U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

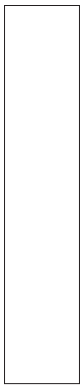
ARQUITECTURA

o que nos fica entre — (espaço de) *linguagem*

Ricardo Nolasco de Oliveira

M

2021



o que nos fica entre
— (espaço de) *linguagem*

dissertação de mestrado em arquitectura,
apresentada à faculdade de arquitectura da universidade do porto,
sob orientação do professor doutor manuel mendes,
por ricardo nolasco de oliveira, em novembro de 2021.

*

Por decisão do autor, a presente dissertação não obedece ao Acordo Ortográfico de 1990.

As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa foram livremente traduzidas pelo autor.

O termo *linguagem*, usado no título da presente dissertação, é uma alusão ao texto *Espaço é escola. Escola é mãe*, de João dos Santos (in João dos Santos, *Ensinaram-me a ler o mundo à minha volta*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 312).

resumo

Na ambição de encontrar um modo de ordenar as experiências em que se tem desdobrado esta deriva incessante em torno da pergunta *o que pode ser a arquitectura*, na medida da pergunta *o que posso ser eu*, tanto quanto na ingenuidade de ter vindo a acreditar que tais perguntas podem ser respondidas antes de serem experimentadas — *se não sabe, porque é que pergunta?*, questiona-nos João dos Santos —, esta dissertação incorre na tentativa de intersectar três condições que julgamos construírem uma possibilidade de aproximação a um praticável de arquitectura — o património pessoal, a geografia do ser e a crítica arquitectural.

Desse modo, o trabalho, que está organizado em três distâncias em relação à sua evolução — umbral, estâncias e evasão/regresso —, vê o seu sentido construído a partir das estâncias, que são contentores em potência das três condições referidas. Aí, a partir de um contin(g)ente pessoal, que é (des)construído por meio de associações simbólicas e análogas, o trabalho lança-se à descoberta e à exploração das inquietações que são suscitadas nesse processo (des)construtivo, sempre estabelecendo ligações e correspondências entre aqueles três universos, que, antes, pareciam tão distantes entre si, mas que acabam por revelar o que lhes fica entre — que é, também, o que nos fica entre.

*

abstract

In the ambition to find a way of ordering the experiences in which this incessant drift has unfolded around the question *what can architecture be*, to the extent of the question *what can I be*, as well as in the naivety of having come to believe that such questions can be answered before being experimented — *if you don't know, why do you ask?*, João dos Santos questions us — this dissertation incurs in an attempt to intersect three conditions that we believe construct a possibility of approximation to a practicable of architecture — the personal heritage, the geography of being and the architectural criticism.

In this way, the work, which is organized in three distances in relation to its evolution — threshold, stanzas and evasion/return — sees its meaning constructed from the stanzas, which are potential containers of the three conditions mentioned. There, from a personal contin(g)ent, which is (de)constructed through symbolic and analogous associations, the work launches itself to the discovery and exploration of the concerns that are raised in this (de)constructive process, always establishing connections and correspondences between those three universes, which, before, seemed so distant from each other, but which end up revealing what lies between them — which is, also, what lies between us.

*

o que nos fica entre
— (espaço de) *linguagem*

*

Ao professor,
pelo ar concedido.

À mana,
pelo amparo na tormenta.

✳

Da perda da mãe e do pai veio a perda do rasto.

Cada dia temo mais que a quebra iminente dos laços familiares, cujos nós vão sendo desatados, quer pelo tempo, quer por nós próprios, agrave esta crise de memória.

Por isso, que este trabalho nos impeça de esquecer esse lugar, família, onde, uns aos outros, nos pertencemos.

Sim, foi da perda que nasceu este trabalho.

Mas foi contra a perda que foi feito.

umbral

sobre a dissertação p. 23
sobre o ensino p. 25
sobre o exercício profissional p. 27
sobre a circunstância pessoal p. 29
sobre as estâncias p. 31

estâncias

01 a mesa
o jantar de sábado p. 41
pensamento p. 45
registo p. 49
02 o banco corrido
a brincadeira do escorrega p. 57
imaginação p. 61
criação p. 65
03 o poço
o estranhamento face ao poço p. 71
ser-limite p. 75
autoria p. 79
04 o animal
o dia da matança do porco p. 87
alteridade p. 91
comum p. 95
05 o batente
a chegada a casa dos avós p. 103
linguagem p. 107
artisticidade p. 111
06 a terra
o aido dos avós p. 117
habitar p. 121
espacialização p. 125
07 a mão
as tardes passadas no silveiro p. 131
feitura p. 135
prática-teoria p. 139
08 o pátio
o pátio do silveiro p. 147
heterogeneidade p. 151
flexibilidade p. 155
09 o pão e o vinho
o dia dos folares da páscoa p. 163 o dia da vindima p. 167
devir p. 171
tradição p. 177
10 a morte
o luto das avós p. 185
memória p. 189
história p. 193

evasão / regresso

e se inventássemos partir para regressar? p. 201

prova pública de defesa da dissertação p. 205
índice bibliográfico p. 219
índice de imagens p. 227
índice de estâncias p. 231

sobre o sumário

A presente dissertação divide-se em três momentos, que correpondem a três distâncias — umbral, estâncias e evasão/regresso —, sendo que as estâncias correspondem ao corpo principal do trabalho.

As estâncias desdobram-se em textos que se organizam numa lógica associativa, o que significa que a cada uma delas estão associados os textos que a ela se referem, independentemente do tipo de registo. Assim, cada estância acolhe textos de três registos diferentes: a memória, relativa ao património pessoal; a representação simbólica, relativa à geografia do ser; e a analogia, relativa à crítica arquitectural.

Dado que o trabalho progride entre estâncias, o seu encadeamento é determinado pelo teor desses textos, uma vez que são eles que revelam a intenção discursiva por detrás delas. Como tal, são definidos quatro grupos de estâncias — de interioridade, de exterioridade, de espacialidade e de temporalidade —, os quais, considerando que:

- o eu é o primeiro corpo de (re)conhecimento;
- na diferença, se identifica o outro, perante o qual se dá exteriorização;
- na exteriorização, se dá relação, afastamento e aproximação, espaço;
- a partir do espaço, se descobre o tempo como corpo último da vida, que, ao vencer-nos, no-la rouba;

se sucedem por esta mesma ordem.

Dentro de cada um desses grupos, as estâncias seguem-se segundo uma lógica sequencial, ligada a uma relação de causalidade e interdependência entre os temas que nelas se abordam, a saber:

[estâncias de interioridade, sobre a relação com o eu]
01 a mesa, sobre o exercício e o registo do pensamento;
02 o banco corrido, sobre a consciência imaginativa e a capacidade criadora;
03 o poço, sobre a (re)descoberta da identidade;

[estâncias de exterioridade, sobre a relação com o outro]
04 o animal, sobre a possibilidade de ligação pela diferença;
05 o batente, sobre o significado das coisas;

[estâncias de espacialidade, sobre a relação com o espaço]
06 a terra, sobre o habitar como gesto de espaço;
07 a mão, sobre a experiência do pensar através do fazer;
08 o pátio, sobre a heterogeneidade na vida e no espaço;

[estâncias de temporalidade, sobre a relação com o tempo]
09 o pão e o vinho, sobre a acção do tempo sobre as coisas;
10 a morte, sobre a resistência ao desaparecimento.

✳

umbral

✳

sobre a dissertação

A dissertação traz consigo o findar de algo que, até aqui, estava por (re)conhecer.

No entanto, a esse fecho corresponde, também, uma catarse, que nos devolve uma abertura e uma libertação. Daqui, avista-se um outro (re)começo, que decorre do que foi percorrido e que se revê na medida do que está por percorrer; dá-se início a uma outra estadia, talvez muito prolongada, talvez intermitente, talvez errante, desta vagueação em torno de uma possibilidade de arquitectura.

Enquanto abandonamos a circunstância de aprendizagem e nos aproximamos cada vez mais da incerteza quanto a um expectável *o que fazer*, movimentamo-nos em busca de algo que nos desvende o que podemos ser e fazer a partir dessa ideia de arquitectura. Aí, partindo de um rasto precedente, abrimos em nós um espaço interior, onde nos colocamos a nós próprios, com as nossas inquietações, em confronto com a matéria construída durante a aprendizagem, muitas vezes líquida e acrítica, e com a expectativa de um praticável que se mantém, ainda, por construir.

