da Site Chapel e pode ser um espaço singular ou uma sequência de espaços abertos e/ou fechados para os elementos naturais.*[2]

Vemos que também daqui não se extrai nenhum parâmetro rigoroso ou invulgar, limitando-se a indicar um espaço ou série de espaços, fechados ou abertos, aos quais se acede através de uma entrada. Não se poderia ser mais vago. O único aspeto mais saliente ao longo de todas estas indicações é a insistência nas ideias de

---

[1] Informações presentes no sumário de concurso SITECHAPEL (2018/2019), fornecido por www.arkxsite.com

[2] *Ibid.*

"introspeção", "contemplação", "silêncio" e "solitude". Ou seja, os termos a que normalmente se associa uma experiência de reflexão religiosa em espaços desta escala (*i.e.* uma capela), para o qual se recomenda, neste caso, uma área compreendida entre os 40 e os 60m^2 (mas que, em última instância, acaba por ficar ao discernimento do participante). O delineamento de um programa específico com os seus espaços, propósitos e significações fica, assim, dependente de cada proposta e das lógicas e relações que esta estabelece entre as partes que a compõem, e entre si e o lugar.

O termo "capela", por outro lado, que adquire aqui o maior destaque e visibilidade por ser título e pretexto do concurso, dispõe de ramificações interessantes. Na sua definição mais antiga, em inícios do século XIII, refere-se a um "lugar de culto subordinado, adicionado ou formando parte de uma igreja ou catedral maiores, separadamente dedicado e devotado a serviços especiais".[3] A etimologia da palavra encontra as suas raízes no Latim Medieval *capella* ou *cappella* que significa literalmente "pequena capa", sendo diminutivo de *cappa* (uma capa com carapuço), em Latim Tardio, cujas origens não são propriamente claras, mas que se especula ser uma forma reduzida de *capitulare* (uma cobertura ou ornamento para a cabeça), do Latim *caput* ("cabeça" - e donde surge o portugês "capota" e "capote").

> *A palavra do Latim Tardio aparentemente significaria, no seu sentido original, "um carapuço de mulher", mas o sentido foi transferido para "carapuço de uma capa", e depois para a própria "capa", embora os vários sentidos da palavra co-existissem.*[4]

A aplicação tradicional do termo ao espaço sagrado tem duas possíveis origens. Uma delas remete diretamente para um santuário em França, no qual se preserva a capa miraculosa de São Martinho de Tours, o santo padroeiro de França. Segundo reza a lenda, enquanto fazia o seu serviço militar ao Império Romano, em Gália, Martinho cortou metade da sua capa e deu-a a um mendigo friorento que pedia na rua. Essa noite, Martinho sonhou com Cristo a usar essa meia capa. A metade com que ficou é aquela hoje conservada em França, como relíquia sagrada. Daí que o termo *cappella* partilhe também da definição de "santuário para relíquias". Por outro lado, a aplicação pode também derivar de circunstâncias de cariz mais primitivo e utilitário, remetendo para as religiões antigas que eram muitas vezes praticadas ao ar livre ou debaixo das copas das árvores, na floresta. Neste contexto, a capela pode

---

[3] ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY - **https://www.etymonline.com/word/chapel** [Consult. 10 de Setembro 2019]

[4] *Id.* - **https://www.etymonline.com/word/cap?ref=etymonline_crossreference#etymonline_v_694** [Consult. 10 de Setembro 2019]

[imagem 60] 'Irmãs de Caridade', 1956, David Moore (Washington D.C., E.U.A)

ter surgido por necessidade de abrigar os fiéis das intempéries naturais e assim assumiu um significado derivado do original *cappa*, no sentido de carapuço ou capota, sendo que, neste caso, serviria para cobrir a cabeça dos fiéis (também à semelhança da "copa" das árvores).

De qualquer forma, em ambos os casos o termo "capela" encontra-se intimamente ligado a ideias de protecção, abrigo e resguardo, estabelecendo essa ideia de ordem e segurança que distingue tão claramente o espaço interior (sagrado) do espaço exterior (profano) - inerentemente caótico e perigoso. O mais curioso, porém, é a associação à cabeça humana. Em termos arquitetónicos isto reflecte-se nas capelas radiantes que coroam a cabeceira das igrejas cristãs de planta longitudinal. Mas do ponto de vista simbólico, a associação à cabeça é interessante, tanto na capela como na própria cabeceira onde reside o altar, visto que estabelece uma relação (não tão) subliminar entre a mente humana e o local de intervenção divina. Parece que a um nível talvez subconsciente, o homem religioso primitivo conhecia já a verdadeira origem da sacralidade…

O termo "capela", contudo, encontra-se incontornavelmente associado ao cristianismo. Por um lado, dada a localização geográfica da ilha e o contexto histórico, religioso e cultural a que pertence, isto tem a sua pertinência e razão de ser; por outro, tendo em conta os propósitos da presente dissertação, isto constitui um problema. O objetivo do trabalho que aqui expomos reside numa procura dos elementos mais fundamentais do espaço sagrado num sentido universal, ao invés de intentar referenciar uma crença específica e a sua correspondente doutrina. Procura-se colocar o homem diante das formas e mecanismos mais primitivos que carrega instintivamente dentro de si, numa espécie de reminiscência antiga, e assim sublinhar o seu estado mais primordial de animal criativo. A invocação de uma crença ou religião específicos introduziria uma série de contingências históricas e ideológicas que funcionariam mais no sentido de subtrair ao significado fundamental do gesto através das referências extra-materiais que inevitavelmente estabeleceriam. Muito como num exercício de depuração Purista, ambiciona-se despir a essência religiosa de quaisquer variantes incidentais e reduzi-la às suas "constantes", de modo a adquirir uma essência concentrada dos seus princípios universais (tudo isto, como é óbvio, com perfeita consciência da sua impossibilidade).

Por este motivo, escolheu-se antes o termo "ermida" para denominar o presente projeto. Embora também disponha atualmente de associações cristãs, este termo diverge da "capela" por virtude da sua etimologia. Ao invés de encontrar a sua raíz no latim, é no grego antigo que se encontra a iteração original desta palavra sob a forma de *erëmos* ("inabitado, vazio, desolado, abandonado"); donde derivou o termo *eremia* ("uma solitude, uma região inabitada, um baldio"); que, por sua vez, deu origem a *eremites* ("pessoa do deserto").[5] Compreende-se, de imediato, a divergência fundamental de significados entre "capela" e "ermida". Primeiramente, pelas associações geográficas a um *lugar* (neste caso, o deserto), ermida difere da associação *objetual* da capela - podemos logo aqui estabelecer uma distinção fenomenológica entre *apetrecho* (a capa) e *mera coisa* (o deserto). Há algo de aterrador no silêncio da ermida… De seguida, o facto do seu local de proveniência ser um deserto "desolado", "abandonado", "vazio", no qual não se observa qualquer indício da presença humana, remete instantaneamente para essa imagem sublime de um "deserto do real", onde o homem se confronta com a natureza em todo o seu indiferente e irracional esplendor - o absurdo de Camus encontra aqui o seu domicílio. Finalmente, remete-se diretamente para a noção de isolamento individual através da personagem do ermita (que, presumivelmente é aquele que mantém a ermida), desse modo, não só reforçando a ideia de "solitude", "silêncio", "introspeção" e "contemplação" tantas vezes aludidas no programa, mas também estabelecendo relações com a mitologia do local através da relembrança do ermita da lenda de Nossa Senhora da Queimada. Para além disto, se se quiser garantir o rigor terminológico do discurso, a denominação de ermida é, de facto, a mais apropriada, uma vez observadas as circunstâncias geográficas de isolamento em que se insere, e tendo em conta a significação atual da palavra: uma "pequena igreja, em sítio ermo".[6] Dificilmente se encontra sítio mais ermo que uma ilha…

Deste modo conclui-se que o termo "ermida" dispõe de uma origem mais antiga e universal do que "capela", para além de aludir diretamente a uma condição existencial exacerbada que o presente projeto procura explorar e dignificar. O ermita é aquele que carrega consigo a essência da humanidade, infinitamente comprimida na vida de um indivíduo que habita um deserto solitário onde constrói as suas pequenas estruturas e grandiosos mundos de significado.

---

[5] *Id.* - **https://www.etymonline.com/word/hermit#etymonline_v_9193** [Consult. 10 de Setembro 2019]

[6] **https://dicionario.priberam.org/ermida** [Consult. 10 de Setembro 2019]

[imagem 61] 'Namíbia', 2018, Leah Kennedy (Namíbia, Africa do Norte)

iii.ii *Erëmos*
[primeira fase, primeiros temas]

[imagem 62] Esquisso Vista Entrada

Esta primeira fase do projeto foi aquela concebida no período entre 17 de Outubro (2018) e 2 de Fevereiro (2019), e corresponde à submissão oficial em âmbito de concurso, entregue um dia antes do prazo final. Nesta proposta verificam-se já delineados alguns dos temas e intenções fundamentais que vão depois integrar a iteração final do projeto de dissertação. Questões materiais e espaciais, como o uso e manipulação da rocha e a antinomia dos espaços individual e coletivo, marcam já a sua presença; assim como um interesse no potencial simbólico/experiencial dos elementos naturais. A título de síntese ou introdução inicial, submetemos aqui uma tradução da memória descritiva que integrou o cartaz final da entrega, originalmente em inglês (segundo os regulamentos do concurso):

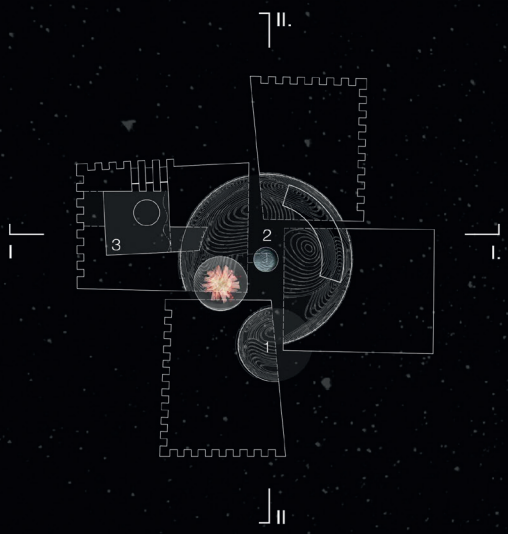
No grego antigo, erëmos [er'-ay-mos] era um adjetivo usado para descrever um lugar árido e solitário, um lugar que a presença humana havia há muito abandonado ou nunca lá estivera sequer, onde a inabalável cadência do tempo esculpira a paisagem por degradação e entropia - um lugar onde a natureza assume a sua forma mais brutal: ***uma forma sem significado****. É deste lugar e desta palavra que o* ***ermita*** *surgiu.*

Esta ***ideia do ermita e da sua luta por significado numa terra silenciosa*** *foi o ponto de partida para a maior parte dos temas presentes neste projeto. Rodeada pelos artefactos de uma presença humana longínqua, esta pequena ermida foi construída usando* ***três blocos de arenito*** *da pedreira antiga, num esforço de restringir os aspetos formais e materiais do edifício àqueles já presentes na ilha. Os resultados desta operação são múltiplos, sendo que os dois principais se resumem à criação de* ***novos vazios*** *na grelha doutro modo homogénea da pedreira; e à reunião destes três blocos (um dos quais foi dividido em dois) em torno dum* ***espaço circular com um centro fixo*** *(a ermida propriamente dita), assim* ***criando significado****.*

A ermida consiste simplesmente num arranjo cruciforme dos blocos de arenito, dentro do qual residem ***dois espaços distintos****: a* ***CÚPULA ELEMENTAR****, um espaço semi-fechado de natureza mais comunitária e, talvez, tribal, onde os* ***quatro elementos essenciais*** *marcam a sua presença; e a* ***CELA DO ERMITA****, um compartimento pequeno e individual, onde se pode encontrar isolamento dos restantes, e o mundo re-enquadrado por uma única janela quadrangular de vidro vermelho, com vista para a linha do mar - infinita e para sempre silenciosa.*

Através deste arranjo de espaços a viagem do ermita desde o domínio comunal para o individual é recontada e celebrada, e assim também é o direito ao isolamento. Porque em todos nós, no lugar mais profundo, existe um ermita na sua cela - a olhar para fora.

[erēmos]



1. NARROW PASSAGE *[ENTRANCE]*
2. ELEMENTAL DOME *[COMMUNAL SPACE]*
3. HERMIT'S CELL *[INDIVIDUAL SPACE]*

WATER

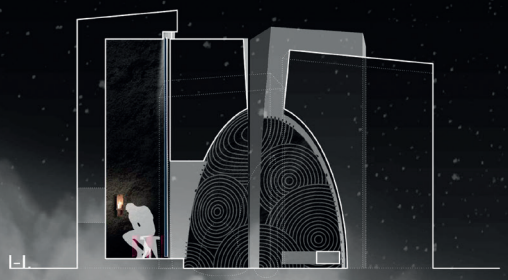
FIRE

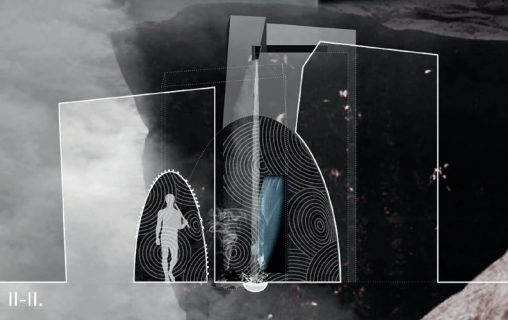
In ancient greek, ***eremos*** [er' ay mos] was an adjective used to describe **a barren and solitary place**, a place where human presence had long since passed or never been at all, where the unwavering cadence of time had sculpted its landscapes through entropy and degradation - a place where nature assumes its most brutal form: **a form without meaning**. It is from this place and from this word that **the hermit** arose.

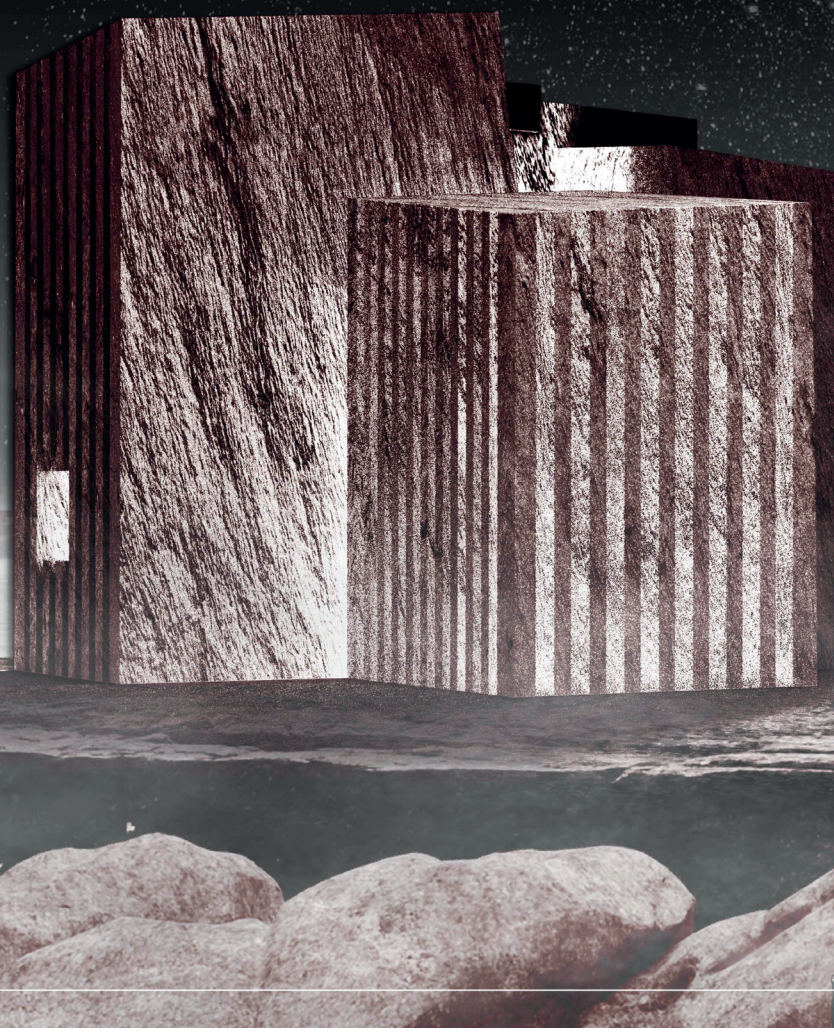
This idea of **the hermit and his struggle for meaning in a quiet land** was the starting point for most of the themes present in this project. Surrounded by the artifacts of past human presence, this small chapel was built using **three sandstone blocks** from the old quarry, in an effort to restrain the formal and material aspects of the building to those already present in the island. The results of this operation are manifold, the two main ones being the creation of **new voids** in the otherwise homogenous grid of the quarry, and the gathering of these three blocks (one of which was sliced in two) around a **circular space with a fixed centre** (the chapel itself), thus **creating meaning**.

The chapel simply consists of a cross-shaped arrangement of the sandstone blocks, within which **two distinct spaces** reside: the **ELEMENTAL DOME**, a semi-enclosed space of a more communal and perhaps tribalistic nature wh
elements state the
HERMIT'S CELL, a sm
where one is isolated
world reframed throug
with red-tainted glass,
- endless and forever

Through this arra
hermit's journey from
individual realm is re
thus so is the right to
all of us, somewhere
hermit in his cell - look







[imagem 63] Cartaz Final de Concurso (entregue a 01/02/2019)

ere the **four essential**
ir presence; and the
nall, individual-sized space
from the others, and the
h a single square window
overlooking the ocean line
silent.

ngement of spaces the
n the communal to the
old and celebrated, and
one's own isolation. For in
e deep within, there's a
ing out.