Assim, descobrimos que a viagem precisa de ser retomada: para que possamos tocar um horizonte de distância, onde a nossa mirada encontre projecção, para que esse espaço seja entregue ao exterior e, assim, na medida da distância do nosso afastamento, possa continuar a crescer, até encontrar um outro lugar de acolhimento.

✳

sobre o ensino

Na perspectiva de vir a exteriorizar o que a escola deixou em nós, estando conscientes de que o gesto do fazer difere do gesto do pensar, apercebemo-nos que escasseiam mecanismos que permitam um enquadramento mais próximo do real, uma vez que a condição hipotética do academismo nem sempre responde perante a natureza social em que, enquanto habitantes de mundo(s), vivemos. Está em jogo um problema simultâneo de produção e actuação, que exige que o papel do arquitecto vá além da condição disciplinar da arquitectura, para apropriar alguma estratégia produtiva que cruze o pensar enquanto fazer e o fazer enquanto pensar.

Os cinco anos de curso dotam o estudante do pensar enquanto fazer, no entanto é na tomada da realidade que se adquire uma melhor relação e exploração do sentido do habitar, pelo que o estudante deve sair da cumplicidade da folha de projecto, colocando a formação convencional ao serviço de uma outra prática, que reflicta sobre a intencionalidade da produção arquitectónica, reflexão sempre evitada e marginalizada no exercício de projecto no âmbito académico.

Os estudantes são incentivados a cooperar com um sistema que reduz o posicionamento do arquitecto à auto-proclamação de uma classe de autor. Os estudantes têm como missão abrir-se ao horizonte para o qual a disciplina da arquitectura está, desde a sua fundação, vocacionada e sair da esfera de cristal na qual a tentam enclausurar. O ensino demite-se de discutir os valores que estão fora do campo da arquitectura, mas com os quais ela tem de contar, evitando pensar sobre qualquer processo de valoração que a arquitectura possa formular, retirando-lhe esse seu poder de saber lidar com o que está para além da sua disciplina técnica.

✳

sobre o exercício profissional

Deparados com as circunstâncias onde a vida se move, temos a sensação de que ela está numa constante suspensão, bailando livremente, fugindo-nos e não nos dando tempo para que possamos agarrar-nos a ela. Cada vez mais, ela faz-se na aceleração do pensamento e da execução, o que legitimou um tempo de produção e consumo rápidos, onde a complexidade, a intencionalidade e o significado dúbio foram dissipados, porque tudo passou a ser ligeiro, de compreensão fácil e rápida.

Apesar disso, a comunicação está dependente de uma linguagem e de um código de significação que são instáveis e que se alteram facilmente. Tal como no resto, a imagem parece o maior validador de um projecto de arquitectura — vejamos até arquitectos atraídos pela imagem, fiéis perseguidores da apreciação estética. São tempos de promoção da estética da técnica e da ética da imagem. O estado da coisa arquitectural é volátil, porque é coisa que está dependente da ambição estética e formal e, como ela — e porque quer ser como ela —, muda constantemente — tal como é definido cientificamente o conceito de volatilidade: uma fórmula que relativiza a facilidade com que uma substância passa do estado líquido ao estado gasoso.

A criação do espaço é um acto cada vez mais líquido, cuja volatilidade irrompe por entre a estabilidade e o afecto que com ele criamos, levando à perda da capacidade de pessoalizar e personalizar o gesto do habitar. Em arquitectura, o acto criador tem estado desligado da experiência de pensamento, respondendo apenas a uma necessidade inventiva, que, de certa forma, é uma resposta transversal a diferentes necessidades e, por isso, alheada de um processo de auto-crítica.

✳

sobre a circunstância pessoal

Por ser um filho tardio, tive um crescimento desfasado em relação à minha família, o que me dá a sensação de que perdi os melhores anos da vivência familiar, quando o núcleo ainda não se tinha desintegrado.

A morte da minha avó intensificou esse sentimento, assim como trouxe o receio da perda dos vínculos familiares que me restam e aos quais estou ligado — porque, na ausência dos meus pais, foi na coesão familiar que encontrei um sentido de pertença, quando todos me acolheram como um filho da família —, dado que o seu desaparecimento significou, também, a dissolução de um lugar comum a todos e a quebra do último laço de união entre os pequenos núcleos da família alargada.

Por isso, podemos considerar que este é um trabalho feito contra a dissipação e o apagamento do sentido de pertença, sendo que o abrigo na nostalgia serve como forma de colmatar a dor e a incompreensão que possam existir. Como tal, o trabalho abre-se na indeterminação, procedendo a uma desmontagem que deseja ser remontagem, fabricando, para isso, uma desconstrução de um mundo pessoal, através do qual se descobrem ligações para a identificação e a formação de um espaço de pensamento sobre o viver e arquitectura.

A fim de tentar compreender o apelo feito por este contin(g)ente específico — a vivência familiar na terra de nascimento —, ele é usado como lugar de reverberação de inquietações, dispostos, entre si, ao confronto em movimento. Assim, o trabalho constrói-se e evolui mediante o cruzamento das memórias com o que delas se pode extrair do ponto de vista de uma herança civilizacional e patrimonial — ligada à experiência de ser pessoa e de estar situado neste mundo —, e a exploração dessa condição herdada enquanto potenciadora de problemas arquitecturais, como fonte de descoberta e revelação de ligações possíveis entre o viver e a arquitectura.

✳

sobre as estâncias

Estas estâncias são figuras de um habitar no espaço familiar, participantes na experiência pessoal que constrói material e simbolicamente estas casas (e, através delas, a minha). Elas são lugares de cruzamentos e relações, com os quais produzem sentidos, significados, inscrições e patrimónios.

Cada estância é um receptáculo de vida, a residência de toda a matéria que está em potência, lugar de acolhimento do que nos inquieta e que, ao mesmo tempo que o abriga, o coloca perante nós, fazendo-o exercer sobre nós ainda mais da sua energia. As estâncias têm a ambivalência de potenciar temas que tanto se inscrevem numa esfera própria — porque configuram memórias de intimidade — como se referem a um mundo lá fora — porque convocam, através das dimensões que traduzem, questões sobre um viver em comum e uma ideia de arquitectura.

A exploração de cada estância pode constituir um exercício de pensamento pessoal a partir da circunstância que ela especifica, permitindo construir um discurso informado por contribuições externas, com um exercício intensivo de desenho. A cada estância corresponde uma exploração sobre o espaço, a vivência que ele proporciona e a ritualidade nele contida. Isso descobre-se a partir do que o espaço pode significar e não tem a ver com o seu experienciar.

A desconstrução das estâncias, através da exploração dos simbolismos e do respectivo transporte por analogia, deve partir da experiência pessoal, para que se possa denunciar a relação de proximidade e causalidade entre o vivenciado e os valores transmitidos.

a património pessoal [memória e simbolismo]

Memória, um registo diarístico íntimo, descontruído em simbolismo

Nesta categoria está em causa a armação da memória. Cada estância, através das memórias que liberta, convoca um encontro — com espaços, pessoas, situações, vivências.

Assim, através das estâncias, procura-se reconhecer uma origem e estabelecer um rasto para uma memória que possa ganhar transmissibilidade, uma forma de continuidade latente no presente.

O tratamento dessas estâncias gera um exercício de recordação e associação, que não tem apenas uma função analítica, mas também se torna em representação e projectação através do pensamento.

b geografia do ser [representação simbólica]

Representação simbólica, ligada a uma condição do ser

A desconstrução à qual se procede encontra para cada estância a respectiva dimensão simbólica, que indica uma inclinação para a exploração de uma noção relativamente à relação com a vida e o mundo.