SC83372

1. SITE CHAPEL
2. OLD QUARRY / NEW VOIDS
3. STONE HARBOR
4. SANTO ALBERTO FORT
5. ROMAN RUINS

● SCATTERED ROCKS

◉ VIEWPOINT LOCATION

NORTH ELEVATION
1:400

Deste modo se resume, sucintamente, a primeira fase deste projeto. A apropriação da imagem do ermita como símbolo do isolamento existencial do homem foi, desde logo, um dos mais fundamentais temas aqui postos a descoberto, que vai subsistir também na segunda versão. O contraste entre um espaço comunitário e um espaço individual representa também um outro tema central que permanece, e que funciona no sentido de sintetizar a condição dual do homem aludida no primeiro capítulo desta segunda parte, na qual se verifica uma tensão invulgar entre comunhão e isolamento. A ideia de um "contraste mutuamente afirmativo", aqui traduzida em termos espaciais, também é um dos principais estímulos deste projeto que, embora se encontre aqui presente sob a forma dos dois espaços, é apenas na segunda proposta que vai adquirir a sua maior expressão. Para além disto, noções de "tensão", "peso", "massividade" e "força" assumiram grande prioridade aquando o desígnio deste projeto, evidentes na materialidade rude e massiva dos blocos de arenito e na tensão espacial provocada pela proximidade dos mesmos. Mais uma vez, também isto transparece na segunda fase.

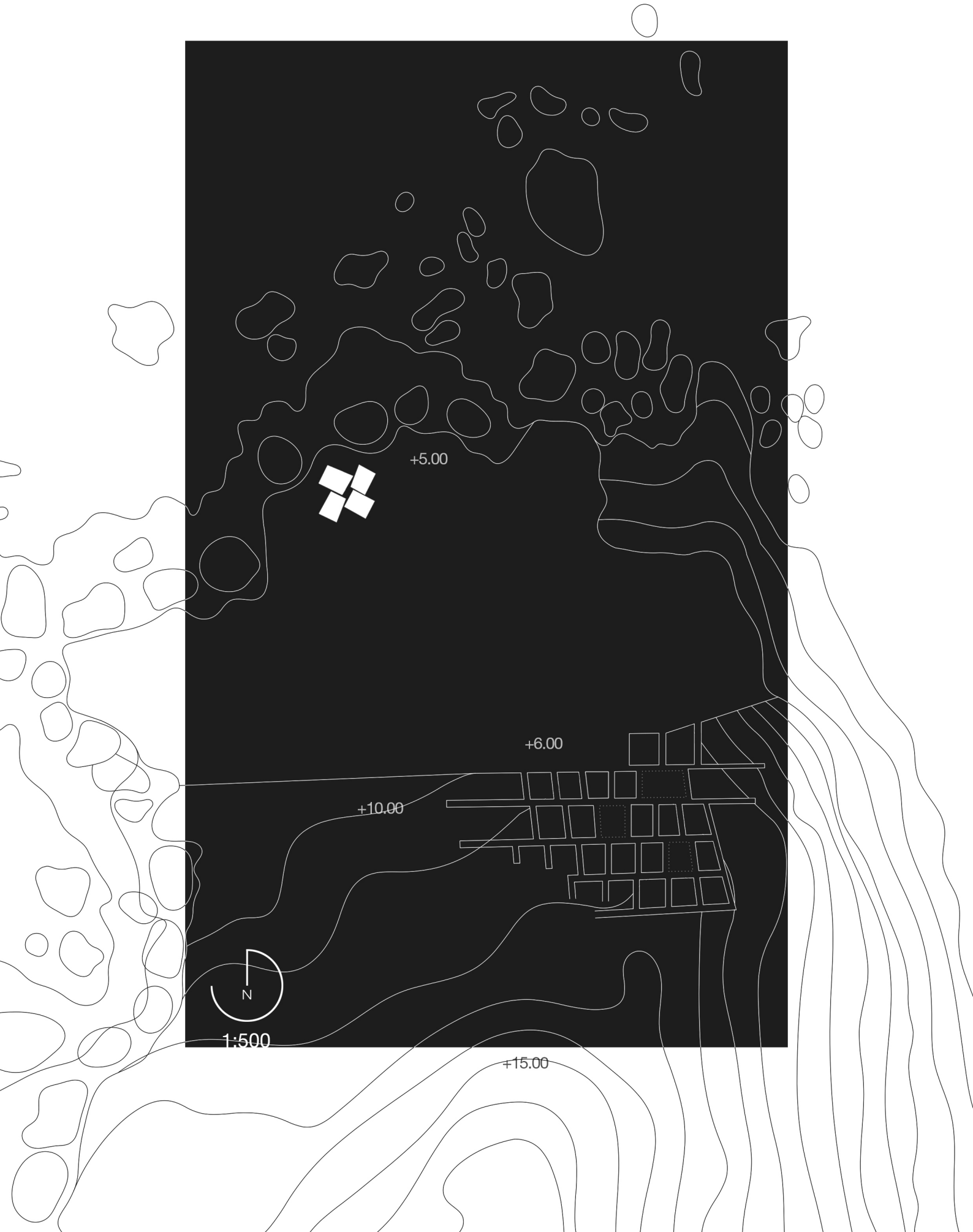
Um dos aspetos mais fundamentais deste projeto, contudo, está relacionado com o gesto de remover um conjunto de blocos da grelha rochosa e reuni-los numa nova composição, isolada junto ao mar, com um *centro fixo*.

> *É a rutura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o ‹‹ponto fixo››, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma qualquer hierofania, não só há rutura na homogeneidade do espaço, mas há também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não-realidade da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogénea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e por consequência onde orientação nenhuma pode efetuar-se - a hierofania revela um ‹‹ponto fixo›› absoluto, um ‹‹Centro››.*[7]

Procurou-se aqui consolidar, de um modo sintetizado e alegórico, a busca humana de um centro, traduzida através da supressão ou disrupção da homogeneidade contemporânea. A escavação "chillidiana" que caracteriza a pedreira surgiu-nos, pela homogeneidade expansiva do seu desígnio e o seu propósito inerentemente utilitário, quase como uma cidade contemporânea reduzida a metáfora material. Um espectro de profanidade moderna traduzido em formas quietas, blocos maciços de rocha dispostos num arranjo sistemático e homogéneo - como arranha-céus de arenito.

---

[7] ELIADE, Mircea - Homogeneidade Espacial e Hierofania. In *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões. op.cit.* Cap.I, p.31


+5.00
+6.00
+10.00
N
1:500
+15.00

[imagem 64] Perspetiva Alçado Nascente

> *Em contrapartida, para a experiência profana o espaço é homogéneo e neutro; nenhuma rutura diferencia qualitativamente as diversas partes da sua massa. O espaço geométrico pode ser cortado e delimitado seja em que direcção for, mas nenhuma diferenciação qualitativa, portanto nenhuma orientação, são dadas da sua própria estrutura.*[8]

Como é evidente, não se procura aqui denegrir as qualidades poéticas deste espaço (tal não seria sequer possível), mas antes estabelecer um paralelismo e, consequentemente, assinalar uma oportunidade. Ao remover três blocos do conjunto introduz-se, de imediato, uma rutura no sistema (neste caso três) que provoca necessariamente diferenças valorativas no espaço - agora desigual, variável e com centros próprios. A linearidade restritiva dos caminhos escavados na rocha é assim contraposta pelo surgimento súbito de espaços estáticos, amplos e regulares - como praças numa cidade. Surgem novos pontos de tensão e divergência e, com eles, novas qualidades, novos significados. O propósito destes espaços ficou, nesta fase, por definir, mas veremos posteriormente uma mutação relevante neste aspeto.

Essencialmente um conjunto de rochas, procurou fazer-se da ermida um objeto quase-natural. Retornando à dualidade Terra/Mundo, o uso direto da rocha maciça evoca a dimensão natural e espontânea da *mera coisa*, desse modo assinalando o silêncio material da Terra; enquanto que a composição em si (essencialmente, uma cruz-grega) e o desenho das peças sublinha a presença do gesto humano, e assim recupera a estrutura do Mundo. Naturalmente, não defendemos aqui o alcance dessa síntese verdadeiramente artística e equilibrada entre estes dois termos, como em Ronchamp, por exemplo (aliás, se assim fosse, não teria sido feita uma segunda versão), mas assinalamos apenas a *tentativa* de o fazer.

O uso da pedra também adquire aqui uma significação profunda que se liga à percepção fenomenológica da matéria. A solidez aparentemente imutável da pedra foi, desde sempre, um dos maiores sinais de permanência para o homem primitivo, e por isso foi tantas vezes utilizada para o mais variado tipo de estruturas religiosas, já que representa um estado ontológico equiparável aquele que define o sagrado. A qualidade inerte, massiva, auto-assertiva e indiferente da pedra, tal como no templo grego, salienta, por contraste, a variabilidade do tempo à sua volta - a revolta inquieta da chuva e o afago invisível do vento.

> *Basta, por exemplo, analisar os diversos valores religiosos atribuídos às pedras, para que se compreenda o que as pedras, como hierofanias,*

[8] *Ibid.,* p.32

> *são suscetíveis de mostrar aos homens: revelam-lhes o poder, a dureza, a permanência. A hierofania da pedra é uma ontofania por excelência: antes de tudo, a pedra é, fica sempre ela mesma, não muda - e choca o homem pelo que tem de irredutível e de absoluto, e, fazendo-o, desvenda-lhe, por analogia, a irredutibilidade e o absoluto do Ser.*[9]

A entrada na ermida é feita a Sul, por um dos cantos da "cruz", e estabelece uma relação indireta com o espaço central (a "Cúpula Elementar"). Tal como este, o espaço de entrada foi escavado na rocha através duma subtração elipsóide, que se intercala com o espaço central numa lógica de "sifão", de modo a evitar uma entrada direta e, assim, preservar a integridade e o isolamento espacial da Cúpula. Consistindo, efetivamente, num nicho ou abside com 2.20m de altura escavado na rocha, esta entrada representa uma materialização do arquétipo da *porta estreita*, já previamente aludido, funcionando no sentido de acentuar a tensão interior/exterior no momento transicional, através duma proximidade forçada do visitante com a matéria.

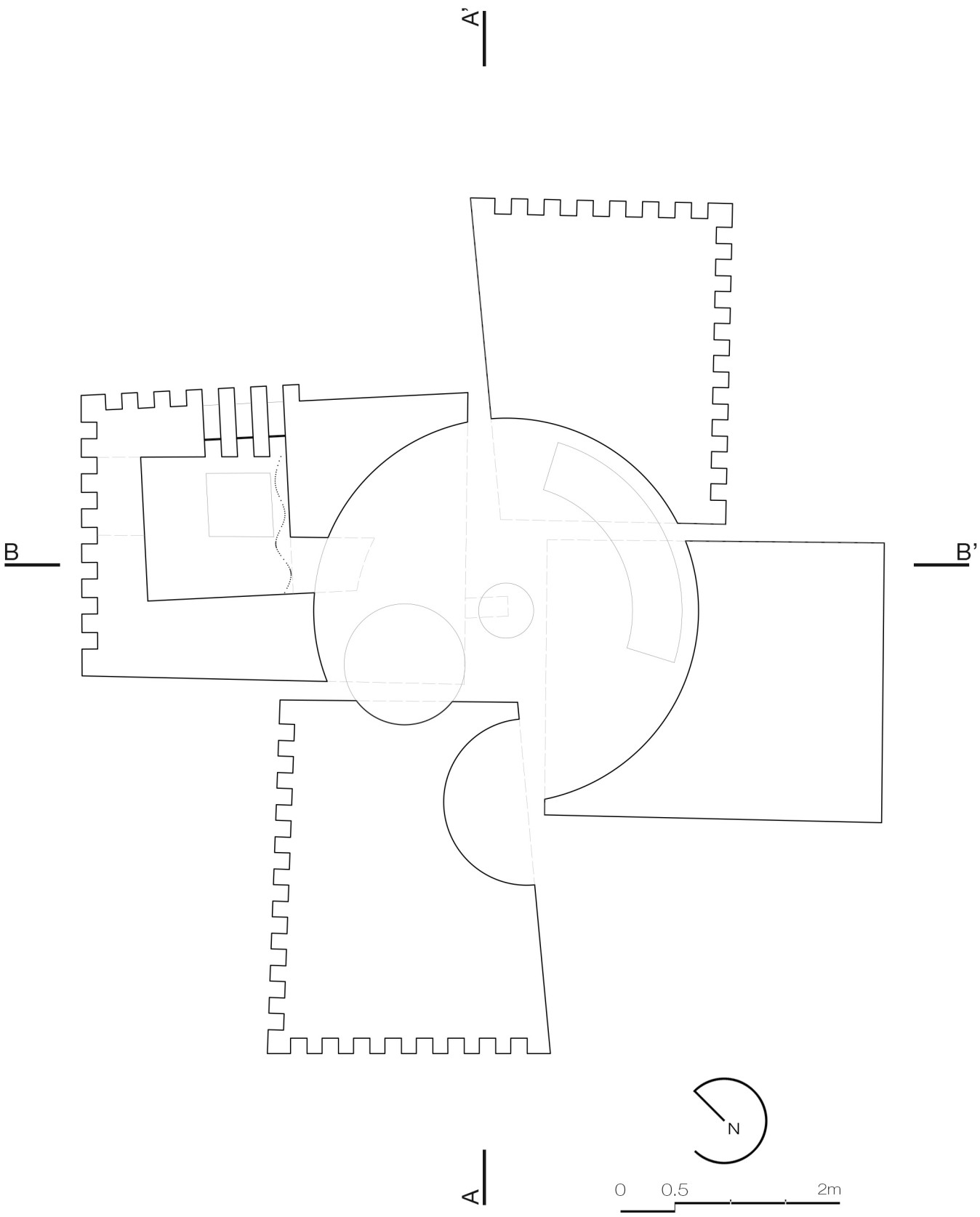
> *A iniciação, como a morte, como o êxtase místico, como o conhecimento absoluto, como a fé, no judeo-cristianismo - equivalem a uma passagem de um modo de ser a outro, e operam uma verdadeira mutação ontológica. Para suprir esta passagem paradoxal (porque implica sempre uma rutura e uma transcendência), as diversas tradições religiosas utilizaram abundantemente o simbolismo da ponte perigosa ou da porta estreita.*[10]

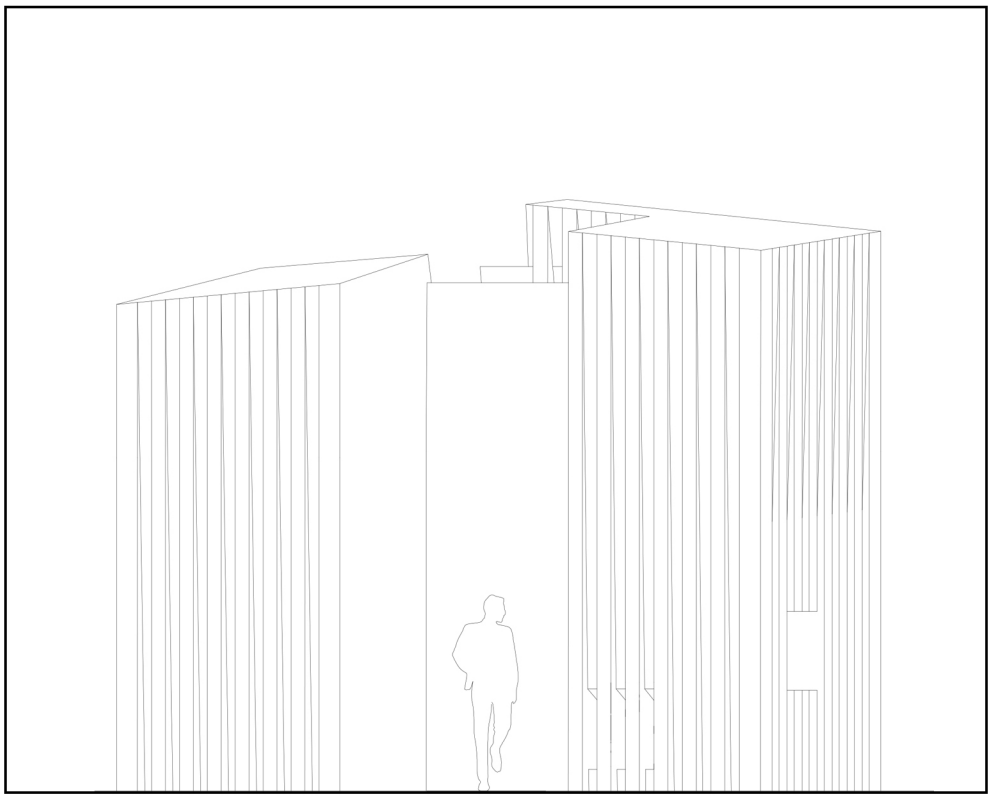
Uma vez na "Cúpula Elementar", o espaço central do projeto, deparamo-nos com uma espécie de "cabana de pedra" circular, escavada em três dos quatro blocos através de um outro elipsóide com 3.50m no seu ponto mais alto. Optou-se por gravar as superfícies curvas resultantes desta subtração, tanto neste espaço como no nicho de entrada, com um conjunto de ranhuras circulares concêntricas, reminescentes do trabalho do escultor português Paulo Neves ou das pinturas orfistas de Robert Delaunay, a fim de evocar uma ambiência interna distinta do exterior, na qual se assinala claramente a presença do gesto humano. Para além disto, uma vez interpretado o espaço sagrado como um cosmos, uma *imagem do mundo*, o tratamento da cúpula funciona quase como uma espécie de simulação celeste, um novo céu, no qual se projetam as sombras dos corpos desenhadas pelo fogo.

---

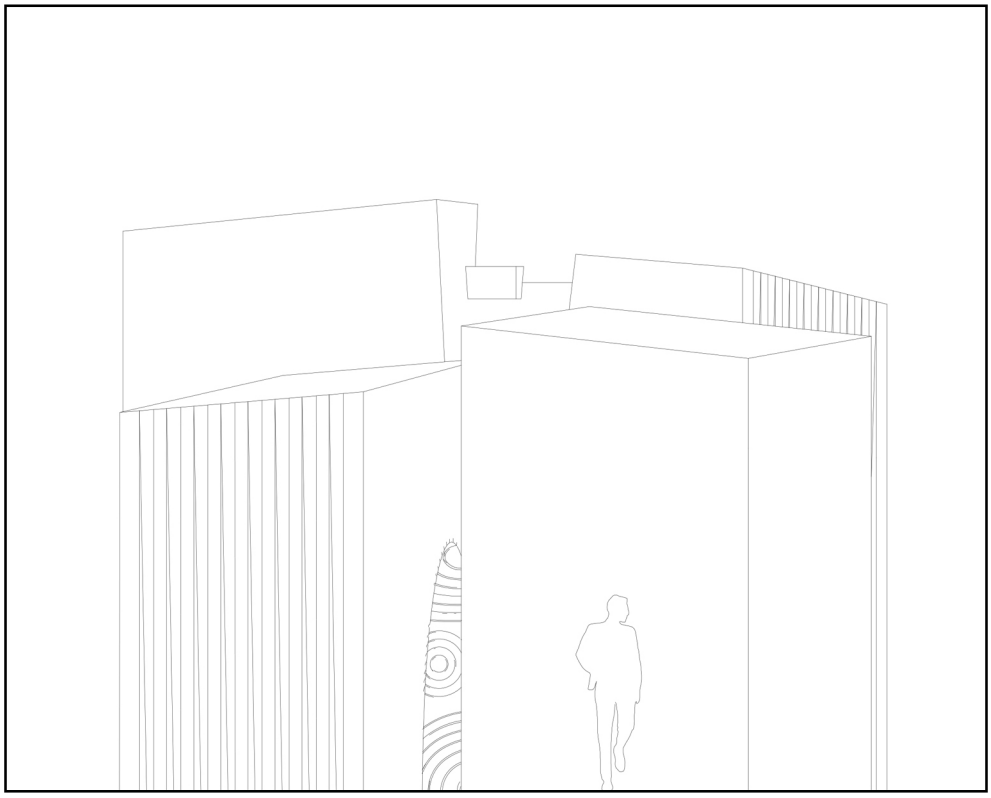
[9] *Id.* - Outras Hierofanias Cósmicas. In *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões. op.cit.,* Cap.III, p.126

[10] *Id.* - A Passagem pela Porta Estreita. In *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões. op.cit.,* Cap. IV, p.144


A'
B
B'
A
N
0
0,5
2m



Alçado **Norte**



Alçado **Sul**

0 0,5 2m

O fogo, juntamente com a água, o vento e a terra, assumem neste espaço o maior protagonismo - daí a denominação "Cúpula Elementar". Formado através da aproximação de rochas esculpidas, distanciadas 15cm umas das outras, deparamo--nos com um espaço essencialmente ambíguo, nem completamente interior, nem completamente exterior, no qual se sente o vento a passar entre as massas, a água a cair da gárgula, o fogo a crepitar na fogueira e a terra cristalizada nas rochas em torno. Os dois elementos principais, porém, a água e o fogo, exigiram um tratamento mais cuidado. Embutidas no solo deste espaço encontramos duas taças circulares em micro-betão com tamanhos diferentes. A taça mais pequena, com 50cm de diâmetro, encontra-se posicionada no centro do espaço, alinhada com uma gárgula de latão que se projeta da rocha mais alta, 4.50m acima. Esta peça metálica, justaposta à crueza natural da pedra, prolonga a ideia de "contraste" para o domínio material, à semelhança da *collage* modernista da escada de ferro na parede Norte da capela em Ronchamp; e conduz as águas pluviais, reservadas na cobertura, sobre a pequena taça que as recebe, mais abaixo. Deste modo produz-se, em tempos de chuva, uma espécie de *pilar cósmico* em forma líquida, posicionado no centro do espaço. O símbolo de ordem divina é assim materializado pelo caos aquático.

> *O ponto sagrado dos Achilpa ‹‹sustenta›› o mundo* ***deles*** *e assegura a comunicação com o Céu. Temos aqui o protótipo de uma imagem cosmológica que teve uma grande difusão: a dos pilares cósmicos que sustentam o Céu e ao mesmo tempo abrem via para o mundo dos Deuses. Até à sua cristianização, os Celtas e os Germanos conservavam ainda o culto de tais pilares sagrados. (…) Encontra-se a mesma imagem cosmológica entre os Romanos (…), na Índia antiga (…), e também entre os habitantes das ilhas Canárias e em culturas tão afastadas como as dos Kwakiutl (Colúmbia Britânica) e a dos Nad'a de Flores (Indonésia).*[11]

A segunda taça, com 1.10m de diâmetro, coloca-se excentricamente no lado Oeste, como remate do perímetro circular deste espaço, e inscreve-se ligeiramente na face reta da rocha, provocando uma outra subtração elíptica, de dimensões mais reduzidas, à semelhança do fundo de uma lareira. É nesta taça que se acende o fogo, por ação dos visitantes, que depois o podem contemplar sentados no banco curvo do lado oposto da "Cúpula". Deste modo se prescreve uma espécie de ritual, implícito na ação de atear o fogo e na reunião comunitária em torno deste - como uma reencarnação tribal. As duas taças, da água e do fogo, encontram-se ligadas por

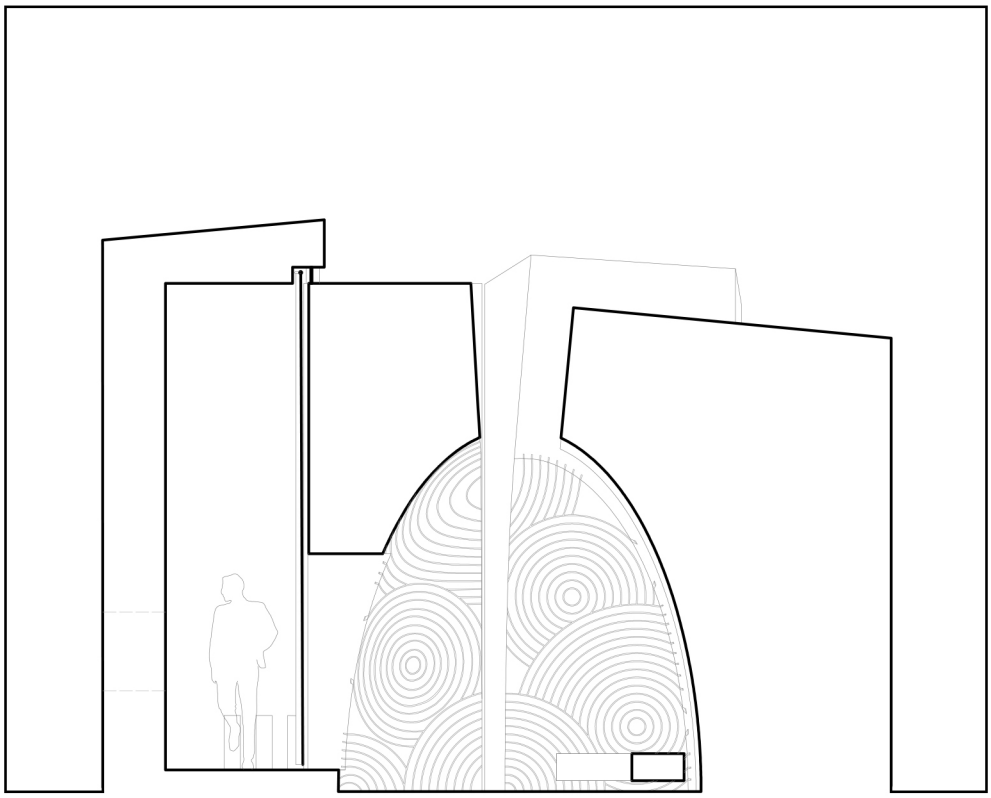
---

[11] ELIADE, Mircea - Consagração de um Lugar = Repetição da Cosmogonia. In *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões, op.cit.,* Cap. I, pp.40-41

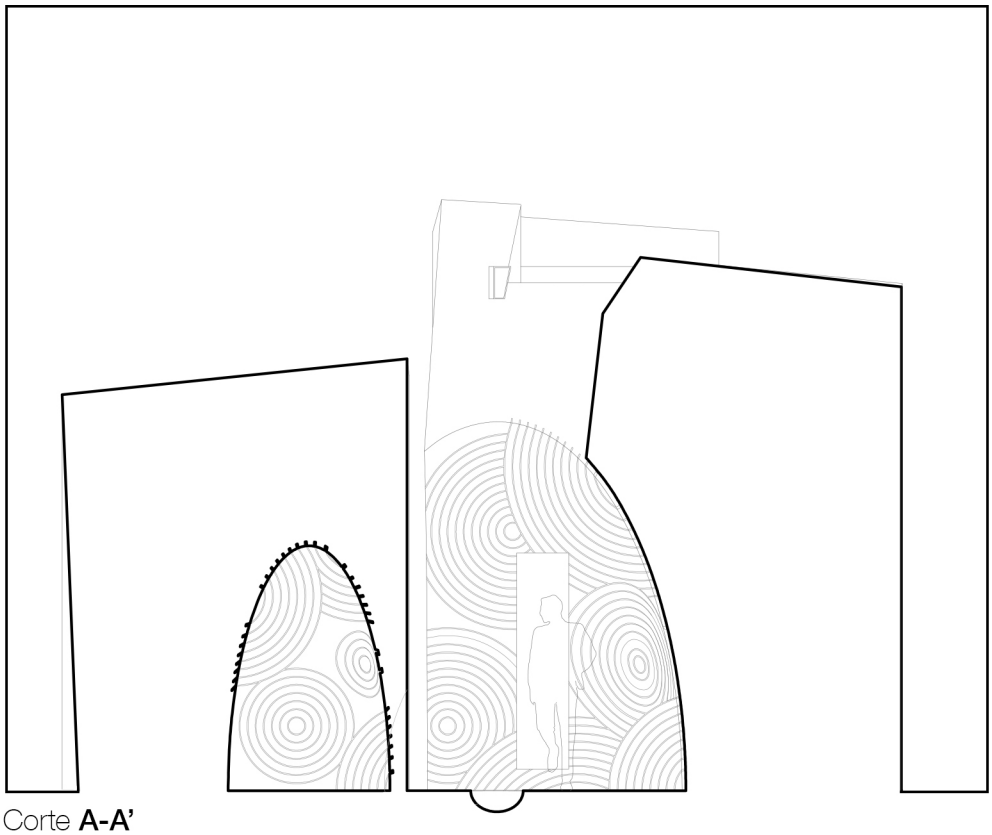
um pequeno tubo subterrâneo, que transborda sobre o fogo quando a outra taça se enche de chuva, apagando-o. Este sistema, para além de descrever uma dinâmica elementar, assinala a absurdidade de um gesto criativo predestinado à destruição, através de uma fogueira forçada a extinguir-se. Lembremo-nos aqui da *criação absurda* de Camus. Este tema ganha maior saliência na segunda versão do projeto.

Na curva escavada da rocha Noroeste, um vão retangular interrompe bruscamente o desenho curvilíneo das gravuras, e abre uma passagem estreita para o interior obscuro da pedra. Para entrar, o visitante tem de se comprimir em 50cm (a largura do vão) e desvelar uma cortina opaca azul-petróleo que resguarda a escuridão interior. Encontramo-nos, por fim, na "Cela do Ermita". Neste espaço quadrangular, com 1.30m de lado e 4.50m de altura, escavado no interior da rocha, produz-se o culminar espiritual do projeto. Aqui encontramos um simples banco de madeira, pousado a um canto, diante de uma janela vermelha a enquadrar o mar e o céu. Noutra parede, junto ao chão, um tríptico de pequenos vãos retangulares filtra a luz Norte em prismas sanguíneos. A cortina dissolve-se na escuridão vertical, para depois reaparecer, subitamente iluminada, no encontro com uma ranhura escondida algures lá em cima, por onde verte a luz nascente. O conflito entre a luz vermelha das janelas inferiores e o azul-petróleo da cortina produz um púrpura atmosférico, e o espaço ganha peso e espessura. Uma pequena vela repousa num nicho escavado junto à janela - à noite, o ermita acende-a e transforma a ermida num farol de formas vermelhas, brilhando trémulas sobre a escuridão do mar.

Com este espaço alcança-se o nível mais elevado de isolamento e contemplação. Corresponde, efetivamente, ao núcleo metafísico do projeto, apesar de estar removido do centro. Porque, de facto, é numa situação periférica que se encontra o ermita, afastado dos seus semelhantes que se reúnem em torno da fogueira, e retido num frente a frente contínuo e difícil com o silêncio natural, que o fita vermelho através da janela. Podemos aqui interpretar o espaço da Cúpula como análogo ao espaço social, onde o cosmos é grandemente produto da ação humana, e o seu limite definido por um céu artificial, através do qual por vezes se vislumbra rasgos de uma realidade maior e talvez mais aterradora. Essa mesma realidade, a que se expõe o ermita na sua cela, sentado num silêncio contemplativo e individual, acede-se pelo desvelar de uma cortina e a consequente fuga da estrutura social. Aqui, ao contrário do espaço central, encontramo-nos encerrados num espaço verdadeiramente interior, sem qualquer tipo de abertura transcendente; porque uma das consequências de enfrentar frontalmente a realidade é apercebermo-nos da nossa própria clausura, e de como esta não dispõe de clarabóias.



Corte **B-B'**



Corte **A-A'**

0 0,5 2m

[imagem 65] Perspetiva Alçado Poente

Desta forma se tentou cristalizar, nesta primeira versão, a dualidade da experiência humana através do espaço sagrado. O coletivo e o individual, o Mundo e a Terra, a Ordem e o Caos (Apolo e Dioniso) - embora disponha de todas estas associações, contudo, e apesar de articular uma série de valores simbólicos, esta proposta pareceu-nos ainda assim insuficiente. Talvez demasiado explícita, demasiado sôfrega na sua intervenção, materialmente monótona e, em muitos aspetos, aquém da expressividade dramática que se teria inicialmente ambicionado. Certos temas estavam ainda por explorar, alguns motivos ainda não suficientemente desenvolvidos e aprofundados, ainda demasiado "tímidos" ou incipientes…

Com a segunda versão tentar-se-á colmatar estes défices - estas fragilidades - através daquilo que (*talvez*) se poderia caracterizar como um "monstruoso acentuar dos rasgos principais".[12] Veremos, adiante, se tal foi efetivamente conseguido.

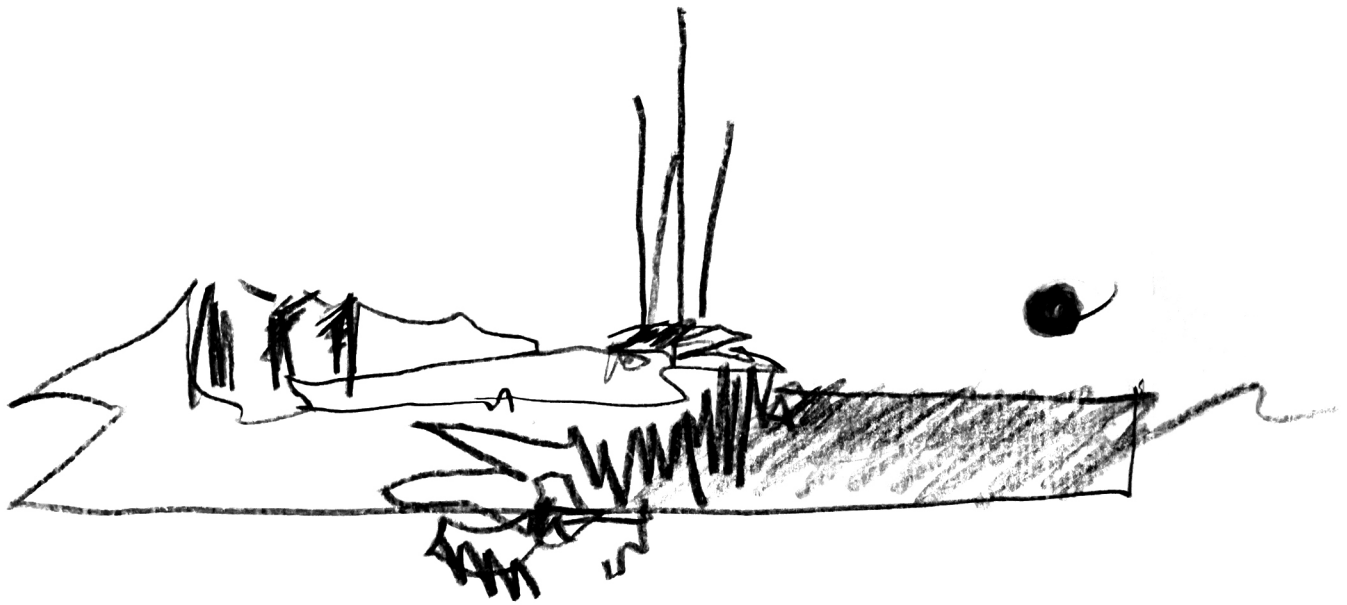
[12] NIETZSCHE, Friedrich - Incursões de um Extemporâneo. In *O Crepúsculo dos Ídolos*. Lisboa: Edições 70, 2018. §8, p.70

iii.iii *Insularis*
[projeto final]