No fundo, procura-se projectar num outro espaço os valores contidos na memória e exaltados pela relação com ela. Este registo tem um lado sociológico, ligado ao património de valores que a dimensão simbólica equaciona, referentes à dimensão de um ser e de um estar. Faz-se a partir da exteriorização do registo íntimo, a fim de expor a memória pessoal — ligada a atmosferas íntimas concretas — ao outro, ao que está fora, à informação do mundo.

c crítica arquitectural [analogia]

Analogia, ligada a um registo crítico sobre arquitectura

A analogia faz-se da problematização de temas arquitecturais, projectando na arquitectura o valor das noções sociológicas e patrimoniais abordadas anteriormente. Assim, é como uma segunda desconstrução da dimensão simbólica atribuída às estâncias, mas já num afastamento tal que funciona como uma figuração ainda mais abstracta e desprendida dessa esfera inicial.

Aqui, o jogo faz-se no transporte dos valores para um lugar fora, a fim de dar corpo a um conhecimento e a uma teorização, visando a descoberta dos valores de natureza arquitectural que essa dimensão simbólica, em potência, transporta e evoca.

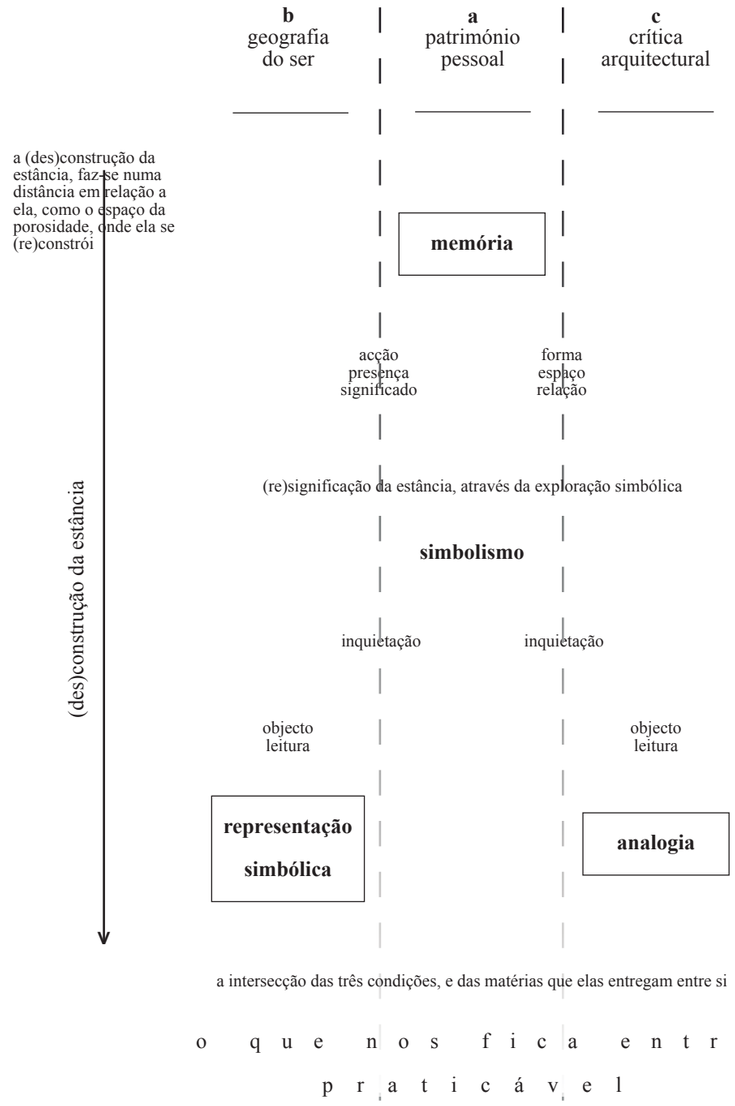


Diagrama de relações entre os diferentes momentos do processo mental de (des)construção e (re)significação da estância.

✳

estâncias

01
a mesa

✳



Jantar de família em casa do avô Sarrô e da avó Laia.

Todos sabíamos que a noite de sábado estava guardada para o jantar de família em casa do avô Sarrô e da avó Laia e que não se podia faltar. O avô assim o exigia, porque via o jantar como o garante do sentido de pertença e da ligação à família — valores para ele intocáveis —, e a nossa presença como forma de nos fazer sentir responsáveis por também cuidar deles.

A noite era passada à mesa, onde, lembrando uma assembleia, o avô ficava à cabeceira, enquanto nos distribuíamos pelos dois bancos corridos: as mulheres e as crianças do lado da cozinha, por ser mais prático para cuidar delas e da logística do jantar, e os homens do lado oposto, de onde nem precisavam de se levantar.

Um dia, enquanto todos comiam, eu subi para cima da mesa. O avô levantou-se, foi buscar a vassoura e ameaçou bater-me. Sem saber se foi uma brincadeira ou se ele estava realmente preparado para me bater, com medo, desci à pressa e escondi-me na casa de banho, percebendo que tinha desrespeitado os princípios de bom comportamento que, à mesa, ele tanto fazia imperar.

O avô mantinha muitas vezes uma postura ríspida, fazendo da mesa um espaço de regras, mas sabíamos que ela era, também, um espaço de liberdades. Entre opiniões, discussões, histórias, canções, danças e brincadeiras, a boa-disposição acabava sempre por impor-se à sobriedade e a mesa tornava-se um lugar de comunhão das relações de cumplicidade, um palco da vida familiar tal como ela era, aproximando-nos uns aos outros cada semana um pouco mais.

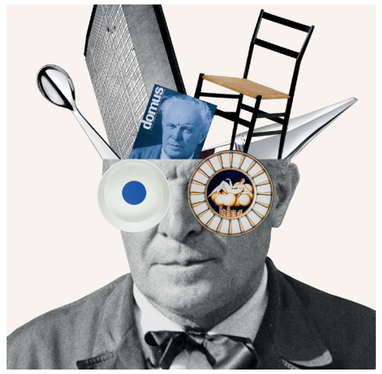
Com a família reunida e a comida sempre posta, as conversas sucediam-se e os adultos ficavam sentados, durante horas, a conversar, a contar histórias, a falar sobre a semana e sobre tudo o que à conversa viesse, fazendo da comida o motivo para ir conversando, tanto quanto da conversa o motivo para ir comendo. E eu ali ficava, sempre atento ao que se ia passando.

Cada um dizia sempre o que pensava, porque desejava que a sua verdade fosse aceite e sabia que, para isso ser possível, as ideias precisavam de ser sujeitas à exposição, ao debate e ao contraditório. Nessa troca de argumentos, ocorria uma medição de forças, uma contra-afirmação de personalidades, que revelavam o âmago de cada um, assim como a dificuldade em, por vezes, aceder ao espírito do outro — ou não tivessem todos o mesmo sangue a pulsar intensamente.

Nesse momento, abria-se uma janela de expressão do ser mais próprio, desde a qual cada um se mostrava ao outro, perpassando a fronteira que os distava, procurando uma possibilidade de acolhimento.

Era assim a nossa mesa, onde crescíamos, expondo-nos ao juízo e à contradição, descobrindo que antes da fala vinha a escuta. Era assim a nossa mesa, onde a vida era servida, para que pudéssemos sentir e medir o seu pulsar.

✳



Cartaz da exposição *Tutto Ponti, Gio Ponti Archi-Designer*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 2018-2019.

O pensamento é por definição imaterial, não se mistura com a matéria; e daí a antiga dificuldade em entender onde ele está — qual o seu 'lugar'. Mas essa 'medialidade', que permite entendê-lo e localizá-lo em nós, pode ser tanto uma potencialidade como um mero plano de (inte)legibilidade (...)[1]

[1] Pedro A. H. Paixão, in Cristina Robalo, Pedro A. H. Paixão, *Pela bruma dentro*, Lisboa, Sistema Solar (Documenta), 2019, p. 15.

A atracção pela possibilidade da verdade move-nos, mesmo sem sabermos, em direcção ao conhecimento. Até lá, percorremos um caminho, através do qual as coisas se vão tornando presentes à inteligência, isto é, vão sendo pensadas e (re) conhecidas: é este o caminho do pensamento.

Se considerarmos que o pensamento ensaia mentalmente e que, por oposição, a matéria de onde parte o conhecimento se constrói empiricamente, podemos assumir que o pensamento é que a torna compreensível, que *as representações que o pensamento faz das coisas, constituem o veículo privilegiado para aceder ao conhecimento*[2] e que esse estado de conhecimento corresponde, justamente, a essa matéria já trabalhada pelo pensamento, traduzida e reflectida, tendo em vista a produção de um saber.

Se *só o pensado está fechado, o pensamento continua a ser pensável, permanece aberto, está no domínio do possível. O pensamento não é algo que permanece intacto como tal (o pensado), mas uma potencialidade ou 'pensabilidade', na qual permanece tudo o que fica por pensar*.[3]

Parece que tornar algo possível é o verdadeiro propósito do pensamento, mas isso só é possível se ele permanecer aberto ao pensável. Esta potencialidade de estar sempre apto a pensar é, também, a condição de que ele mesmo é feito, é a sua própria força motriz, pois tanto é a partir dela que se forma como é com ela que se mostra disponível à produção mental. Essa abertura implica que tenha de coordenar as forças que se desmultiplicam a partir dessa sua pensabilidade e que a matéria de que é feito esteja sempre ao seu dispor, nunca intacta, nunca inerte.

Isto ensina-nos que o pensamento nunca parte de uma matéria virgem, porque precisa sempre de algo em que pensar, porque se dá no espaço que se abre a partir do que não se pode repetir sem ser novamente pensado, movido pela ambição de se apoderar de uma outra forma de manifestação. Sabemos, agora, que, ao pensar, partimos de uma base conhecida, de um sistema de referências, que acaba por ser (re)interpretado. Isso significa que essa produção é sempre interpretativa, que o conhecimento se apropria do que está já convencionado e o coloca em relação para, a partir dessa mudança, derivar para novos sentidos, que se constroem na remontagem do que foi dissociado do seu lugar habitual.

Tendo isto em conta, podemos assumir que *o pensamento é um risco, porque se não seria pura repetição, seria ficar pelo conforto das regras. Pensar é sempre deixar que as regras sejam um pouco abaladas,*[4] num certo experimentalismo que permite à ideia encontrar no pensamento uma possibilidade de germinar e de se potenciar. Contudo, para isso acontecer, ele toma de assalto, confronta, provoca tensão, inflige, perturba a relação entre a ordem das coisas e a ordem do discurso que o regula.

Esse vínculo reflexivo faz com que ele se movimente segundo uma condição de problematicidade — que tanto é gerada por si mesmo como se torna a sua própria força motriz —, dado que o seu propósito não é verificar a hipótese de onde parte, mas, ao invés, construir a possibilidade de preservar, ao longo do processo, uma problematização em potência — daí, o valor de verdade não interessa ao pensamento nem enquanto meio nem enquanto fim, uma vez que a verdade limitaria o seu próprio desenvolvimento.

Essa agitação provocada revela que *o pensamento é um acontecimento. Como um desastre ou a aparição estranha de alguém que não te quer deixar regressar ao sítio de onde vieste*.[5] Aí, o pensamento luta contra o regresso, porque já nos transportou de um ponto ao outro, mostrando-nos o que está além do conhecimento, o que nos escapa porque pertence ao mundo sensível das ideias. Por isso, ele não quer ficar encerrado em si mesmo, quer ser matéria ressonante, que vai e volta, que se pergunta e se responde, que se diz e se escuta.

Nessa condição, expressa a sua força e revela-se como potência de abertura de mundos, atraindo o que está por vir, o que ainda não é, conduzindo o desconhecido ao conhecido, desfazendo o mistério para o nomear. Essa sua potência enunciadora, que se (in)forma na passagem pelo corpo da actualidade, no nosso encontro com o mundo, prova que ele não é um processo de recordação e estagnação, mas sim uma realidade activa e reveladora.

[2] Maurizio Vitta, *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 33.

[3] Pedro A. H. Paixão, *op. cit.*, p. 54-55.

[4] Silvina Rodrigues Lopes, "A ironia das teorias", entrevista por Emília Pinto de Almeida, in *Revista de História da Arte, n. 10*, Lisboa, Instituto de História da Arte da FCSH-UNL, 2012, p. 13.

[5] Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*, Lisboa, Relógio D' Água Editores, 2012, p. 219.

✳



Nesse desenhar, o desenho permite pensar o que interpela ou inquieta, mas, sobretudo, ele produz a 'distância' que o revela enquanto lugar. O desenho comporta uma distância do pensamento, como se ele se alargasse e até mesmo nos dilacerasse, ao misturar a vida interior com a sensação ou com o exterior.[6]

Pablo Picasso, com uma gambiarra, a expulsar o desenho de dentro de si, 1949.

[6] Pedro A. H. Paixão, *op. cit.*, p. 13.

Se *a arquitectura é coisa mental e, portanto, lançar uma hipótese gráfica de um projecto — seja o primeiro esquisso — presume já um trabalho intelectual igual a uma semente que, quando lançada à terra, já possui a capacidade de gerar um grande ou pequeno universo,*[7] então o que está inerente à tradução desse estado mental, à forma de encontrar um registo que lhe dê corpo e existência, também integra e determina a natureza dessa ideia de arquitectura.

Se procurarmos *expor o problema arquitectónico como uma possibilidade do próprio pensamento,*[8] sabendo que *o carácter fundamental do pensamento é o representar;*[9] depreendemos que a arquitectura depende do registo num suporte físico para se efectivar, para poder representar-se, compreendendo-se, e para poder compreender-se, representando-se.

Aí, revelam-se as relações entre o seu estado mental e o seu percebimento, numa operação intelectual que traduz ao mesmo tempo que conceptualiza, que parte da matéria pensável para a tornar um veículo de inteligibilidade e de introdução no mundo sensível, procurando conservar a essência da qual se constituiu o pensamento que lhe deu origem e, assim, concretizá-lo na sua potência de transmissibilidade da ideia, a qual só ele é capaz de conservar.

Tanto o desenho como a escrita operam na tradução do pensamento, porque são ferramentas para a sua experimentação e (des)construção, que materializam e dão forma ao pensável, trazendo ao mundo sensível o que ainda não veio; são um meio e um fim simultâneos, que se resolvem a si próprios para resolver aquilo que tornou necessário o seu aparecimento — o pensamento.

Aparentemente, este parece não ser mais do que uma existência mental, tal como o desenho e a escrita parecem não ser mais do que formas de o representar, mas, na verdade, todos têm um pouco do outro, isto é: o pensamento, enquanto fomentador do desenho e da escrita, contém a noção de materialidade presente neles, assim como eles, enquanto derivações do pensamento, contêm a ideia em potência da qual ele se constitui.

O desenho é movimento porque conserva sempre a integralidade de se tornar isto ou aquilo, é contingente. Neste sentido, ele tanto é uma 'quase matéria', como também é uma 'quase forma', algo que tende apenas para a realização, sem nunca a ser.[10] E, na verdade, o valor do desenho está no facto de ele ser uma linguagem o suficientemente flexível e potente, permitindo tanto ler e traduzir uma ideia de arquitectura como conferir-lhe um relativo grau de manuseabilidade e transmissibilidade. Nesse movimento que o torna um território instável e movediço, mas rico e vibrante, ele comporta um estado vago, onde há mais sombra do que luz, à espera de espaço para crescer e de amplitude para se movimentar.

Já *o ofuscante poder da escrita é possuir uma capacidade de persuasão e violentação de que a coisa real se encontra subtraída,*[11] o que faz dela um gesto que trabalha as ideias a partir das palavras, numa extensão sistemática do seu sentido, procurando tanto criar algo como vir a descobrir algo. Aí reside o verdadeiro valor da escrita: ela é mais possibilidade de pensamento do que efectivação em registo. E se *só a palavra nos põe em contacto com as coisas mudas,*[12] é porque, nessa medida, a escrita é um exercício de (re)conhecimento do que existe dentro de nós, por exteriorizar coisas que estão por revelar, exprimindo-as e traduzindo-as sob forma de uma linguagem que é comunicação.

Nesse sentido, a escrita tanto auxilia o pensamento como é auxiliada por ele, pois é, simultaneamente, um produto do exercício do pensar e um instrumento para conceder ao próprio pensamento meios para se formar, registar e, diante de esse registo, interpretar o que nele mesmo está contido, reconhecendo-se a si próprio.