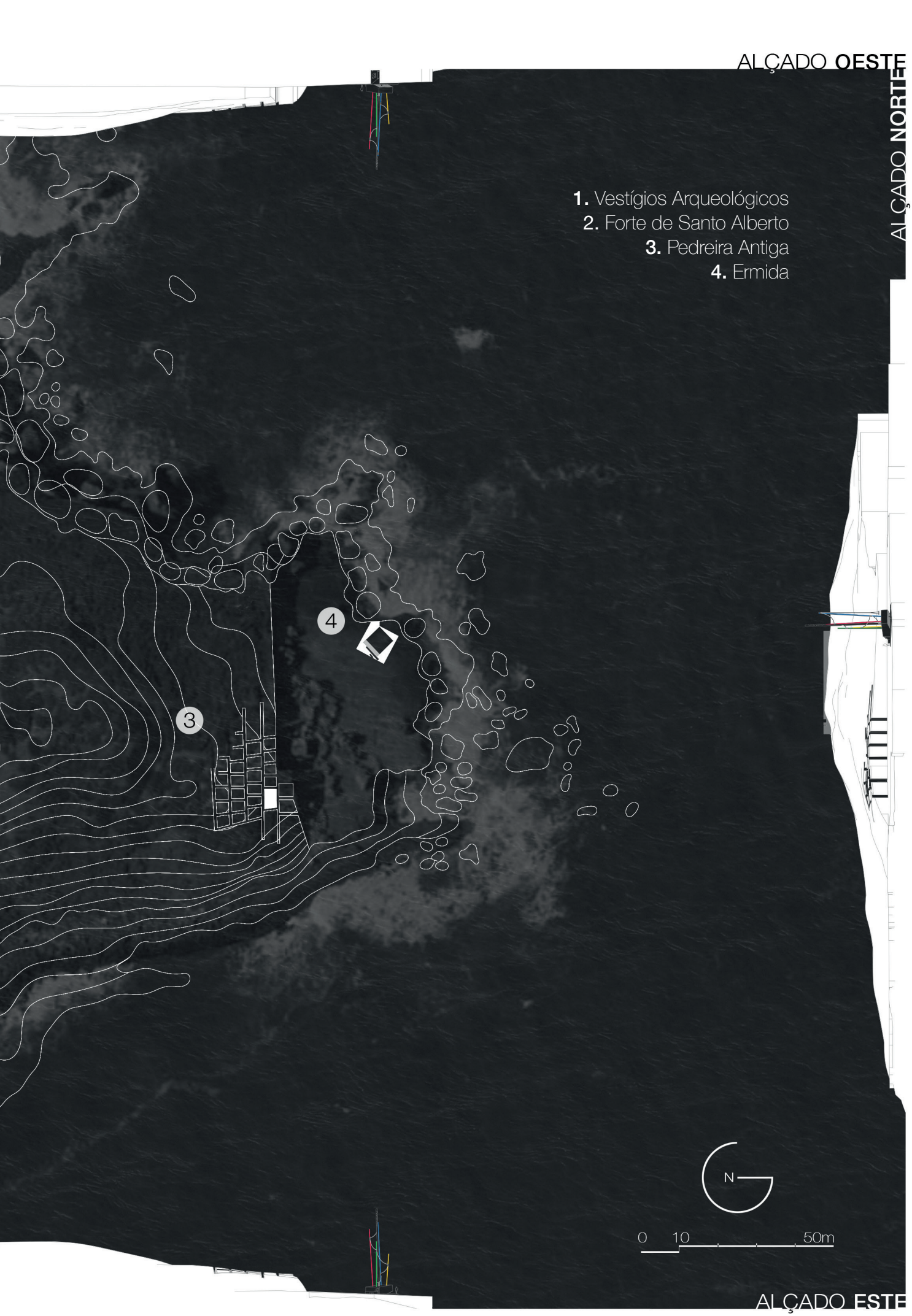
> *Ter criado um objeto, uma forma de coesa contradição, na qual cada parte, cada singular constituinte, é manifesto de dualidade. Um banco que é também degrau, um degrau que é também escultura, um pilar que é também lanternim, que é também espetáculo formal e festim colorido. Um espaço não-espaço, de acesso intermitente e salgado, ao contra-ponto da maré. Movimentos ritualísticos de baptismo pagão, formas emersas e imergidas no embalo das vagas - naufrágio quieto no limiar da ruína.*
> *Tal foi a empresa que assumi, munido de todo o meu ingénuo engenho. Tal foi a costa que encontrei, varrido pelas ondas da procura.*
>
> *31/05/2019*

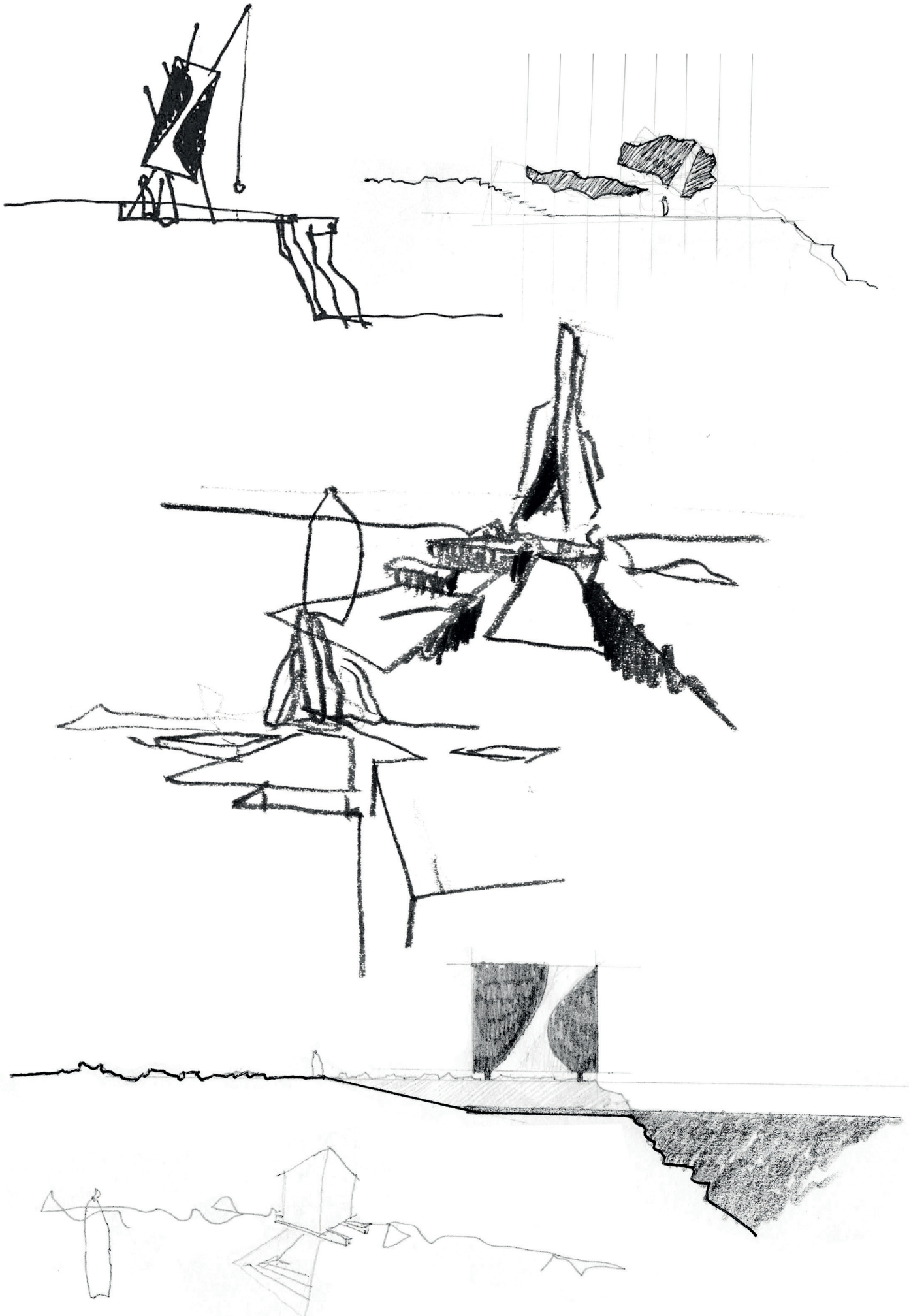
Este pequeno texto, escrito durante a fase final do processo criativo, resume sucintamente a ambição maior deste projeto que é, enfim, a ambição de se tornar *forma dual*. Uma forma que, como foi já exposto ao longo da presente dissertação, consiga conciliar os opostos numa composição singular e coesa, que oscile continuamente entre estados diversos e ofereça a todo o momento novas perspetivas e revelações. Uma estrutura sagrada que materialize a condição existencial do homem, a sua glória e sofrimento eternos, numa forma simultaneamente exultante e elegíaca, modesta e monumental, perene e arruinada. Um palco para o espetáculo trágico da existência, onde Apolo e Dioniso interpretam os seus papéis numa dança sem fim.

Neste capítulo debruçar-nos-emos sobre esta proposta, que representa a iteração final do projeto para uma ermida na Ilha do Pessegueiro. Devido à quantidade de informação exposta, o presente capítulo terá de ser divido em várias partes, correspondentes a níveis de análise distintos e princípios essenciais. Começando pelo primeiro princípio, analisar-se-á a ideia da pedra e da sua apropriação; seguidamente, uma visão global introduz a ermida propriamente dita; depois, far-se-á um aprofundamento da análise formal através do desenho e da geometria; finalmente, seguir-se-ão os quatro princípios restantes em sequência.



1
2


ALÇADO **OESTE**
ALÇADO **NORTE**
1. Vestígios Arqueológicos
2. Forte de Santo Alberto
3. Pedreira Antiga
4. Ermida
4
3
N
0 10 50m
ALÇADO **ESTE**



a) A Hierofania da Pedra [primeiro princípio]

A hierofania da pedra é uma ontofania por excelência: antes de tudo, a pedra é, fica sempre ela mesma, não muda - e choca o homem pelo que tem de irredutível e de absoluto, e, fazendo-o, desvenda-lhe, por analogia, a irredutibilidade e o absoluto do Ser.[13]

Após o período de produção febril que caracterizou o trabalho da primeira fase, pressionado pela data limite do concurso, esta segunda proposta descreve, em muitos aspetos, um retorno a alguns dos motivos formais que surgiram no início, aquando o primeiro contacto com o terreno e com o programa, antes até das ideias que formularam o projeto de concurso. Um dos temas fundamentais destes primeiros esquissos, que ressurge continuamente sob diversas formas, é a imagem absurda de uma rocha flutuante.

Ora suspensa por cabos metálicos, ora suportada por colunas, ora pousada em vigas, a ideia de uma rocha flutuante como cobertura do espaço sagrado permeia obsessivamente os desenhos iniciais. O peso esmagador de um bloco maciço de arenito suspenso sobre as cabeças dos fiéis pareceu-nos, desde muito cedo, uma das mais interessantes situações espaciais, mais não seja pela tensão (pelo *perigo*) que introduz implicitamente na experiência do próprio espaço. Naturalmente, observam-se aqui reminiscências da cobertura massiva da capela de Ronchamp; talvez alguma afinidade com a imagem tumular da Capela do Vaticano, de Eduardo Souto de Moura; e certamente a influência dos magníficos círculos de pedra suspensos de Ken Unsworth (*Suspended Stone Series*). Mais que isto, contudo, a ideia da pedra suspensa surge de uma apreciação implícita dos seus pressupostos ontológicos -"o poder, a dureza, a permanência"[14] - exacerbados por uma reapropriação radical da mesma, agora retida numa levitação impossível.

Para perseguir esta ideia, porém, tornou-se necessário repensar a intervenção na sua totalidade. A remoção dos blocos de granito da pedreira, pelas circunstâncias espaciais que provoca e a relação discursiva destas com a dicotomia sagrado/profano, manteve-se; simplesmente foi reduzido o número de blocos removidos de três para apenas um. De facto, a apropriação dos três blocos, para além de poder

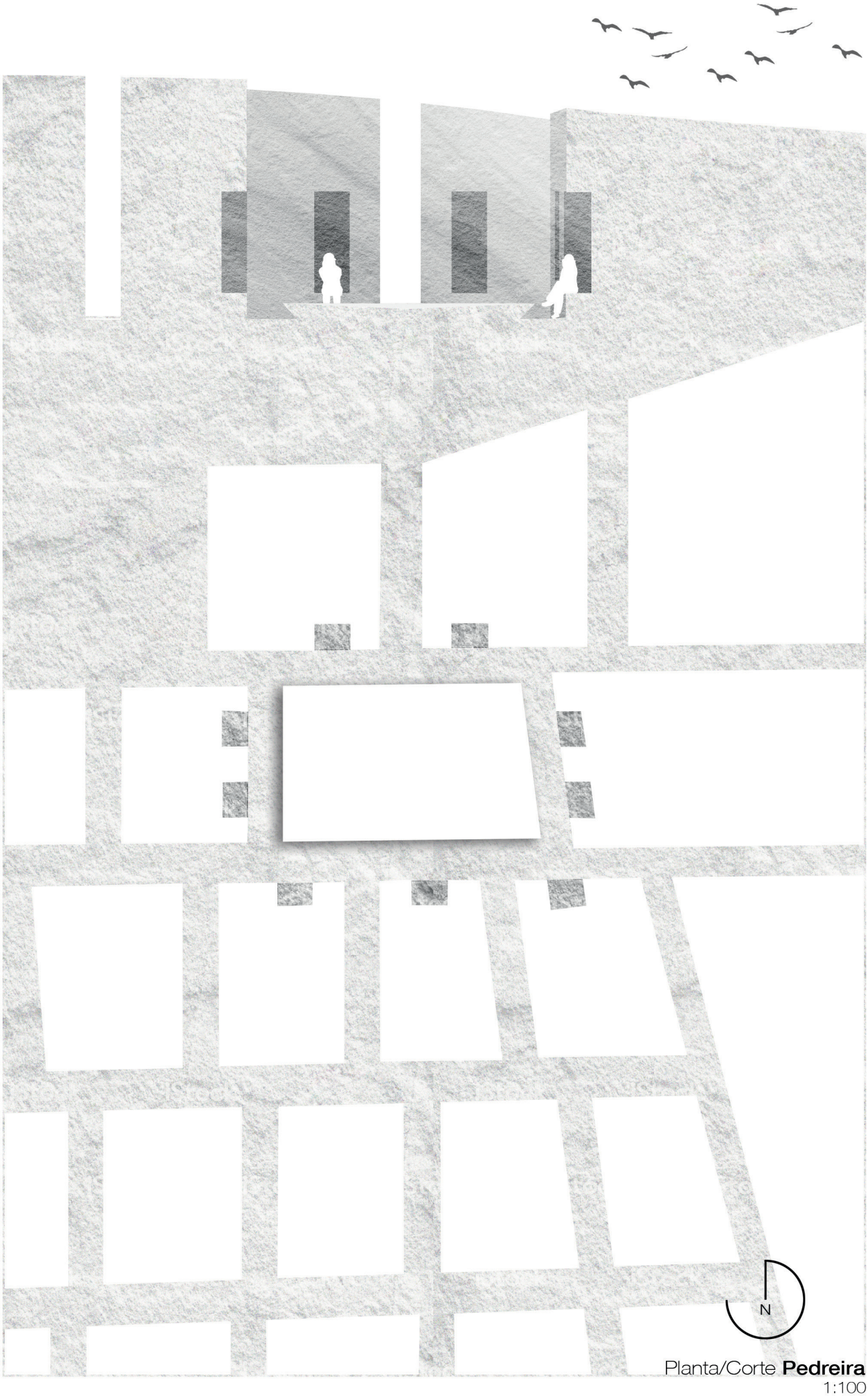
[13] ELIADE, Mircea - Outras Hierofanias Cósmicas. In n *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões, op.cit.,* Cap.III, p.126

[14] *Ibid.*

[imagem 67] Esquissos Iniciais

ser considerado um gesto talvez demasiado interventivo, dilui o impacto espacial e simbólico da disrupção que ambiciona provocar. Quando apenas um vazio se destaca na grelha, o contraste acentua-se e este novo "centro", por ser único, adquire um protagonismo acrescido. Do mesmo modo, na própria ermida, a ideia da rocha suspensa só poderia verdadeiramente atingir a sua potencialidade expressiva se for apenas uma rocha (tendo também em conta a escala do edifício em questão). A escolha da rocha a remover foi condicionada pelos propósitos formais e espaciais do próprio projeto: visto que seria convertida em cobertura, a rocha teria de cobrir uma área cuja escala e proporções fossem suficientes para albergar os visitantes e permitir um determinado conjunto de atividades e movimentos. Ora, uma vez observados os prismas que compõem a pedreira, rapidamente se chega à conclusão de que estes não dispõem, na sua maioria, das dimensões necessárias. De bases quase quadradas, com áreas compreendidas entre os 7.50m^2 e os 13.60m^2 e uma altura média de 5m, estes prismas são demasiado estreitos e com áreas demasiado reduzidas para satisfazer os fins pretendidos. No entanto, há um bloco que se destaca dos restantes, colocado na segunda linha antes da plataforma, visto que corresponde, na verdade, a dois prismas juntos num só. Por algum motivo, este bloco constitui uma anomalia na grelha, onde não se escavou o caminho que doutro modo dividiria a rocha em duas partes sensivelmente iguais e manteria a relativa regularidade do sistema. Em vez disso, absteve-se de abrir aqui esse caminho e, como tal, foi produzido um prisma retangular maior do que os outros, com 3x5m de base (15m^2) e 5m de altura.

Foi esta a rocha escolhida para integrar a composição do projeto e originar, pela remoção, um novo espaço na pedreira. Este espaço, contudo, também precisa de ser qualificado. Embora o mero vazio seja, por si só, suficientemente interessante, do ponto de vista espacial, para merecer visita e contemplação, pareceu-nos, ainda assim, que perderíamos uma oportunidade temática/programática se nos abstivéssemos de qualquer tratamento. Como tal, foi decidido substituir a rocha por um pequeno patamar de betão branco, com 30cm de altura, cuja planta correspondesse à forma da rocha removida. Em torno deste patamar, escavados nas outras rochas, pequenos nichos serviriam de assento para os visitantes. Dependendo das situações climatéricas, este espaço tanto se pode assumir como local de contemplação - no qual, em tempo de chuva, o patamar (ligeiramente côncavo) se transformaria em espelho de água -, ou pode criar oportunidade para eventos performativos, em tempo seco, nos quais é feito palco do patamar e assim se cria um espaço de festividade profana. De qualquer das formas, na ausência destas situações, mantém-se ainda o carácter mais essencial deste espaço, uma vez que o patamar, por ser tão baixo, não representa nenhuma imposição notória, nem impede o visitante de se colocar sobre ele, se quiser apreciar o espaço de uma posição central. Deste modo se produz uma circunstância espacial que não só funciona como uma espécie de contraparte profana do espaço sagrado, mas que cria também um momento de distensão - um prelúdio - antes do acesso à plataforma da pedreira, donde finalmente se avista a ermida na sua totalidade.