Por outro lado, *o desenho é o caminho mais directo e mais imediato entre o cérebro e a mão, o olhar e a mão, a alma e a mão*[13] e, como tal, ele serve de instrumento de conhecimento, de análise, de leitura, mostrando-se sensível ao que o rodeia e ligando, através da mão, o cérebro, o olhar e a alma. Enquanto possibilidade de confluência de lugares aparentemente distantes, *o desenho é, sobretudo, a intimidade de um pensamento que se desenvolve numa relação com o exterior, mas que me permite aceder a outras esferas. Ele é poroso. Mas para que as coisas conservem o seu potencial de desenho e imanência do pensamento, elas têm de conter e evocar aspectos que nos são sempre misteriosos e nos mantenham intrigados.*[14]

[7] Fernando Távora, "Coisa Mental", entrevista por Jorge Figueira, in *Unidade, n. 3*, Porto, AEFAUP, 1992, p. 104.

[8] Jacques Derrida, *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, cuatro. ediciones, 2006, p. 133.

[9] Martin Heidegger, "O que quer dizer pensar?", in *Ensaios e conferências*, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2002, p. 122.

[10] Pedro A. H. Paixão, *op. cit.*, p. 14.

[11] Herberto Helder, "(a mão negra)", in *Photomaton & Vox*, Porto, Porto Editora, 2015, p. 54.

[12] Giorgio Agamben, *A ideia da prosa*, Lisboa, Edições Cotovia, 1999, p. 112.

[13] Rui Chafes, in Rui Chafes, Sara Antónia Matos, *Sob a pele*, Lisboa, Sistema Solar (Documenta), 2015, p. 119.

[14] Pedro A. H. Paixão, *op. cit.*, p. 25.

Assim, aos poucos, o desenho vai descobrindo a ideia e que, enquanto isso, o seu mistério, aquilo que permanece calado, vai despertando novos olhares. Fazedores de mundos, o desenho e a escrita desenvolvem-se tanto em abertura — no registo que é enunciação e iniciação de algo novo — como em encerramento — na fixação da ideia que esse registo concede.

Por isso, além de operações de tradução e constatação, são, também, actos representativos cuja enunciação não se sobrepõe a si mesmos. Sendo estratégias de investigação do pensamento, exploram inquietações, experimentam ideias e cercam a que, entre todas, sobrevive. Para isso, vão sobrepondo camadas, multiplicando hipóteses, densificando o seu sentido profundo, até serem capazes de as desconstruir e sintetizar numa só, que retém todas as outras em potência, retirando-lhe peso superficial. Enquanto registam uma desordem, vão construindo uma ordem, ligando os dois estados através de uma relação de causalidade.

✳

02

o banco corrido



Ana a brincar no banco corrido, a seguir a um jantar de família em casa do avô Sarrô e da avó Laia.

✳

Em casa do avô Sarrô e da avó Laia sempre houve um banco de encosto num dos lados da mesa, mas, quando a família começou a crescer, o avô fez um banco corrido em madeira, para poder sentar toda a gente. Esse banco passou a ser o assento de todos, onde nos sentávamos seguidos, em fila, e o único encosto que tínhamos era a pessoa ao nosso lado. Sentarmo-nos lá significava partilhar com todos um mesmo lugar: um lugar para estar-junto, onde o toque e a proximidade eram inevitáveis, onde acolhíamos a presença do outro e, da mesma forma, lhe oferecíamos um pouco do nosso espaço de intimidade — que era o nosso corpo.

Por ser uma espécie de fronteira entre estar e não estar à mesa, para nos levantarmos era preciso um gesto acrobático, para que não obrigássemos ninguém a sair do seu lugar. Nós, crianças, se estivéssemos do lado oposto, saíamos muitas vezes a gatinhar por baixo da mesa. Assim, o movimento exercido sobre o espaço do banco e sobre os corpos era constante: a levantar e a sair, a entrar e a sentar, a afastar e a aproximar o banco da mesa — procurando uma distância adequada a todos —, a ceder e a pedir mais espaço — num chega-para-cá e num chega-para-lá.

O jantar de família terminava sempre com brincadeiras, que colocavam à prova o imaginário e a recriação da mente, o que marcou especialmente a minha vivência familiar. O jogo da cabra cega era, normalmente, o mais jogado, mas as crianças, dando asas à imaginação e fazendo dele um objecto manuseável, pegaram no banco corrido e encontraram-lhe outras possibilidades para além de a de sentar.

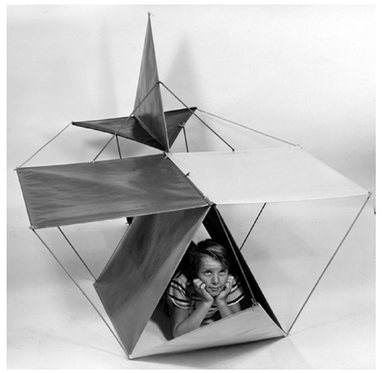
Então, começou a fazer-se do banco o que se entendesse: uma barreira onde se colocava as mãos para dar saltos e passar de um lado para o outro, uma baliza para marcar golos e — o mais concorrido — um escorrega. Para brincar ao escorrega, sentávamo-nos numa das extremidades do banco, de pernas esticadas e de corpo para trás, e o tio Cocas segurava nessa ponta do banco e começava a levantá-la, inclinando o banco e fazendo-nos escorregar até ao chão.

Ao ver no banco um objecto de liberdade, quebrávamos a convenção banco-assento e isso permitia-nos imaginar outras possibilidades, sem qualquer compromisso ou dependência da realidade e do corpo da existência. Ali, nós, o meio de (re)criação e a imaginação entravámos em interacção, questionávamos os limites do que se conhecia, subvertíamos regras, jogando para encontrar outras formas de jogar, para encontrar outros jogos, porque sabíamos que, enquanto havia jogo, havia movimento, havia ir e vir, havia enlace e desenlace, havia mudança.

Naquele jogar, constituíamos um espaço de exaltação da imaginação, de libertação, de saída para o exterior, de energias e forças; naquele jogar, havia curiosidade, havia descoberta, havia invenção. Em nós, estava o começo, porque o nosso jogo era feito de inocência e esquecimento, era uma retoma constante, em que nós e ele formávamos um móbil incerto, mas sempre oscilante.

Na ingenuidade e na falta de certezas, ainda podíamos jogar com o mundo, partindo da imaginação e da plasticidade com que o contemplávamos, mostrando que os vínculos podiam ser refeitos e o mundo transformado. Através dessa forma de adesão ao mundo e ao que ele tem de (im)possível, vinculávamos o jogar a uma acção imaginativa e transformadora.

✳



A imaginação é o mundo dos sins, consecutivos: é um estado de receptividade de possibilidades.[1]

Eames, *The Toy*, em modo de voo, com um piloto sem carta, 1951.

[1] Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa, Editorial Caminho, 2013, p. 374.

Por existir em si mesmo, sem precisar de qualquer representação, e por formar a circunstância de conhecimento de onde tudo o resto deriva, o real é a condição de partida para imaginar, assim como a forma de tornar uma ideia mais verosímil, mais próxima, menos distante. Apesar disso, sabemos que essa ideia tem um poder que o real não pode ter, uma vez que permite ampliar o campo de possibilidades e derrubar barreiras e convenções.

Nessa medida, a ideia revela-nos que nem tudo precisa de ser figurado para adquirir uma existência no universo da linguagem, para que aquilo que traduz possa ser inteligível, para que, mesmo não existindo no mundo real das formas, tenha uma existência cognoscível, sob outra forma, num outro universo. Sendo que a diferença entre pensar e imaginar se evidencia no facto de que o pensamento, incapaz de representar, procede por ligações de raciocínio, enquanto que a imaginação tem uma capacidade representativa — mesmo que parta sempre de um conhecimento já existente, apreendido de imagens retidas —, a imaginação desbrava um caminho de viabilidade ao pensamento, dado que fornece imagens que auxiliam o que está a ser pensado.

Como tal, a imaginação envolve um fazer imagético, constituído por operações de figuração mental, através das quais se experimentam formas de manipulação e de transformação do que conhecemos como o real. Por isso, *a imaginação é uma técnica, é geradora de imagens que povoam o espaço da mente antes do espaço do mundo,*[2] uma faculdade cujo objectivo é formar imagens através do tratamento do que foi percepcionado pelos sentidos e sedimentado mentalmente, ligando a percepção sensível do concreto à abstracção das ideias.

A partir disso, a imaginação procura estabelecer novas correspondências e novos sentidos para as coisas convencionadas e, assim, deslocá-las do seu lugar comum e ultrapassar essa fronteira do real. Uma vez que *as visões imaginárias são formadas por associações de imagens e sentimentos que se ligam ao 'vivido', ao conhecido, à capacidade de apropriação,*[3] estas imagens não podem ser construções internas, não podem partir de dentro, do que não é sensível. Elas são representações analógicas que dizem respeito ao que se absorve das coisas sensíveis, a fim de as conservar. Aí, a imaginação usa a imagem retida, já distante e isolada da experiência sensorial, para, num trabalho com um certo grau de intimidade espiritual, a renovar, associando-a a outras imagens, e a fazer reaparecer, já sob outra forma, à superfície da consciência.

Isso significa que a imaginação precisará sempre da memória, enquanto dado de partida, e da experimentação, enquanto possibilidade de acção reconfiguradora. Por outro lado, quando atribui uma figuração mental a uma ideia, a imaginação também permite tornar sensível algo que não o era. No entanto, o que resulta não é uma imagem de uma existência, mas sim uma produção da consciência imaginativa, dado que, ao contrário da imagem, que é uma reprodução de algo sensível, esta é um produto mental de algo que não é sensível e que, por isso, não pode ser reproduzido.

Esta ambiguidade prova que a imaginação não é criteriosa na distinção entre o falso e o verdadeiro, o que, por vezes, faz de si uma produtora de ilusões e erros iminentes. Ainda assim, porque permite procurar o que pode existir para além do real, ela leva-nos a encontrar novas realidades e, daí, podemos considerá-la, também, a faculdade da invenção e da renovação.

[2] Giulio Carlo Argan, *Projeto e destino*, São Paulo, Editora Ática, 2001, p. 18.

[3] Silvina Rodrigues Lopes, *Teoria da des-possessão*, Lisboa, Averno, 2013, p. 79.

✳



Momento de criar:
De que só há consciência depois de suceder[4]

Álvaro Siza, a regressar do mundo do projecto.

[4] Álvaro Siza, "Consciência", in *03 Textos*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2019, p. 96.

Mais do que a invenção e a produção de coisas tácteis, a criação envolve um estado da mente, que ocupa um espaço vazio e inconsciente, sobre o qual paira uma nébula. Esse estado faz parte de um processo que germina no nosso interior, num espaço isolado e impenetrável, de onde emerge para fora, quando nos deslocamos além de nós mesmos, quando nos transportamos para o universo da coisa a criar e esquecemos, em certa medida, a nossa própria existência.

Nessa incapacidade de nos observarmos, apercebemo-nos que o processo de criação é uma subtracção à observação de nós próprios e, aí, sem saber, já o temos, de novo, dentro de nós. É por isso que esse estado mental estimula um espaço próprio, que se constitui de um ser e de um estar, tornando-se um espaço lúdico de descoberta, dado ao inesperado, onde se potencia a experimentação de um sem-fim de possibilidades, num caminho feito de tempo, de reflexão, de tentativa e de erro.

A criação revela-se, assim, uma forma de participação no dinamismo do mundo, fazendo-nos incorrer num movimento de regresso, de (re)encontro, até à experiência do tempo, que nos deixa na contradição entre o prazer de reviver uma memória e a vontade de nos libertarmos dela, para podermos recomeçar, num impulso que é uma espécie de missão espiritual que nos leva a querer transpor qualquer condição de factualidade, num desejo de imortalizar o que nos preenche, de desabrigar, de descobrir produzindo.

Por isso, ao criar, questionamos o que nos é dado como assegurado, porque *a invenção é uma heresia, coloca em causa o presente e ainda os acontecimentos que entraram já no mundo da documentação.*[5] Nesse momento, torna-se um encontro entre memória, esquecimento e imaginação, porque *parte da percepção e da memória em direcção ao que ainda não é, mas este exercício não é casual ou gratuita violação do já constituído, mas sim busca contínua de uma ordem nova e diversa, instituição de uma nova possibilidade, de uma nova experiência do mundo accionada materialmente.*[6] Por isso, uma folha em branco ou uma mente vazia são espaços de contínuo (re)começo, onde movimento e repouso, signo e vazio, palavra e silêncio partilham uma mesma experiência.

Enquanto dispositivo de criação e modificação, o projecto de arquitectura exprime, simultaneamente, a virtualidade da condição presente e a capacidade de antever de um futuro, unindo o desejo e o cumprimento, que antes estavam separados por uma distância que só o projecto pôde desfazer. Ele é uma forma específica de intencionalidade, o produto de uma intuição que, mesmo partindo necessariamente de dados, não procura solucionar-lhes a diversidade e as contradições, mas sim encontrar-lhes uma essência, oferecer-lhes a consciência de alguma coisa. Portanto, é um exercício de interpelação, que permite integrar, a partir de uma situação concreta e específica, elementos e realidades aparentemente distintos e, assim, traduzir a multiplicidade de problemas e complexidades numa solução unificadora, porque tem a capacidade de, mesmo sobrepondo camadas, sintetizar a complexidade de uma maneira eficiente, numa operação de soma que tem como resultado uma diminuição.

Como tal, o projecto é o único meio de garantir a prossecução da ideia na própria obra realizada, porque corresponde à manifestação formal das intenções dessa ideia de arquitectura. O arquitecto torna-se um coordenador, aquele que gere essas intenções, que as fixa e as compromete, preparando terreno para que se conformem e se materializem. O seu desafio é o de *traduzir em forma as forças em jogo,*[7] pelo que, para o conseguir, age como um operador de estratégias, inventando problemas em solução e resolvendo-os em síntese, o que faz com que precise de constituir problemas que orientem o projecto e que sejam resolvidos a partir da intersecção de diferentes tipos de conhecimento que contribuem para (in)formar o corpo projectual.

Daí, o projecto trata o objecto projectado como um acontecimento e nunca só como um objecto, porque faz dele um jogo de forças permanente que irrompe por entre uma identidade estável, mostrando que a essência da arquitectura não se faz de medida nem subjectividade, mas de energia.

O projecto é, por isso, um meio de conhecimento, um espaço de experimentação e investigação, que trabalha sobre um saber acumulado, que faz do dispositivo projectual um meio operacional, interagindo com ele, constituindo-o e transcendendo-o.

[5] Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*, Lisboa, Relógio D' Água Editores, 2012, p. 220.

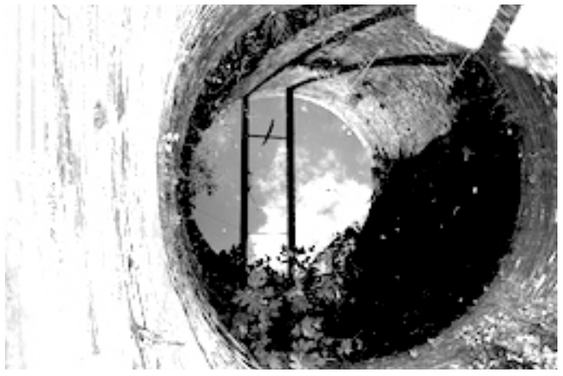
[6] Vittorio Gregotti, *Território da arquitetura*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, p. 29.

[7] Alejandro Aravena, "El desafío de la arquitectura es salir de la especificidad del problema a la inespecificidad de la pregunta", entrevista por Yves Besançon, Francisca Pulido e Tomás Swett, in *Revista AOA, n. 31*, Santiago, Asociación de Oficinas de Arquitectos de Chile, 2016, p. 80.

o poço

✳

✳



Interior do poço do terreno na rua das Lavouras, onde em criança costumava andar.

Eu costumava acompanhar a mãe quando ela ia ajudar o avô Sarrô e a avó Laia a fazer o terreno que lhe calhou na rua das Lavouras, onde plantavam batatas, milho e feijão. Como todas as pessoas que cultivavam terrenos, tínhamos um poço, onde se recolhia e reservava água do subsolo para não se ter de regar com água da companhia.