Planta/Corte **Pedreira**
1:100

[imagem 68] Vista Norte

Alçado **Este**
1:100

b) A Ermida
[visão global]

Cinco pilares coloridos estendem-se obliquamente sobre o céu, como mastros de navios no porto ou um naufrágio costeiro, disparados de um embasamento rochoso e pesado. Embora a ermida só se revele completamente depois de atravessada a pedreira, já da costa se avistavam as linhas de cor rasgadas na paisagem - "uma irrupção do sagrado no mundo".[15] A ideia da rocha suspensa foi aqui concretizada através dum conjunto de pilares que a intersetam e sustentam. Para além de disporem eles mesmos de certas afinidades religiosas, estes pilares exacerbam a tensão espacial pelo contraste que provocam entre si e a rocha, cujo volume e massividade entra em conflito direto com a delicadeza relativa da estrutura que a sustenta. Vista de fora, porém, esta dinâmica não se torna desde logo aparente, uma vez que parte da ermida se encontra enterrada. Só quando nos encontramos mais próximos é que compreendemos que a rocha, de facto, se encontra suspensa sobre um vazio quadrangular, em torno do qual se desenha um estilóbato de betão branco.

A composição geral é formada por um conjunto de peças de arenito (das quais faz parte a própria rocha), intercaladas com alguns elementos em betão branco e liso, e rematadas pelo gesto vertical dos pilares de acrílico colorido. A primeira impressão é a de uma estrutura semi-ruinosa, como um palco de arenito elevado 2m do solo, ao qual se acede através de uma escalada perigosa sobre escombros dispersos. Um banco corrido de arenito esconde atrás de si o vão das escadas metálicas que dão acesso à penumbra do espaço interior. No extremo Nordeste, um prisma quadrangular de betão branco balança-se 2m sobre a receção da escadas, com o topo esculpido em degraus alternados, estilo Santos Dumont. Deparamo-nos com uma escolha: ou contornamos o banco e descemos as escadas para as profundezas do espaço sagrado; ou então dirigimo-nos ao extremo oposto e escalamos o prisma de betão, através do banco, desse modo acedendo à "cobertura". Esta escolha define, na verdade, a ordem segundo a qual se experienciam os espaços coletivo e individual.

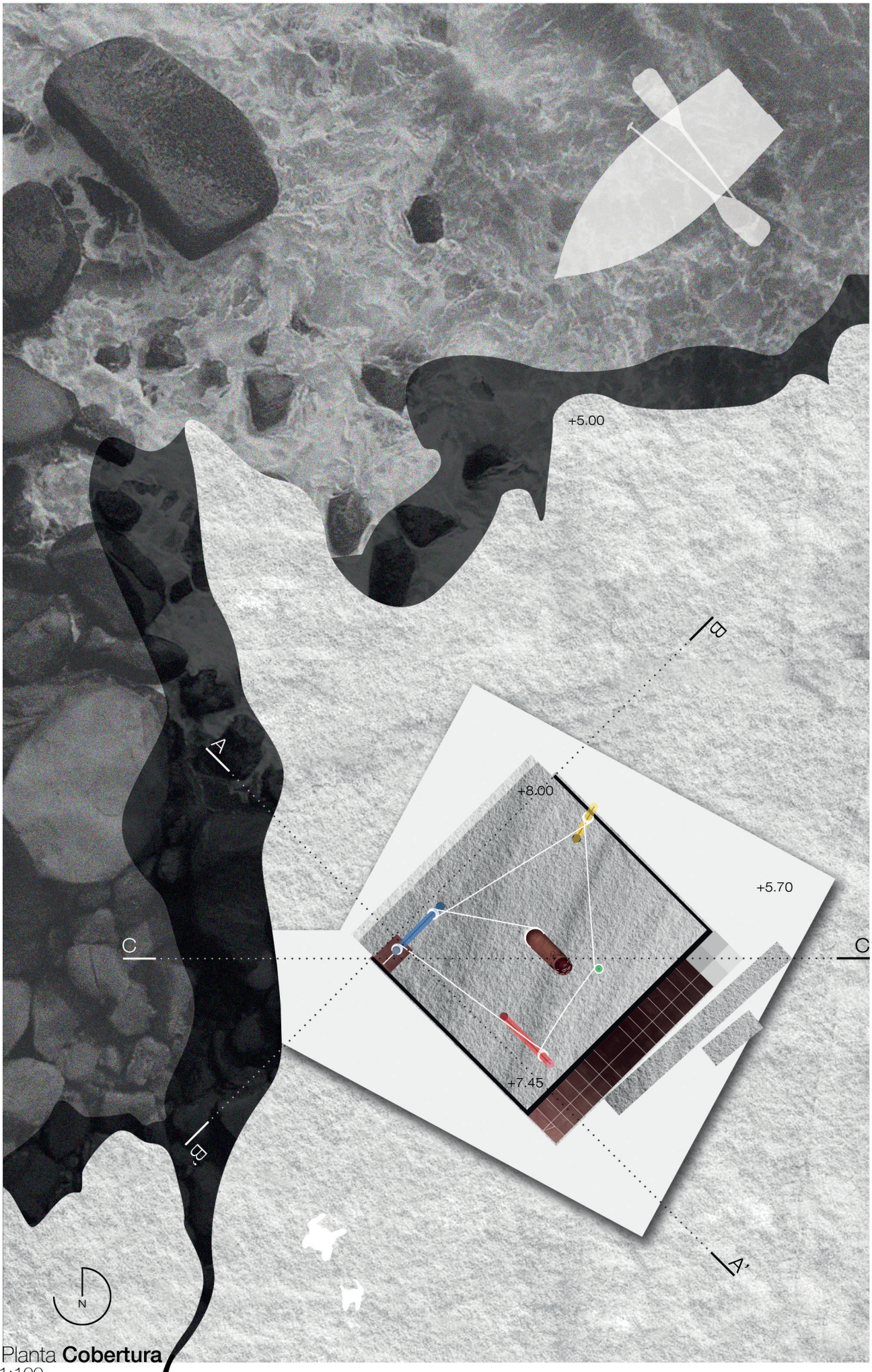
---

[15] ELIADE, Mircea - O ‹‹Nosso Mundo›› Situa-se sempre no Centro. In n *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões, op.cit.,* Cap.I, p.47

Pendurado do pilar azul, no extremo poente, um baloiço metálico oscila sobre a rocha. Este objeto representa o propósito e o culminar da travessia individual, feita por aqueles que escolheram escalar o topo da rocha e atravessar a floresta de pilares dispersos. Aqui, o indivíduo encontra o seu lugar de repouso, baloiçando ante o mar num assento suspenso, onde nem os pés encontram apoio e o seu corpo se encontra isolado de todo o contacto material. Por outro lado, optando por descer as escadas, somos conduzidos para o seio da terra, onde nos recebe a penumbra cavernal do espaço sagrado. Aqui, os pilares revestem-se com golas de betão perfurado, cujos orifícios deixam transparecer a luz filtrada pelo acrílico colorido numa série de pontos polvilhados pelo espaço. Dos cinco pilares, quatro definem os vértices de um quadrado; no centro deste, arde uma fogueira; por cima, o quinto pilar, que na verdade consiste num tubo de aço corten, queda-se suspenso no ar: a chaminé. No canto oposto de quem acede a este espaço, diagonalmente, um portão de aço corten revela um vislumbre do oceano por entre as grades - a Porta do Mar. À esquerda, debaixo das lâminas de aço que constituem as escadas, um banco de betão triangular desenvolve-se a partir do terceiro degrau, aumentado a largura no sentido ascendente. O teto, por sua vez, também ascende para Noroeste, até se sobrepor aos limites do próprio espaço e assim abrir um rasgo maior por onde se entrevê o céu, e escorre a luz poente ao longo do baixo relevo esculpido na barriga da rocha.

Ao longo do dia o espaço muda. Nas alturas de baixa-mar podemo-nos sentar no banco debaixo das escadas e apreciar o espaço na sua totalidade, com o som distante das vagas a fustigar a falésia. À medida que o dia passa, porém, a maré vai subindo e a água começa aos poucos a entrar no espaço através das grades da Porta do Mar. Dentro de pouco tempo, apenas dois quadrados brancos flutuam sobre a água rasteira que cobre o chão. Mais umas horas e até o banco está submerso, restando apenas uma mão cheia de pilares assentes sobre imagem inversa de si mesmos na água, que inunda o espaço como um espelho inquieto.

Alçado **Sul**
1:100



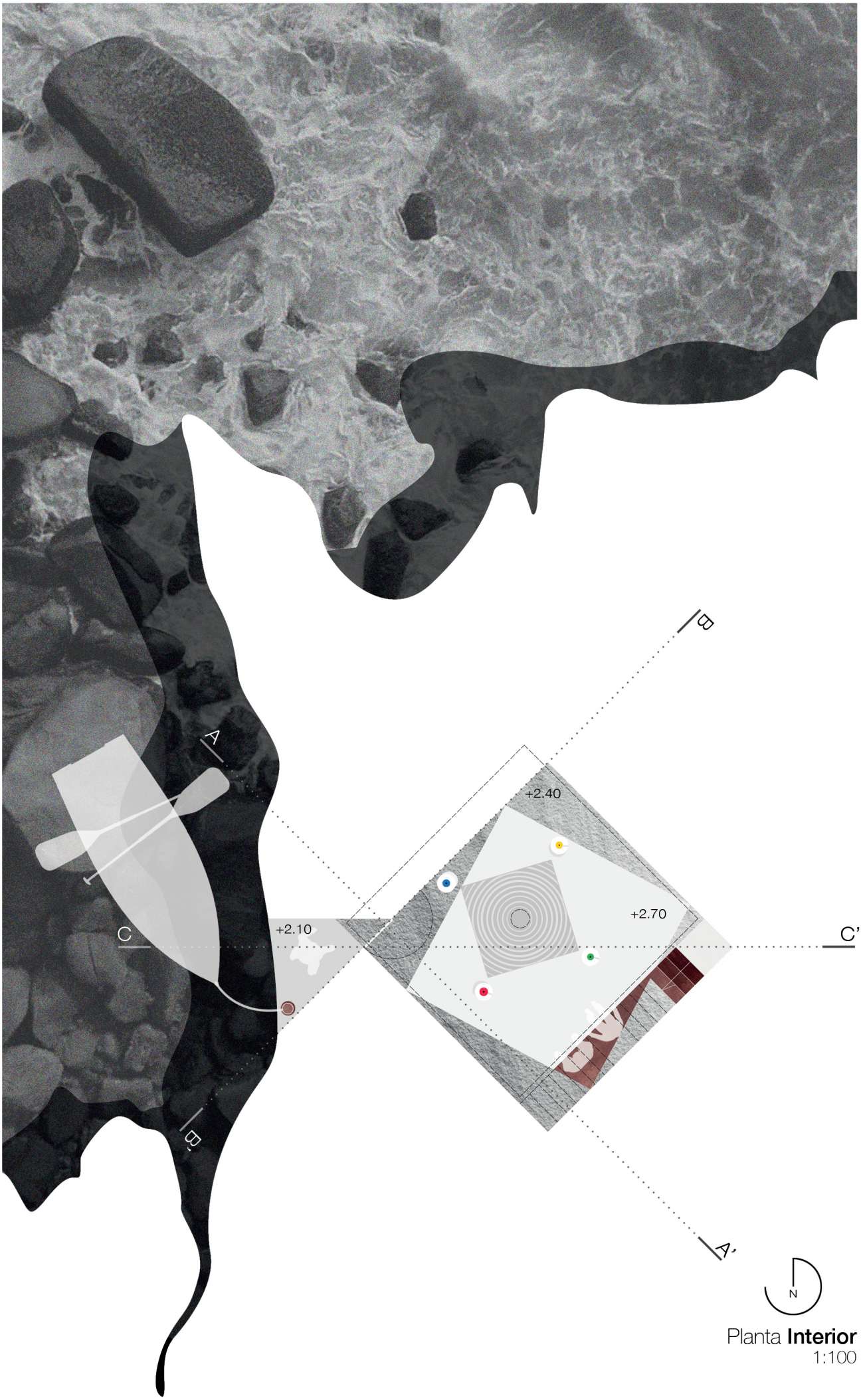
Planta **Cobertura**
1:100

c) Desenho e Geometria
[análise formal]

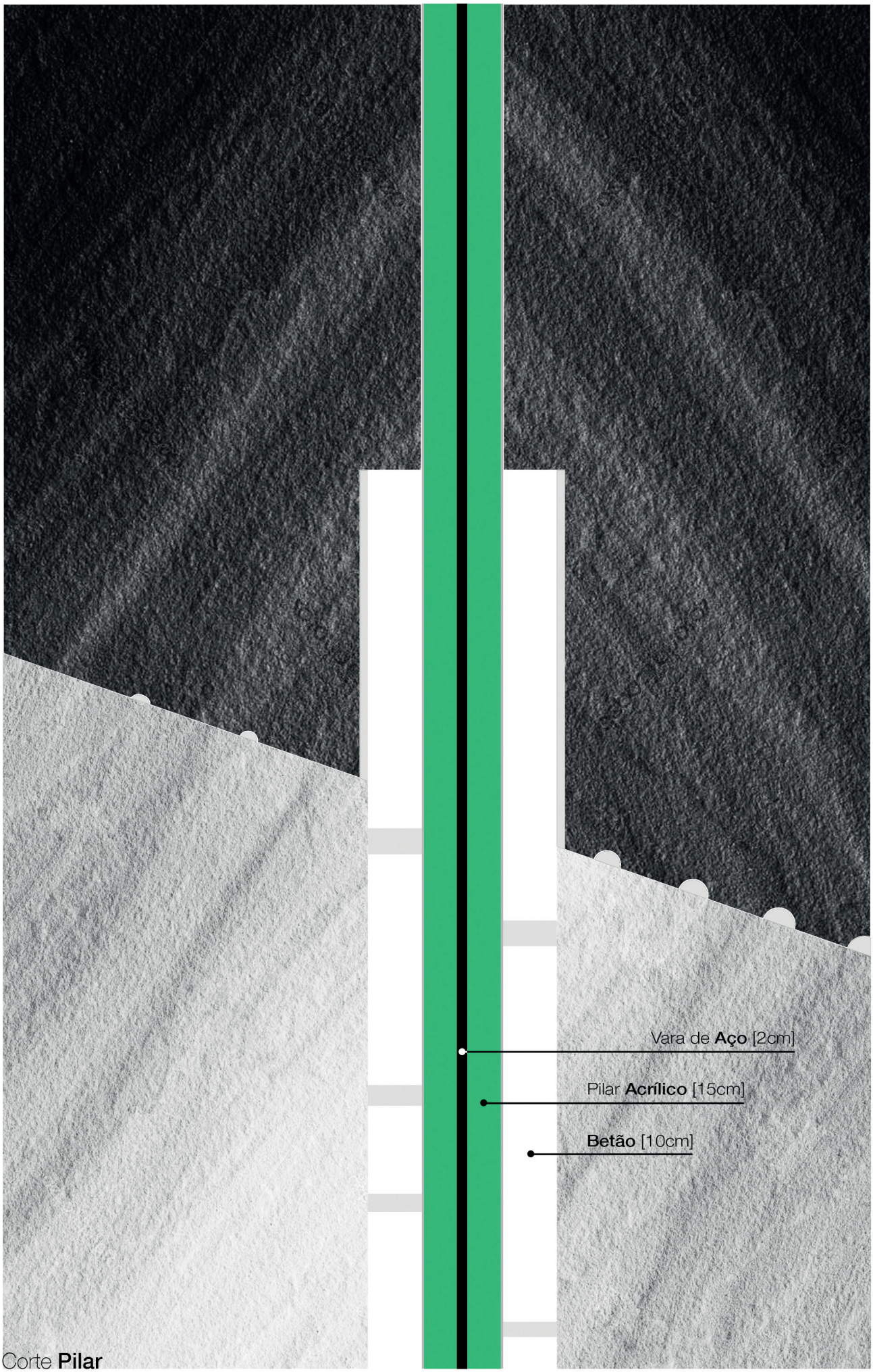
A procura de um centro, nesta segunda versão, encontrou a sua tradução geométrica no quadrado (ao invés do círculo e da cruz-grega da versão anterior). Tombada lateralmente, a rocha extraída da pedreira assume uma planta quadrangular de 5x5m. O espaço interior da ermida, concebido para acomodar a rocha, foi então escavado na plataforma de arenito sob a forma de uma sala quadrangular (ou um tanque de salga de peixe…), orientada segundo o eixo Sudeste-Noroeste, com 3.30m de altura 5.20m de lado, de modo a criar um espaçamento de 10cm entre as paredes e a rocha quando esta fosse introduzida no espaço. A este espaço chamou-se de "Caverna". Para aceder ao espaço, contudo, eram necessárias umas escadas; no entanto, não pretendíamos que estas rompessem com a composição quadrangular do conjunto; teriam, portanto, de surgir dentro dos limites do próprio espaço. Como tal, tornou-se necessário efetuar um desvio entre a rocha e o espaço de modo a criar um espaçamento de 90cm do lado Sudeste, ao longo do qual se poderiam desenvolver as escadas de tiro com 80cm de largura (mantendo os 10cm de afastamento com a rocha). Contudo, para se conseguir desviar sem intersetar o solo que define os limites da Caverna, a "barriga" da rocha teve de ser cortada obliquamente, de tal modo que acabou por originar um teto inclinado que se abre para Noroeste, e assim deixa entrar um pouco de luz poente.