Como o poço não estava tapado, perante o perigo eminente de cair dentro dele, a mãe tentava manter-me afastado, amedrontando-me com uma história de terror sobre uma mulher que tinha desaparecido no fundo de um poço e cujo fantasma, desde aí, assombrava os vários poços — uma história que passou a influenciar a forma como o via.

Apesar de tentar não me chegar perto dele, a minha curiosidade era atraída pelo eco que ele produzia, que devolvia os sons que se aproximavam dele, inclusive a minha própria fala, e pelo reflexo distante que mal se avistava no seu fundo, numa água inquietante e desconcertante, porque era parada, escura e turva.

Enquanto tentava assimilar as sensações que isso me trazia, sentia em mim uma certa dose de estranheza, talvez pela impossibilidade de ver o seu fundo e de saber o que àquela profundidade se passava, talvez por imaginar que ele estava em contacto com uma parte do mundo que desconhecia e à qual não tinha acesso, com outras coordenadas que não aquelas onde os meus pés estavam assentes.

Estar perante esse algo que se escondia sob a terra, e que não sabia o que era, gerava em mim um desconforto, porque nesse desconhecido estava algo com o qual não sabia lidar, havia algo que pertencia a uma esfera que não fazia parte da minha existência.

Na impossibilidade de perceber o que se passava no fundo do poço, apenas podia retirar dele o que ele me devolvia: o eco do som e o reflexo da água. Ambos eram imagens de algo, que não davam respostas e apenas replicavam o que recebiam — eram uma espécie de realidade alternativa.

Ali, estava reproduzido um outro corpo de mim, a partir do qual se manifestava um gesto da minha existência no mundo, mostrando-me que ela podia sair para fora, que podia ser vista e ouvida, que continha toda a potência da minha presença e colocação no mundo.

Por isso, mesmo sem ter consciência do que isso significava, tudo o que este poço me fazia sentir era a estranheza face à profundidade, ao eco e ao reflexo, feitos abismo de mim mesmo, agitação provocada pela minha imagem enquanto potência de mim mesmo.

✳



Anish Kapoor, *Suck*, 1998.

(...) o ter sido lançado no exterior, o ter nascido, e o ter de se desenvencilhar como puder desse acontecimento irredutível, isto é, em todos os seres humanos há um abismo, mas aquilo que os diferencia tem a ver com o que fazem com o seu próprio abismo.[1]

[1] Maria Filomena Molder, "O que é que a Louise Bourgeois sabe que eu não sei?", in *Rebuçados Venezianos*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2016, p. 169.

Na nossa incapacidade de compreender o sentido das existências e de obter um conhecimento lógico e racional da nossa relação com o mundo e do nosso lugar nele, somos tomados pela inquietação face àquilo que, apesar de familiar, reserva uma estranheza que se expande e se opõe a nós. Como primeiro ímpeto, tentamos uma aproximação interrogativa. Desafiamos a sua natureza dissolutiva da certeza, que coloca a descoberto a nossa incapacidade de afirmar ou negar a nossa existência.

Contudo, perante a incerteza do conhecimento, que se faz estado de indeterminação em movimento, somos atingidos por essa condição de que *a estranheza dos homens e mulheres contemporâneos é a estranheza ante si mesmos, a sua impossibilidade radical de se encontrar, de se localizar, de assumir a sua interioridade como identidade.*[2]

Se *o estranho é o contraste de tudo quanto nos escapa, foge, perturba e opõe,*[3] então ser um estranho para nós mesmos implica sentir o nosso ser *como portador de um conflito em si mesmo, entre a sua consciência e a sua inconsciência, entre o desamparo e a inquietação.*[4]

Esse estado coloca-nos diante de uma espécie de umbral, onde, por ser um limiar de passagem entre estados de (in)consciência e (in)existência, sentimos o peso do mundo sobre nós. Aí, apercebemo-nos que a existência do ser enquanto realidade fronteiriça faz dele um lugar dinâmico, condicionador da vivência do próprio dinamismo da realidade, não só na própria consciência, como, também, no estar no limiar, onde a razão não é um obstáculo intransitável, mas o início da problematização de algo.

Este umbral é um lugar de contenção do nosso mundo espiritual. Ele é feito de contacto e de potência de abertura, é um espaço-entre, que medeia a relação entre dentro e fora, entre o pessoal e o estranho, entre a consciência e a inconsciência. Enquanto dispositivo de passagem entre dois mundos, guarda o que se passa dentro e expõe-nos ao que se passa fora, revelando-nos um limite entre o que se pode e o que não se pode ver e saber, entre a abertura e o encerramento, porque *o limite é um finis terrae, final de algo e início do desconhecido.*[5]

[2] Ignasi de Solà-Morales, "Terrain vague", in *Los artículos de Any*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p. 71.

[3] Maria Filomena Molder, "Estrangeiros e estranhos", in *Do estranho*, ciclo de conferências, Porto, Teatro Rivoli, Universidade Lusófona do Porto e Teatro Municipal do Porto, 30 de Janeiro de 2018.

[4] Ignasi de Solà-Morales, *op. cit.*, p. 71.

[5] Josep Lluís Mateo, *Textos instrumentales*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 28-29.

Sabemos que estamos em constante transformação e que o processo de sujeição ao mundo age sobre nós numa acção constante ao longo do tempo. Por isso, nenhum ser é um ser em absoluto. No entanto, no interior de nós próprios, há uma individualidade que é a essência que sempre esteve connosco, aquilo que principia com o nascimento, porque é coisa trazida com a existência do corpo.

Nessa individualidade reside o ser essencial, entidade única e distinguível, porque é autónoma em relação ao seu meio e livre de quaisquer relações, pelo que não se realiza desde o exterior, desde o que o outro vê em nós. Na verdade, o que o outro vê é o sujeito, a concretização da individualidade a partir de um processo que desenvolve as características já presentes nela. Esse corpo, até aí virgem, torna-se susceptível e sujeita-se ao que lhe é exterior, para que se preencha da matéria que puder absorver dessa relação circunstancial, (de)formando-se no contacto e no confronto com o mundo.

Essa dimensão pública onde se gera faz com que esse corpo seja volátil e instável, porque o torna dependente do meio com o qual se relaciona. Na sua emancipação, o sujeito assiste à gestação da sua consciência, testemunha o que se passa dentro e fora de si, tanto na relação consigo próprio como com os outros. Dessa forma, faz-se consciente de si, distinguindo-se do outro e retornando a si. Daí, ele não pode existir enquanto corpo independente, uma vez que está envolvido e circunscrito por tudo o que o rodeia, e a sua concretização dá-se nesse espaço relacional.

Nesse confronto com o outro, faz-se a si próprio, concretizando, finalmente, em si o que já é, o que sempre foi, o que o acrescenta e o transforma. Ele é um gesto de apropriação e limitação entre o que é seu e do outro, porque é *simplesmente um 'limite do mundo'.*[6]

[6] Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991, p. 335.

✳



ELEMENTAL, Quinta Monroy, com as habitações já finalizadas pelos moradores, 2020.

Em arquitectura, há duas ocupações. Primeiro, as actividades do arquitecto e, segundo, as acções do usuário. Ambos produzem arquitectura, o primeiro pelo desenho, o segundo pela habitação. Como a arquitectura é projectada e experienciada, o usuário tem, enquanto criativo, um papel como o arquitecto.[7]

[7] Jonathan Hill, "An Other Architect", in *Occupying architecture: between the architect and the user*, London, Routledge, 1998, p. 140.

Há uma dificuldade notória em definir a fronteira entre sujeito e autor e em descobrir até que ponto ela é permeável. Na verdade, ambos não são, necessariamente, sobreposições, uma vez que do sujeito pode derivar uma circunstância autoral que se despersonaliza e se separa dele.

Essa separação, no entanto, nunca se desvincula do facto de que essa criação autoral pressupõe uma iniciação no espaço pessoal do sujeito, uma vez que *só há autor quando existe interioridade,*[8] o que significa que tanto as suas inquietações como a sua construção interior e a sua identidade influem em qualquer função que parta de si mesmo, à imagem do que pensa e do que é, reflectindo o seu envolvimento com o mundo, que é o seu espaço de ser-no-mundo.