A Caverna passou então a ter um teto inclinado que dispõe de 2.30m de altura no seu ponto mais baixo, do lado das escadas, e eleva-se até aos 3.80m no lado oposto. Todavia, o nível do chão foi parcialmente elevado por dois patamares com 30cm de altura (semelhantes ao patamar da pedreira), que ocupam grande parte do espaço e que, como tal, subtraem ao pé-direito (passando a ter 2m no lado mais baixo e 3.50m no mais alto). Dispostos sobre o solo, estes patamares de betão destacam-se do arenito sombrio que os envolve como dois quadrados brancos de dimensões distintas. O quadrado mais pequeno, encaixado no canto que recebe as escadas, possui 80cm de lado; o quadrado maior, com 4.17m de lado, dispõe-se obliquamente sobre o espaço restante, inscrito dentro dos seus limites quadrangulares a um ângulo de 17º com as paredes, nas quais toca apenas com os vértices. A sua função consiste, essencialmente, em separar o solo ritualístico do solo de arenito através de uma elevação simbólica, desse modo sublinhado o seu estatuto. Para além disto, quando sobe a maré e as águas começam a inundar o espaço, estes dois patamares ganham saliência por se manterem durante algum tempo sobre a água. O desenho das suas faces laterais, intersetando o chão num ângulo agudo, serve para acentuar a abstração geométrica dos quadrados sobre a água, uma vez que, para quem está sobre os patamares, não é possível apreender a sua espessura e portanto cria-se uma ilusão de bidimensionalidade e levitação.

O desvio provocado entre a rocha de arenito e o espaço sagrado (entendidos planimetricamente como dois quadrados) origina um desfasamento de 80cm entre os respetivos centros geométricos. O centro do espaço sagrado corresponde ao centro do patamar de betão maior que nele se inscreve. Contudo, encontramos escavado neste patamar maior, um terceiro quadrado com 1.90m de lado e 10cm de profundidade, cujo centro corresponde ao centro da rocha acima (portanto, desviado do centro do espaço). É no centro deste pequeno socalco quadrangular que se acende o fogo cerimonial, colocado diretamente sobre o chão, debaixo da chaminé. Para além disto, é em torno deste quadrado que se distribuem os quatro pilares de betão, cujas bases se posicionam em relação a cada um dos vértices. O quinto pilar, como já foi acima mencionado, corresponde na verdade a uma chaminé, estando colocado diretamente por cima da fogueira, a cerca de 80cm do chão. Este quadrado, que, no fundo, corresponde a uma espécie de altar de fogo e organiza a distribuição dos pilares, corresponde à Área Cerimonial do projeto.



Planta **Interior**
1:100



Corte **Pilar**
1:10

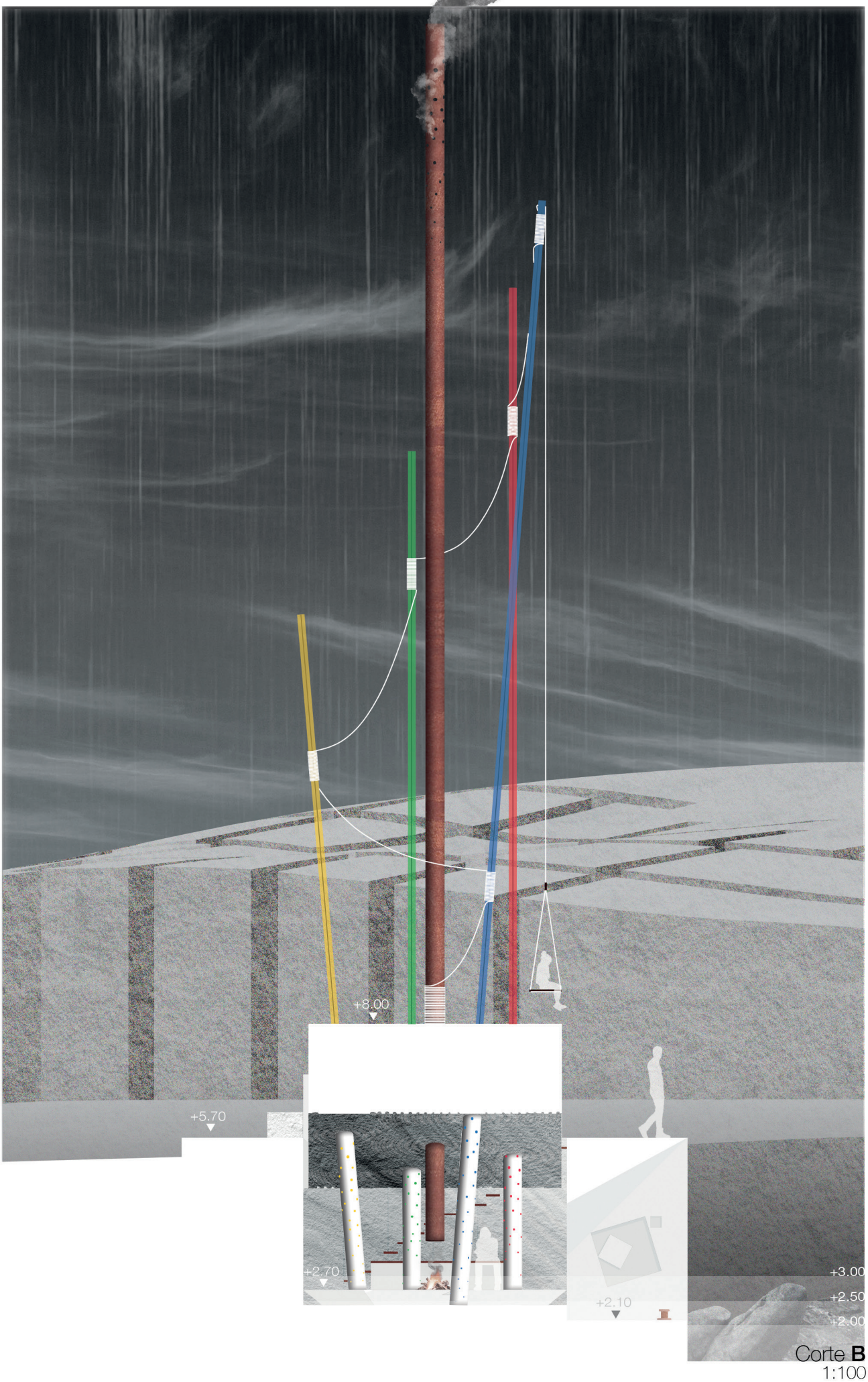
A estrutura construtiva dos pilares pode ser dividida em três camadas. No centro, percorrendo a totalidade do pilar, uma vara de aço com cerca de 2cm de diâmetro confere-lhe estabilidade e flexibilidade estrutural suficientes para resistir às condições exteriores, onde os pilares se expõem ao vento e à chuva (é também ao longo desta vara de aço que se encontra uma fita de luz LED, para iluminação noturna). Seguidamente, em torno desta vara, um prisma cilíndrico de acrílico com 15cm de diâmetro constitui o pilar propriamente dito, atravessando a rocha de um lado ao outro, e funcionando como um filtro lumínico que tinge a luz natural com a sua respetiva cor. Por fim, no nível inferior, suportando o peso da rocha, uma "gola" de betão ultradenso com 10cm de espessura e 37cm de diâmetro total recebe os pilares de acrílico e filtra a entrada da luz no espaço interior por uma série de orifícios concebidos através dum algoritmo paramétrico, que prescreve um espectro de diâmetros compreendidos entre os 2 e os 6cm para cada um deles. Os quatro pilares de acrílico possuem comprimentos e cores diferentes: 21.77m (azul), 19.82m (vermelho), 16.53m (verde) e 13.32m (amarelo). A chaminé central, contudo, usufrui do comprimento maior, tendo 24m no total, e dispondo de um conjunto de perfurações no topo, concebidas com um algoritmo semelhante àquele que originou os orifícios das "golas" de betão. Todos estes comprimentos foram obtidos através uma grelha de "retângulos de ouro", aplicada altimetricamente.

Na superfície inferior da rocha, que efetivamente constitui o teto da Caverna, foi esculpido um conjunto de gravuras circulares, semelhantes àquelas presentes na "Cúpula Elementar" da proposta anterior, cujo centro coincide com o centro dos pilares no seu ponto de interseção com a rocha. Deste modo não só se retoma o tema do "céu artificial", lançado na versão anterior, como também se liga o desenho deste a uma lógica estrutural. Para além disto, o desenho também pode ser concebido como uma espécie de reformulação escultórica do movimento ondulatório das águas em contacto com os pilares, mais abaixo. Esta ligação é reforçada pelo reflexo das gravuras na própria água. Este tema decorativo reaparece também no solo da Área Cerimonial, organizado em torno de um centro único que corresponde ao altar, e circunscrito pela forma quadrangular que define a área.

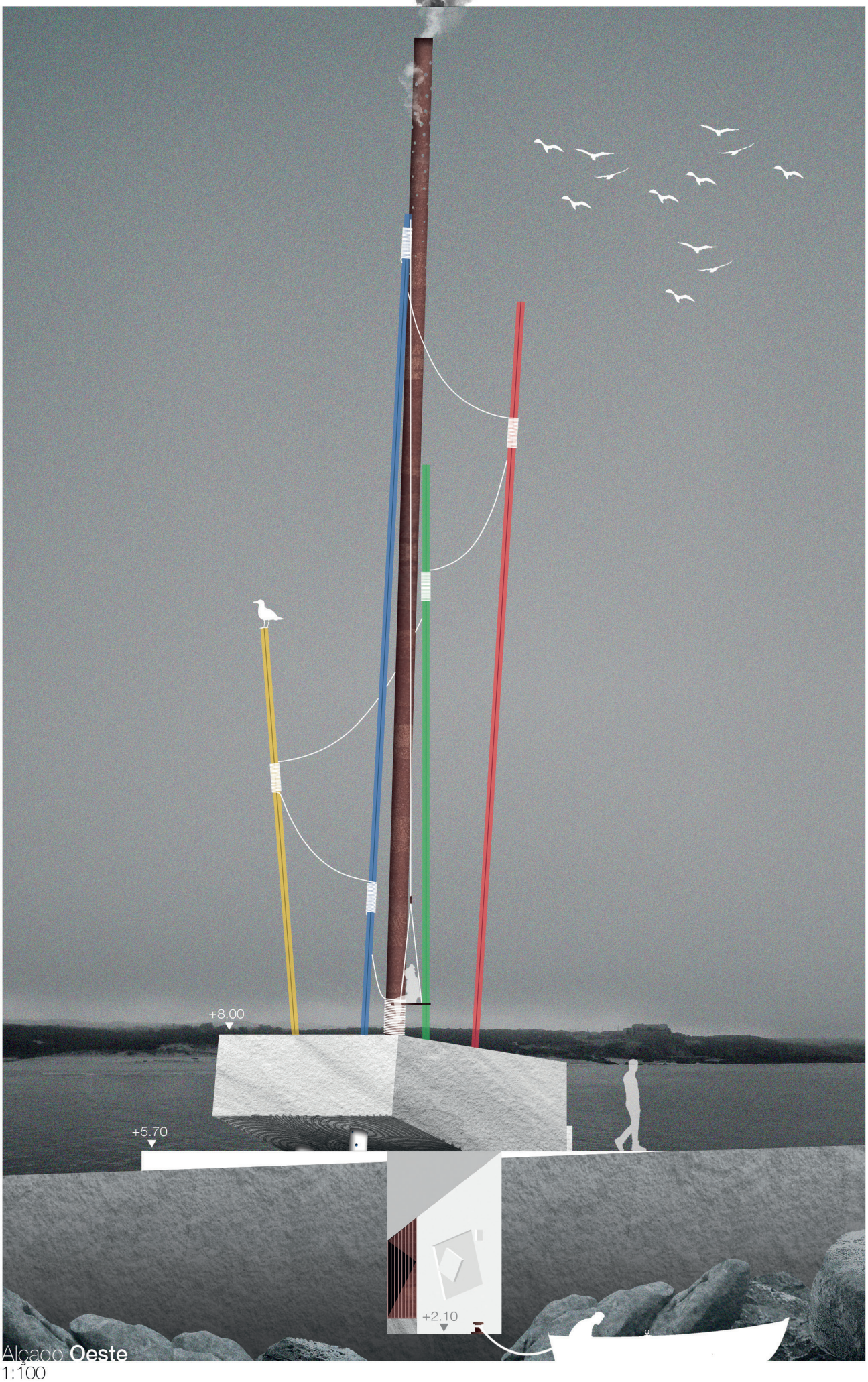
As escadas de tiro, fixadas ao longo da parede Sudeste, são constituídas por 15 lâminas de aço corten. O motivo desta escolha reside no facto de querer manter a integridade do desenho quadrangular do espaço - coisa que não seria possível com escadas maciças - e na vontade de maximizar o uso do espaço disponível (27m²). Com os degraus suspensos, a zona debaixo das escadas pôde ser então aproveitada para introduzir um banco, cujo desenho triangular surge do cruzamento da direcção das escadas com a direcção do patamar onde o banco repousa. O ângulo mais agudo deste triângulo converge num dos vértices do terceiro degrau, que depois se expande para cobrir a superfície do banco e desse modo produzir um assento em aço corten com a mesma espessura dos degraus (2cm). Para além de tudo isto, estas escadas funcionam também como uma espécie de *brise-soleil*, fatiando a luz solar em estrias de sombra sobre a parede.

As paredes desta Caverna enterrada, por outro lado, teriam de ser provavelmente construídas em betão, a fim de melhor operarem a contenção das terras. No entanto, a estética exige que sejam de arenito. Como tal, resolveu-se que estas paredes seriam inteiramente revestidas com painéis retangulares de arenito, com 88cm de largura e a altura total das paredes (3.30m). Em certos cantos, todavia, a largura dos painéis teria de passar para os 80cm, de modo a garantir o alinhamento com certos elementos; nomeadamente, as escadas e o seu respetivo canto de receção, sobre o qual se fixa o prisma de betão (de 80x80cm) que facilita o acesso à cobertura, no piso térreo. No canto diagonalmente oposto a este, contudo, o painel de arenito é substituído por uma porta de proporções idênticas, em aço corten, que dá acesso a um espaço triangular, aberto sobre o mar. Este pequeno espaço, com cerca de 2.60m², usufrui de uma condição ambígua, retido algures entre uma passagem e um local de contemplação. Inteiramente revestida a betão branco, esta passagem opera uma contração espacial no momento de transição entre os espaços (produzindo um vão com 2m de altura máxima), e expande abruptamente em direcção à paisagem, acabando por criar uma abertura com 2.20m de largura e 3.60m de altura no lado da falésia, cuja cobertura corresponde ao embasamento do piso térreo.

O posicionamento desta "Porta do Mar" no canto oposto ao ponto de entrada origina um eixo mais longo, enquadrado pelos pilares, que atravessa diagonalmente a planta quadrada da Caverna. Deste modo, a centralidade inerente a esta forma geométrica é subvertida pela sugestão axial concebida entre estes dois pontos, simulando uma espécie de esquema longitudinal onde o movimento em direcção ao altar é estimulado pelo ritmo dos pilares laterais.



Corte **B**
1:100



Alçado **Oeste**
1:100

d) Passagens Difíceis
[segundo princípio]

A iniciação, como a morte, como o êxtase místico, como o conhecimento absoluto, como a fé, no judeo-cristianismo - equivalem a uma passagem de um modo de ser a outro, e operam uma verdadeira mutação ontológica. Para suprir esta passagem paradoxal (porque implica sempre uma rutura e uma transcendência), as diversas tradições religiosas utilizaram abundantemente o simbolismo da ponte perigosa ou da porta estreita.[16]

Como foi já abordado na secção Interior/Exterior, da primeira parte, vimos que o espaço interior configura uma situação ontológica distinta do exterior, e representa uma reformulação da ordem divina através do esforço humano. A entrada neste espaço, o local mais próximo do plano divino, traduz um momento de transgressão da "normal ordem das coisas", no qual o homem acede à morada de deus e, como tal, transcende o seu estatuto animal e profano. O limiar, retido entre dois mundos, garante a transição entre eles, e assim assume o protagonismo enquanto guardião do espaço sagrado e juiz daqueles que entram. As ideias da *porta estreita* e da *ponte perigosa*, neste sentido, assumem uma significação redobrada, uma vez que consistem em representações materiais destes conceitos, agora identificados com os seus respetivos dispositivos arquitetónicos. Neste projeto, estes dispositivos surgiram em três momentos distintos.

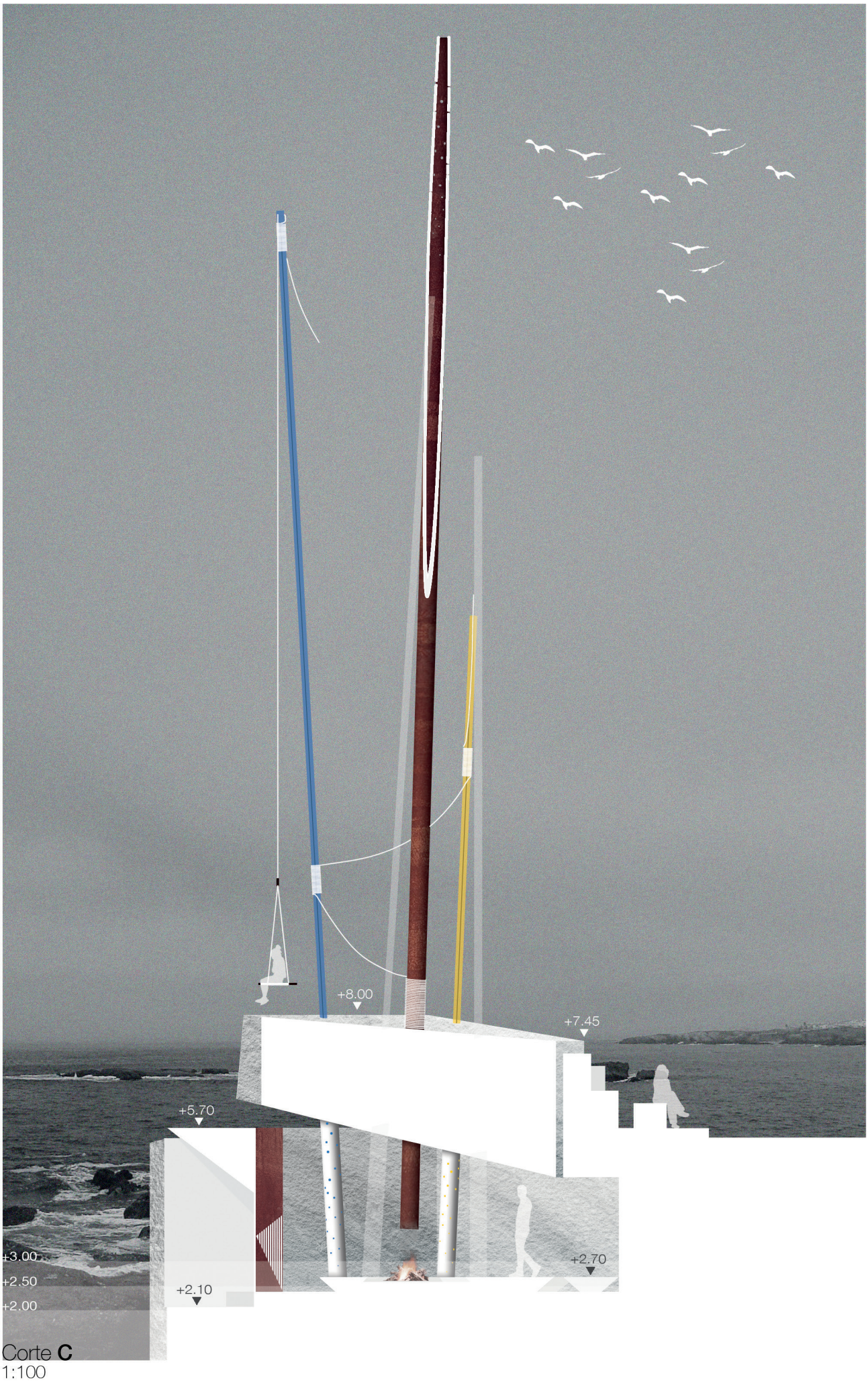
Primeiramente, no piso térreo, o prisma de betão branco que permite a subida ao topo da rocha, auxiliado pelo degrau/banco de arenito, pode ser aqui interpretado como uma espécie de *ponte perigosa*. Suspenso sobre o vazio das escadas, este objeto permite uma travessia desde o plano térreo até ao plano elevado da rocha: o "Palco". Esta travessia, contudo, não é desprovida de perigo. A configuração alternada e invulgar dos degraus, a altura dos seus espelhos (25cm), a largura reduzida do próprio objeto (80cm) e a ausência de uma guarda, corrimão ou qualquer tipo de apoio, configuram uma travessia relativamente perigosa, onde um descuido pode, no pior dos casos, conduzir à morte. No entanto, é precisamente devido a isto que o estatuto superior do Palco relativamente ao nível profano é garantido, uma vez que a dificuldade de acesso também contribui para aumentar o valor daquilo a que se procura aceder.

---

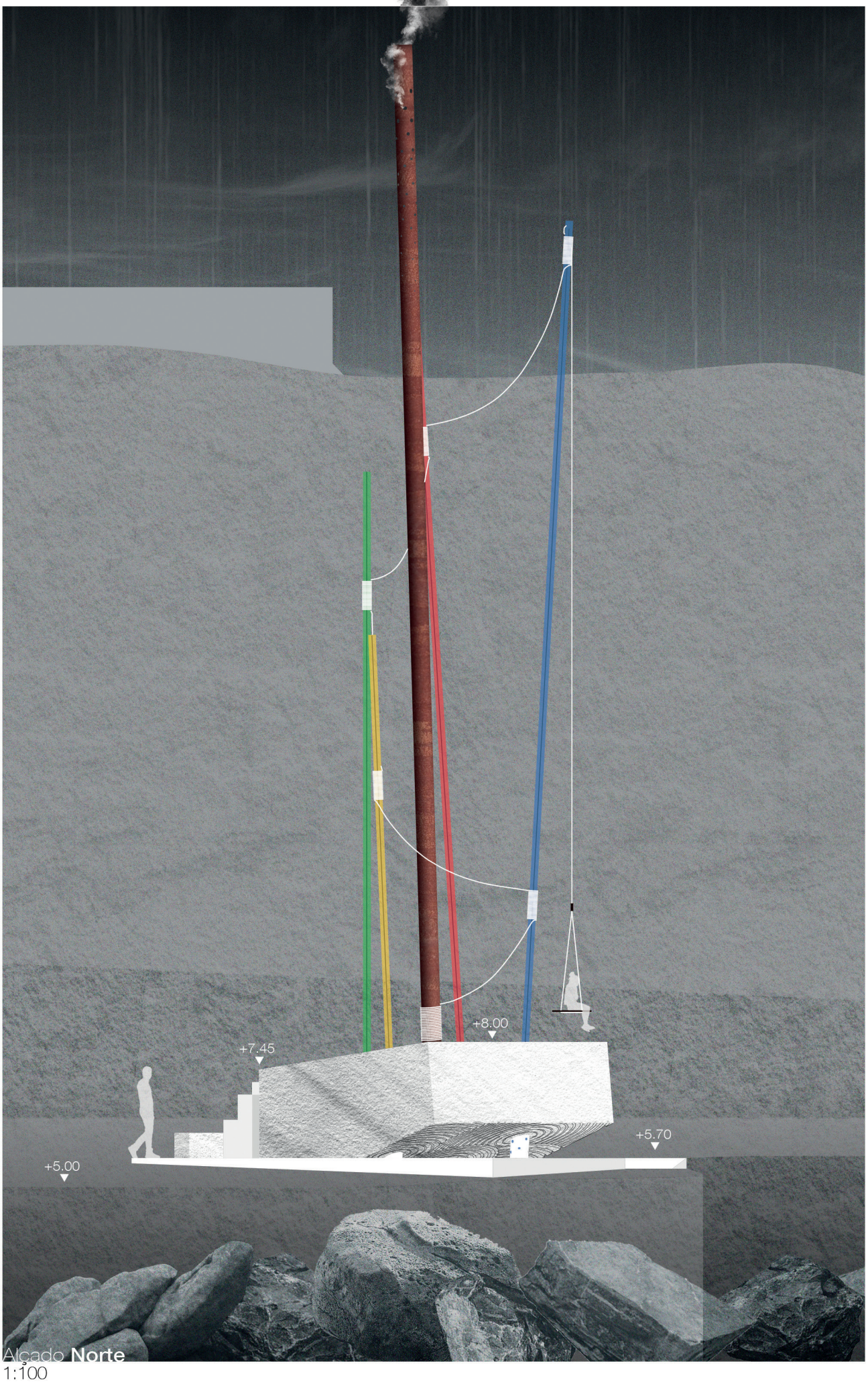
[16] ELIADE, Mircea - A Passagem Pela Porta Estreita. In n *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões, op.cit.,* Cap.IV, p.144

Por outro lado, quem procura entrar na Caverna, debaixo da rocha, terá de se submeter a uma travessia essencial deste projeto: a descida das escadas. Ora, encontramo-nos aqui com uma segunda interpretação da *ponte perigosa*, fundida com a ideia da *porta estreita* (embora neste caso seja mais uma *passagem*). Formalizada por um conjunto de lâminas suspensas e desprovida de corrimão, esta escada configura uma viagem descendente desde a luminosidade térrea do mundo profano até a penumbra subterrânea dos *mundos inferiores*. Com apenas 80cm de largura e comprimida entre duas superfícies de arenito, esta escada provoca um momento de intimidade forçada entre o visitante e a rocha, e obriga-o a percorrer este caminho individualmente, visto que os degraus não dispõem de largura suficiente para duas pessoas lado a lado.

O último momento de tensão limiar encontra a sua forma na Porta do Mar, posicionada no canto Oeste da Caverna, onde se traduz uma versão mais literal da *porta estreita*. Dando acesso direto à falésia e ao oceano, esta porta representa, na verdade, um tema *absurdo*, uma vez que conduz a um sítio essencialmente impraticável e muitas vezes perigoso. É também através dela que o mar acede ao espaço interior e portanto se introduz o caos na composição. Para além disto, esta porta funciona ainda como janela, visto estar virada diretamente a poente e possuir uma área gradeada que filtra a luz do sol. No entanto, o espaço triangular a que esta porta dá acesso não é completamente desprovido de função: para além de poder assumir-se como uma pequena área contemplativa, em baixa-mar, este espaço representa ainda um pequeno porto de atracagem secundário. Em tempos mais calmos e com um nível de água propício, torna-se possível circum-navegar a ilha e aceder diretamente à ermida através desta abertura na falésia. Para este efeito, foi montado um cabeço de amarração no limite desta plataforma triangular, ao qual se pode amarrar o pequeno navio do eventual zelador deste espaço - um possível habitante de Porto Covo, por exemplo, que ficaria a cargo de vigiar e manter a ermida, e que se apropriaria desta entrada para mais rapidamente acedê-la. Deste modo se convoca, pelo menos parcialmente, algumas reminiscências da lenda do ermita, agora reencenada pelas visitas pontuais do zelador no seu pequeno barco.



Corte **C**
1:100



Alçado **Norte**
1:100

e) Água e Fogo
[terceiro princípio]

Antes do mar e das terras e do céu, que tudo cobre,
Um só era o aspeto da natureza no orbe inteiro:
Caos lhe chamaram. […]
Nada conservava a sua forma,
Cada coisa opunha-se à outra, pois num mesmo corpo
O frio guerreava o quente, o húmido lutava com o seco,
O mole com o duro, o peso com a ausência de peso.[17]

A presença da água e do fogo, já explorada na versão anterior, ganha aqui um protagonismo redobrado. Na Área Cerimonial do projeto, o fogo dispõe aqui do seu próprio altar, desta vez colocado no centro de um espaço quadrangular escavado no solo. A lógica ritualística de acender o fogo e contemplá-lo mantém-se, neste caso, mais ou menos inalterada; e a dinâmica elementar entre o fogo e a água também permanece, embora desta vez exacerbada pela presença mais assumida do elemento aquático. A inundação do espaço interior pelo mar também funciona no sentido de amplificar a absurdidade do gesto criativo, desta vez aniquilado por uma força muito maior do que uma taça trasbordante de chuva.

Um outro tema importante aqui diz respeito à relação da água com a rocha. Com efeito, a água representa uma materialização do tempo. Vasta, disforme e em revoluções contínuas, ela torna visível o processo entrópico do tempo sobre a matéria, e de como este acaba por erodir tudo aquilo que antes se tinha por perene. A sua associação ao "caos pré-formal" também estabelece um paralelismo entre a água e o tempo profano, linear e homogéneo, do qual o homem se vê forçado a extrair as formas regulares e fixas do seu tempo sagrado. Quase como uma precondição para a ordem, o caos aquático insinua a possibilidade de algo sólido, e é apenas quando estes dois extremos colidem que se pode apreender as qualidades mais profundas de cada um. A inundação do espaço sagrado pela água traduz, portanto, uma espécie de ritual natural onde se celebra e re-atualiza continuamente o fenómeno de emersão formal. O facto da praticabilidade do próprio espaço estar dependente da cadência das marés estabelece também uma simbiose entre o natural e o construído, e faz do "caos pré-formal" a entidade ordenadora do espaço sagrado e do seu uso.

---

[17] OVÍDIO - A criação. In *Metamorfoses.* Lisboa: Livros Cotovia e Paulo Farmhouse Alberto, 2007. p.35

f) O Pilar Cósmico
[quarto princípio]

Os Kwakiutl consideram que um poste de cobre atravessa os três níveis cósmicos (o mundo debaixo, a Terra, o Céu): no sítio onde o poste entra no Céu encontra-se a ‹‹Porta do Mundo do alto››. A imagem visível deste pilar cósmico é, no Céu, a Via Láctea. […] a forma da Via Láctea, tornou-se presente na casa cultural sob a forma de um poste sagrado. É um tronco de cedro de dez a doze metros de comprimento, e de que mais de metade sai pelo telhado da casa cultural. Este pilar desempenha um papel capital nas cerimónias: e ele que confere uma estrutura cósmica à casa.[18]

O tema do pilar cósmico é também de grande relevância para este projeto. Como foi já anteriormente mencionado, a elevação simbólica da pedra foi concretizada através dum conjunto de pilares que a intersetam e mantêm no ar. Estes pilares, para além de acentuarem a tensão espacial/formal inerente à configuração estrutural do conjunto, dispõem também do seu próprio significado no que diz respeito à história da imagem religiosa do pilar. Como Eliade refere no seu livro, o pilar cósmico ou coluna universal é um elemento recorrente na imagética religiosa dos mais diversos povos, e representa um elemento de sustentação/ligação entre os três níveis fundamentais de existência (Inferno, Terra, Céu). A sua condição inerentemente dual, advém do facto de operar uma dupla função de sustentar os céus e, ao mesmo tempo, de fundar o ponto de intervenção ou advento divino. Fala-se aqui do *Axis Mundi*, uma das mais paradigmáticas ideias religiosas em torno da qual muitos povos organizaram os seus cultos. No projeto, a ideia do pilar cósmico surgiu, naturalmente, sob forma dos pilares estruturais, que também operam a dupla função de sustentar a rocha de arenito e, simultaneamente, trazer luz ao espaço sagrado. A ligação divina é assim simbolizada pela luz e a sustentação pela própria função estrutural que desempenham.

---

[18] ELIADE, Mircea - Consagração de um Lugar = Repetição da Cosmogonia. In *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões, op.cit.,* Cap.I, p.41

As perfurações circulares no betão foram em grande parte influenciadas por projetos como a capela em Ronchamp ou a igreja em Firminy, de Le Corbusier; a Capela Bruder Klaus, de Peter Zumthor; e ainda o Cenotáfio Newton de Étienne-Louis Boullée, com a luz do dia a ser convertida em céu estrelado através da cúpula. O uso de uma cor diferente em cada pilar poderia ser, em parte, interpretado como uma representação cromática dos quatro elementos (vermelho=fogo, verde=terra, azul=água, amarelo=ar), que também marcam a sua presença individualizada no espaço interior; mas a verdade é que a sua justificação é mais estética do que necessariamente simbólica. Grandemente decorrente da estética Le Corbusiana, a aplicação cromática parte duma apreciação sensível do espaço e tem como propósito criar um ambiente, senão onírico, pelo menos diferente do normal. O seu impacto na paisagem também é, neste sentido, relevante, uma vez que salienta a condição excecional da ermida (a "irrupção do sagrado") pelo contraste provocado entre os tons naturais da ilha e a vivacidade dos pilares.

A chaminé, por outro lado, representa a tradução mais direta de um possível *Axis Mundi*. Colocado no centro geométrico da rocha, este tubo de aço corten com 37cm de diâmetro eleva-se 22m acima do solo, assumindo-se como o elemento vertical dominante do conjunto. Para além disto, o facto de ser uma chaminé acentua as suas afinidades religiosas, uma vez que a ascese simbólica ganha aqui uma dimensão física pelo fumo que se conduz ao longo do tubo e finalmente se solta no ponto mais alto da ermida - desse modo assinalando o decorrer da cerimónia.

[imagem 69] Vista Interior

g) O Coletivo e o Individual [quinto princípio]

Individualidade e coletividade entendidos como um dualismo fundamental.[19]

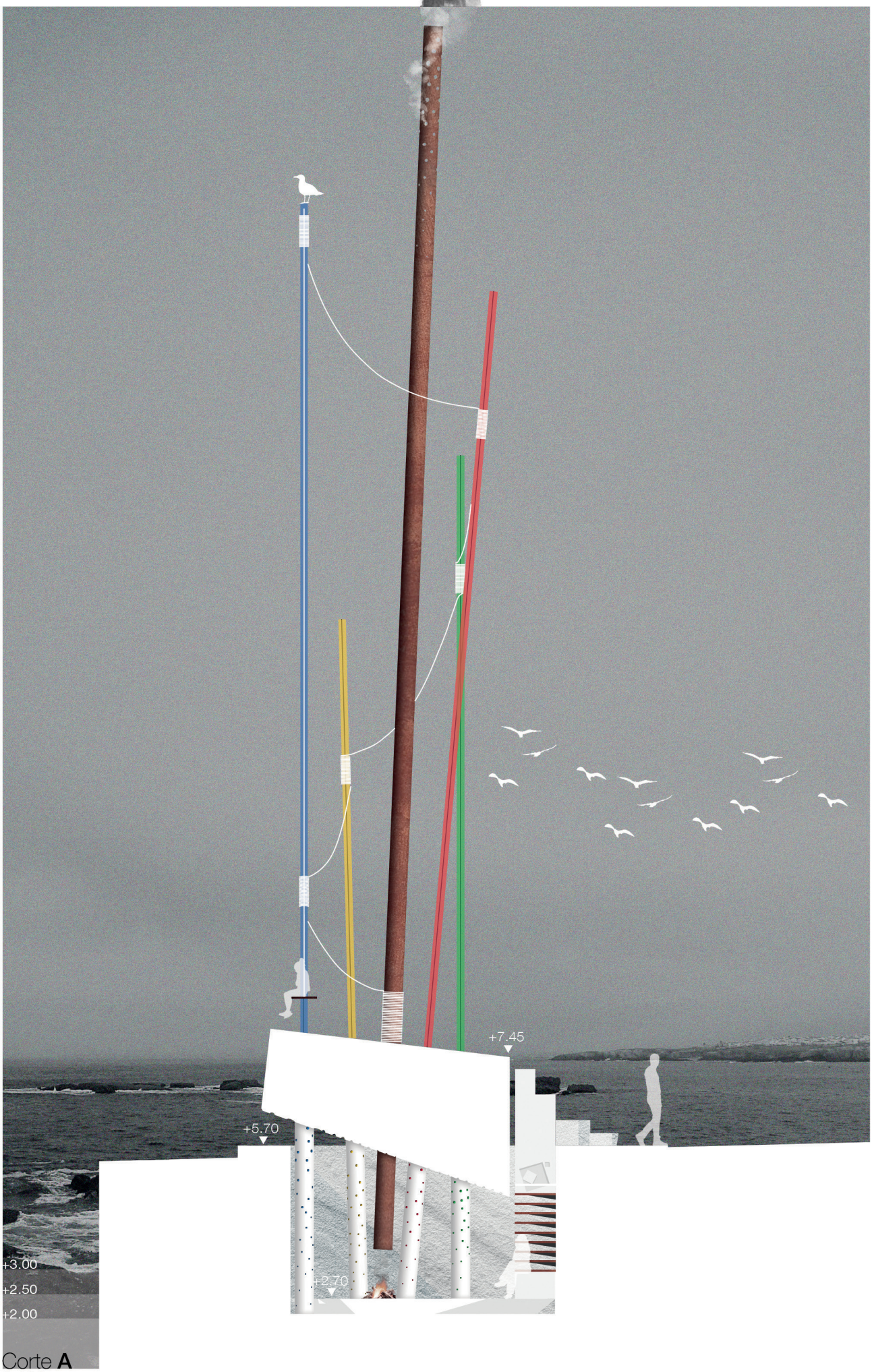
A relação entre um espaço coletivo e um espaço individual permanece também nesta proposta, à semelhança da anterior, mas difere desta em alguns aspetos fundamentais. Primeiramente, ver-se-á que a organização destes espaços é bastante diferente. Enquanto que na primeira proposta encontrávamos um posicionamento lateral, no quais os espaços partilhavam de uma relação horizontal e a experiência dos mesmos estava necessariamente associada a uma sequência linear, neste projeto os espaços dispõem-se verticalmente e a sequência com que se visitam depende da escolha do visitante.

Efetivamente, vê-se que aqui os espaços já não se colocam no mesmo nível, mas antes se sobrepõem, insinuando uma diferenciação hierárquica. A própria distribuição espacial em três níveis - a Caverna (em baixo), o piso térreo (no meio), o Palco (em cima) - estabelece um paralelismo com os três níveis cósmicos (Inferno, Terra, Céu); conferindo, consequentemente, uma conotação negativa ao espaço coletivo e uma positiva ao espaço individual. Contudo, isto não é assim tão linear: o facto do espaço individual estar agora sobreposto ao coletivo assinala a sua dependência dele. De facto, o Palco enterra as suas fundações na Caverna, deste modo descrevendo a relação essencialmente inextrincável entre o indivíduo e a sociedade. Por outras palavras, a condição inerentemente dual do homem.

Outro ponto de divergência entre esta proposta e a primeira é o facto de o espaço individual ser, agora, completamente *exterior*. A sua justificação simbólica, contudo, mantém-se. Sob o abrigo da pedra (o "céu artificial") o corpo social protege-se das intempéries da realidade e constrói o seu próprio mundo em torno da fogueira; entretanto, o indivíduo, baloiçando sozinho na cobertura, retém-se num confronto contínuo com as forças da natureza, suspenso diante do céu e do mar sem qualquer possibilidade de abrigo. Na Caverna, porém, a natureza também marca a sua presença sob forma de inundações intermitentes, forçando os habitantes a interromper o seu estado de comunhão e assumir, pelo menos durante algum tempo, o seu próprio isolamento.

---

[19] LE CORBUSIER cit. por CURTIS, William J. R. - *Le Corbusier: Ideas and Forms.* Londres: Phaidon Press, 2010. Cap. XII, p.181



Corte **A**
1:100

O paralelismo que se pode estabelecer entre o presente projeto e a Alegoria da Caverna, de Platão, já anteriormente aludida, é difícil de negar. A própria nomenclatura assim o denuncia. É na *Caverna* que o povo se reúne, iludido pelas sombras de uma realidade falaciosa, e é dela que o filósofo se tem de libertar para conseguir ver a *verdade*. Esta relação, porém, surge-nos com algum incómodo, já que, em linha de conta com a filosofia nietzschiana, esta dissertação não dispensou de nenhuma oportunidade para denegrir o platonismo. É apenas estranho que agora, no termo de tal exercício, se conceba uma estrutura que tão claramente aluda à alegoria da verdade racional.

Esta alusão, no entanto, é mais aparente do que efetiva; trata-se aqui de uma subversão. Embora o espaço sagrado traduza uma espécie de estruturação da realidade, não nos podemos esquecer que também convida, a todo momento, à sua própria "destruição" através do dilúvio da maré. Aqueles que se reúnem sob o abrigo desta realidade, deste "conceito", desta "verdade", sabem perfeitamente que vão ter de, eventualmente, deixá-la (se não o souberem, rapidamente o descobrem). É, de facto, de uma ordem *imperfeita* que aqui se trata, da qual a rutura faz também parte. Ora, a fuga da Caverna representa, assim, uma consequência incontornável da nossa crença moderna. Não diz respeito a uma descoberta da verdade, mas sim à *confirmação da mentira*. Por algum motivo o espaço individual assume, neste projeto, o título de Palco: o local performativo por excelência. Liberto das "verdades" que abrigam a sociedade - e que a todo o momento, de qualquer das formas, se destroem - o indivíduo vê-se apto a *criar* a sua própria verdade, ao invés de descobri-la.

[imagem 70] Vista Oeste (noite)

conclusão

> *O que resta, é um destino, de que só a saída é fatal. Fora dessa única fatalidade da morte, tudo, alegria ou felicidade, é liberdade. Resta um mundo em que o homem é único senhor. O que o amarrava era a ilusão de outro mundo. O destino do seu pensamento já não é renunciar, mas ressaltar em imagens. Joga-se em mitos, sem dúvida - mas mitos sem outra profundidade que não seja a da dor humana e, como ela, inesgotáveis. Não a fábula divina que diverte e cega, mas o rosto, o gesto e o drama terrestres em que se resumem uma difícil sageza e um pensamento sem amanhã.*[1]

Concluímos, então, a nossa jornada, reunidos finalmente no termo de uma longa exploração às raízes do entendimento humano. A ambição maior de alcançar essa "forma dual" encontra-se, ainda assim, por cumprir, já que com tudo isto permanecemos ainda restringidos ao domínio literário da teoria e à bidimensionalidade da página seca. Contudo, o esforço - por ser grande - vale por si próprio, e talvez com ele tenhamos conseguido chegar um pouco mais longe no sentido de desenvolver essa elusiva *atitude estética*: uma qualquer disciplina ou temperamento, um posicionamento instintivo perante as circunstâncias, que nos permita, de alguma forma, disspiar a neblina dos nossos dias com a massa palpável de um corpo duro, físico - presente. Um corpo, todavia, efémero e precário, carnal como o nosso, mas que no entanto se insurge valentemente contra o seu próprio desgaste, com o desprendimento altivo e arrogante das coisas maiores. Um corpo que adivinha a própria morte, que compreende e aceita a sua essencial inevitabilidade, mas que não obstante a desdenha pela força com que na vida se funda.

[1] CAMUS, Albert - A Criação Sem Amanhã. In *O Mito de Sísifo.* Lisboa: Livros do Brasil, 2013. p.121

[imagem 71] Vista Este

Trata-se de reafirmar continuamente a condição trágica de uma existência desprovida de justificação para além do mero ato de existir. Com este projeto, essa reafirmação vem sob a forma de um objeto estranho, raquítico, estruturalmente impossível, retido num equilíbrio precário algures no limiar da estabilidade. Um "espaço não-espaço, de acesso intermitente e salgado, ao contra-ponto da maré"; onde se produz a colisão direta do homem com a sua irredutibilidade, fustigado pela presença obscena do dilúvio e a ameaça esmagadora do rochedo. Um rochedo que é simultaneamente palco e cobertura, duplamente removido do seu repouso natural, para apenas ser reinstaurado numa flutuação incerta "sobre fundações movediças, de qualquer maneira sobre água corrente."[2]

Trata-se de recuperar o drama existencial que todos os dias se encena sobre o palco da mundanidade - de restituir a urgência e dignidade do seu estatuto, agora lançado sobre as vagas numa inquietação de cor.

[2]NIETZSCHE, Friedrich - Verdade e Mentira no Sentido Extramoral. *Revista Comum.* Rio de Janeiro. Vol.6, Nº17, 2001. p.14

E que se considerem perdidos todos os dias em que se não tenha dançado ao menos uma vez; e que se considere falsa qualquer verdade que não seja acompanhada de risos!

Friedrich Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra* (1883)

fontes bibliográficas

ADORNO, Theodor W. - *Teoria Estética* (1970). Lisboa: Edições 70, 2012

ARISTÓTELES - *Poética* (335-323 a.C). Lisboa: Fundação Calouste Glubenkian, 2015

BENJAMIN, Walter - *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1935). Londres: Penguin Books, 2008

BURKE, Edmund - *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1757). Lisboa: Edições 70, 2015

BREITSCHMID, Markus - Nietzsche's 'Architecture for the Preceptive': From Sacred Space towards a Space for Reflection. *Spaces of Utopia: An Electronic Journal* [Em linha]. Nº4 (2007)

CAMUS, Albert - *O Mito de Sísifo* (1942). Lisboa: Livros do Brazil, 2013.

CURTIS, William J. R. - *Le Corbusier: Ideas and Forms* (1986). Nova Iorque: Phaidon Press, 2010

DAL CO, Francesco - *Tadao Ando: Complete Works* (1995). Londres: Phaidon Press, 2000.

DA SILVA, Carlos Tavares; SOARES, Joaquina - *Ilha do Pessegueiro: Porto Romano, Costa Alentejana* (1993). Lisboa: Instituto de Conservação da Natureza, 1993

DELEUZE, Gilles - *Nietzsche and Philosophy* (1962). Nova Iorque: Columbia University Press, 1983.

DELEUZE, Gilles - *Nietzsche* (1965). Lisboa: Edições 70, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix - *What is Philosophy?* (1991). Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

DONNE, John - *Devotions Upon Emergent Occasions* (1624). Cambridge: Cambridge University Press, 1624.

DUMONT, Louis - *Homo hierarchicus* (1966). Paris: Éditions Gallimard, 1966.

ELIADE, Mircea - *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões* (1959). Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

EMERSON, Ralph W. - *A Confiança em Si, a Natureza e Outros Ensaios* (1841). Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009

ÉSQUILO - *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides* (458 a.C). Lisboa: Edições 70, 2018

ÉSQUILO - *Prometeu Agrilhoado* (452-459 a.C). Lisboa: Edições 70, 2014

FERRY, Luc - *Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática* (1990). Lisboa: Edições 70, 2012.

FRAMPTON, Kenneth - *Modern Architecture: A Critical History* (1980). Londres: Thames & Hudson, 2007.

FRAMPTON, Kenneth - *The Work of Tadao Ando* (1991). Tokyo: ADA Edita, 1987

GIL, Júlio - *Os Mais Belos Castelos e Fortalezas de Portugal* (1986). Lisboa: Verbo, 1986.

HEIDEGGER, Martin - *A Origem da Obra de Arte* (1950). Lisboa: Edições 70, 2018.

KANDINSKY, Wassily - *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1912). Paris: Denoël, 1969.

KANT, Immanuel - *Critique de la raison pure* (1781). Paris: Garnier-Flammarion, 2017.

KANT, Immanuel - *Critique of Judgment* (1790). Indianopolis: Hackett Publishing Company, 1987.

LE CORBUSIER - *Toward an Architecture* (1923). Los Angeles: Getty Research Institute, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles - *A Era do Vazio: Ensaios Sobre o Individualismo Contemporâneo* (1983). Lisboa: Edições 70, 2017

LIPOVETSKY, Gilles - *O Capitalismo Estético na Era da Globalização* (2013). Lisboa: Edições 70, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice - *O Olho e o Espírito* (1960). Lisboa: Nova Vega, 2018

NIETZSCHE, Friedrich - *The Birth of Tragedy* (1872). Nova Iorque: Oxford University Press, 2008

NIETZSCHE, Friedrich - *Assim Falava Zaratustra* (1883). Lisboa: Babel, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich - *Para Além de Bem e Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro* (1886). Lisboa: Babel, 2018

NIETZSCHE, Friedrich - *Para a Genealogia da Moral* (1887). Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000

NIETZSCHE, Friedrich - *O Crepúsculo dos Ídolos* (1889). Lisboa: Edições 70, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich - *Verdade e Mentira no Sentido Extramoral* (1896). Revista Comum. Rio de Janeiro. Vol.6, Nº17, 2001

NIETZSCHE, Friedrich - *A Vontade de Poder* (1901). Lisboa: Alfanje Edições, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich - *Ecce Homo* (1908). Lisboa: Edições 70, 2014

OVÍDIO - *Metamorfoses* (8 d.C). Lisboa: Livros Cotovia e Paulo Farmhouse Alberto, 2007.

PALLASMAA, Juhani - *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (1996). Chichester: John Wiley & Sons, 2008.

PALLASMAA, Juhani - *Essências* (2018). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2018

PESSOA, Fernando - *Livro do Desassossego* (1982). Porto: Assírio & Alvim, 2018

RILKE, Rainer Maria - *The Notebooks of Malte Laurids Briggs* (1910). Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1992

SCOTT, Geoffrey - *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste* (1914). Nova Iorque: Houghton Mifflin Company, 1914

SIZA, Álvaro - *Imaginar a Evidência* (2000). Lisboa: Edições 70, 2013

SIZA, Álvaro - *01 Textos* (2009). Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2019

SLOTERDIJK, Peter - *Crítica da Razão Cínica* (1983). Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2011

SLOTERDIJK, Peter - *Temperamentos Filosóficos: Um Brevário de Platão a Foucault* (2009). Lisboa: Edições 70, 2018.

SÓFOCLES - *Rei Édipo* (429 a.C). Lisboa: Edições 70, 2019

VENTURI, Robert - *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2002

ZEVI, Bruno - *Saber Ver a Arquitectura* (1948). São Paulo: Martins Fontes Editora, 2002

ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura: Guia ao Código Anticlássico* (1989). Lisboa: Edições 70, 2002

ZUMTHOR, Peter - *Pensar a Arquitectura* (1998). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009

créditos de imagens

I. Origens

[imagem 1] in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baco,_por_Caravaggio.jpg

[imagem 2] in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_-_The_Death_of_Socrates.jpg

II. Arquitetura | Forma Dual

[imagem 3] in https://www.icp.org/browse/archive/objects/north-side-of-the-parthenon-acropolis-athens

[imagem 4] in JODOROWSKY, Alejandro - The Holy Mountain. E.U.A.: ABKCO Films, 1973 (115 minutos)

[imagem 5] in https://www.cadememi.com/itineraries-veneto-what-to-do-villas-and-more/carlo-scarpa-noble-cement-at-the-brion-grave

[imagem 6] in https://www.archdaily.com.br/br/01-56992/classicos-da-arquitetura-igreja-de-santa-maria-alvaro-siza

[imagem 7] in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_-_Prometheus_Bound.jpg

[imagem 8] in HITCHCOCK, Alfred - Birds. E.U.A.: Universal Pictures, 1963 (119 minutos)

[imagem 9] in HITCHCOCK, Alfred - Psycho. E.U.A.: Paramount Pictures, 1960 (109 minutos)

[imagem 10] in https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-ruins-of-kirkstall-abbey-at-night-d08263

[imagem 11] in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Waterhouse-Diogenes.jpg

[imagem 12] in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Transfigurazione_(Raffaello)_September_2015-1a.jpg

[imagem 13] in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg

[imagem 14] fotografia do autor, Museu de Arte Contemporânea de Serralves

[imagem 15] in https://turquietourisme.ktb.gov.tr/FR-139105/gobekli-tepe---sanliurfa.html

III. Construir Sobre o Abismo

[imagem 16] in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg

[imagem 17] in https://en.wikipedia.org/wiki/File:Study_after_Velazquez%27s_Portrait_of_Pope_Innocent_X.jpg

[imagem 18] in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg

[imagem 19] in http://www.yvesklein.com/en/selection-d-oeuvres/view/595/anthropometrie-de-l-epoque-bleue-anthropometry-of-the-blue-period/

[imagem 20] in https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/fonte-marcel-duchamp/

[imagem 21] in https://www.worldofartglobal.com/products/mystic-suprematism-red-cross-on-black-circle-by-kazimir-malevich-in-1920-22

[imagem 22] in https://www.moma.org/collection/works/79312

[imagem 23] in https://www.semaine.com/shop/le-corbusier-vers-une-architecture

[imagem 24] in http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6654&sysLanguage=en-en&itemPos=21&itemCount=300&sysParentId=15

[imagens 25-32] in BOESIGER, Willy - Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre Complete de 1929-1934. Basileia: Birkhäuser Architecture, 1995.

[imagens 33-37] in BOESIGER, Willy - Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35: Oeuvre Complete de 1952-1957. Basileia: Birkhäuser Architecture, 1995.

[imagem 38] in https://www.robilantvoena.com/artists/30-lucio-fontana/works/2275/

[imagem 39] in https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/85.1976.6/

[imagem 40] in https://en.museuberardo.pt/collection/works/45

[imagem 41] in https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/monastery-ruins-in-the-snow

[imagem 42] in https://www.moma.org/collection/works/188040

parte ***dois***

I. Uma Vontade Insular

[imagem 43] in https://janus-ltd.tumblr.com/post/162379219875

[imagem 44] in https://juanfielitz.com/work

[imagem 45] in https://www.flickr.com/photos/franciscofaria/page2

II. Ilha do Pessegueiro

[imagens 46-49] fornecidas pela entidade www.arkxsite.com para o concurso SITECHAPEL (2018/2019)

[imagem 50] in https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Heinrich_Leutemann_-_Hannibals_%C3%9Cbergang_%C3%BCber_die_Alpen.jpg

[imagens 51-55] fornecidas pela entidade www.arkxsite.com para o concurso SITECHAPEL (2018/2019)

[imagem 56] in http://www.yvesklein.com/en/selection-d-oeuvres/view/90/fire-paintings/1107/untitled-fire-painting/?of=15

[imagem 57] in https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Preti%2C_Mattia_-_St._Paul_the_Hermit_-_c._1656-1660.jpg

[imagem 58] in https://www.instagram.com/jackvanzet/

III. A Ermida

[imagem 59] fornecida pela entidade www.arkxsite.com para o concurso SITECHAPEL (2018/2019)

[imagem 60] in https://www.mamalbury.com.au/learn/the-collection/artwork-highlights/david-moore-sisters-of-charity

[imagem 61] in https://www.leahkennedyphotography.com.au/namibia/

[imagem 62] esquisso do autor

[imagens 63-65] montagens fotográficas do autor

[imagens 66-67] esquissos do autor

[imagens 68-72] montagens fotográficas do autor