Na convergência entre ambos, eles passam a crescer na medida um do outro, fazendo da experiência do viver e da experiência da criação um mesmo jogo, um trabalho do sujeito-autor *sobre si próprio, afundamento e ressurreição.*[9] Quando assim é, também a obra passa a depender do que o autor é enquanto sujeito e da sua forma de apropriação do mundo à sua volta, na medida em que ele transporta consigo essa sua condição.

Da mesma forma que o sujeito e o autor se unem através de uma relação causal, também o autor se une à obra, deixando sempre ver, a partir dela, um pouco de si. Em cada arquitecto constitui-se uma identidade autoral própria, sendo que é nessa diferença dos demais que ele encontra um caminho para expressar a sua versão da realidade. *O autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor*,[10] pelo que a autoria deve ser vista como um processo, uma forma de atribuir um código de ordem próprio ao trabalho, e não como um fim, sob pretexto de marca ou imagem.

No entanto, desde que os intervenientes da arquitectura têm estado mais preocupados com a manutenção de um sistema de autores, a autoria deixou de ser o meio através do qual a produção de arquitectura é legitimada, para passar a reger os princípios dessa própria produção. Nessa condição, o arquitecto procura publicitar e capitalizar a sua autoria, para que veja a sua prática legitimada através do seu sucesso autoral, aproveitando o facto de se mover num universo de massificação cultural, que gera mais oportunidades de afirmação. Com isso, mercantiliza o seu trabalho e faz da arquitetura uma simples operação de capitalização da construção.

Essa obsessão autoral leva, por vezes, a uma auto-referenciação na obra, obrigando-a a carregar o ensimesmamento do arquitecto, cuja tendência é sobrepor a sua retórica pessoal a tudo o resto. Aí, ela torna-se uma obra de autor, uma representação de algo que não sabe dominar, e é despida da dimensão relacional que lhe daria a abertura necessária para poder ser ela própria — tanto durante, com após a sua construção, tanto na relação com a equipa de trabalho como na relação com o habitante.

Dado ser uma forma de apropriação intelectual, a autoria torna-se um poder sobranceiro, gerando uma altivez do arquitecto em relação ao habitante, fazendo-o esquecer que o poder que pode exercer sobre ele se reflecte, também, no sentido contrário. Uma vez que o habitante é tanto um factor como um feitor de desenhos, é indispensável que se estabeleça uma ponte entre ambos, para que as suas visões se encontrem, compreendam e aceitem, para que, entre eles, se crie uma relação de poder produtiva, na medida em que estabeleça as regras desse jogo através do qual se medem forças para um equilíbrio mútuo, que leve o projecto para a frente e nunca para trás.

O arquitecto deve trabalhar com o habitante, porque ele *é um provocador, e como tal, uma ferramenta para a construção da reposta e possivelmente para a identidade única, para a possibilidade única da reposta,*[11] sabendo que, mesmo querendo superá-lo, haverá sempre pontos de tensão inevitáveis, em que será confrontado com uma necessária cedência perante o outro, como deixando que a obra se desamarre de si próprio.

A construção, por exemplo, é um desses casos, porque é uma derrota da individualidade, um acto de perda da ideia, em que esta foge para ir ao encontro do outro e do mundo. Ao construir, constrói-se uma memória do que era do arquitecto, do que estava umbilicalmente ligado a ele e que, no confronto com a sua nova existência, passa a existir sob uma outra forma que, num certo sentido, desvirtua a ideia que ele julgava ser a sua essência.

[8] Michel Foucault, "O que é um autor?", in *O que é um autor?*, Lisboa, Nova Vega, 2018, p. 85.

[9] Maria Filomena Molder, *op. cit.*, p. 170.

[10] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 53.

[11] Manuel Aires Mateus, in Ana Teresa Ascensão (ed.), Luísa Sol (ed.), *A casa e o mundo*, Lisboa, Lata Edições, 2018, p. 45.

Tem, aí, início a dissolução progressiva da autoria, porque dá-se uma entrega, uma passagem de testemunho, tal como na des-possessão de quem escreve, onde *o que se passa é uma deslocação para um ponto onde aquele que lê passa a escrever.*[12] Nesse momento, o projecto dissolve-se e dá lugar a um outro processo de feitura, ao longo do qual a obra vai deixando de ser o que era, o que o projecto quis que fosse — não sabendo que, com isso, se vai tornando em si própria.

Enquanto assiste à sua própria transformação, a obra aguarda o momento em que nada mais se lhe sobre acrescentar ou retirar, por desconhecer que não poderia existir senão nesse inacabamento continuado — já que a sua própria realização apenas se dá na abertura e no acolhimento do que a vida e o habitante lhe podem somar. Não ser possível avistar o fim da sua concretização não constitui um problema, pois, de qualquer forma, o seu fim último, enquanto obra, começa a ser cumprido a partir do momento em que se escapa por entre os dedos do arquitecto, dissolvendo-se a si própria a cada um dos dias em que se faz casa e, assim, extinguindo a ideia de arquitectura pela arquitectura.

Com isto, descobre-se que a obra deve partir da condição disciplinar que lhe é específica para, depois, dela se libertar, abrindo um espaço de relação entre as coisas que lhe pertencem e as que não pode conter nem controlar. É por isso que o potencial de cada obra está na abertura daquilo a que se permite encontrar entre o que está garantido e o que só o pensamento é capaz de agarrar, entre a expectativa e o sonho, entre o de todos nós e o de ninguém.

[12] Silvina Rodrigues Lopes, *Teoria da des-possessão*, Lisboa, Averno, 2013, p. 12.

✳

✳



Matança do porco no
pátio da casa do avô Sarrô
e da avó Laia.

Tínhamos ido a casa do avô Sarrô e da avó Laia, porque era o dia da matança do porco e toda a ajuda era precisa.

Na família, todos criavam animais em casa — os mais comuns eram galinhas, patos e coelhos — e todos eles para matar e comer. Já estava habituado a ver as galinhas serem mortas mortas e depenadas, porque era algo que acontecia com frequência. No entanto, esta experiência foi diferente das outras, talvez pela reacção do animal também ser diferente.

A envolvente da situação deixou-me um pouco assustado, daí ter-se marcado na minha memória. O tio Cocas e o primo Marito apanharam o porco e colocaram-lhe a corda no focinho, enquanto o tio Manel prendia a outra ponta da corda. Com o porco apanhado, o primo Marito levantou-lhe o focinho, espetou-lhe a faca e sangrou-o. Aí, já estava a avó Laia com uma bacia a recolher o sangue que caía.

Tentaram sempre manter-me longe desse aparato, no entanto, conseguia ouvir os grunhidos do porco em sofrimento e sentir o cheiro do pêlo e da pele, quando o queimaram no alpendre. Depois de morto e desmembrado, encheram a placenta do porco de ar e deixaram-na a secar ao sol. Quando endureceu, usámo-la como a nossa bola de futebol. Tudo isso deixou em mim um tipo de desconforto que, até então, não tinha sentido.

Eu via o quanto a avó Laia gostava de conversar com os animais, mostrava tanta proximidade, que era como se fossem uma companhia para o que tinha a fazer por casa. Apesar da morte ser o seu destino necessário, criava-os com o apego possível, tentando proporcionar condições dignas a um outro ser que depende dela para sobreviver.

Mas talvez não possamos avaliar o animal como a nós mesmos. A diferença da linguagem impede-nos de reconhecer similitudes, de agir sob outra forma que não a da alteridade. No animal, reconhecemos a diferença, pelo que a transposição de alteridade é mais fácil. E, ao fazê-lo, percebemos que temos tanto de animalidade quanto o animal tem de humanidade. Aquilo que nos distingue nasce, portanto, da relação entre nós.

Os animais exaltam a procura de um outro, alertando para a necessidade de, mesmo reconhecendo a diferença que nos distingue, descobrir como podemos mostrar-nos e chegar a ele. A ideia de animalismo envolve a presença do animal como um outro, diz-nos que não há excepcionalidade humana, o que coloca em causa os fundamentos da condição humana. Nessa presença do animal na casa, exige-se a aceitação de um ser que nos é diferente, exige que nos coloquemos no seu lugar para que dele possamos retirar o que necessitamos. Aí, é como se a manipulação e o domínio do animal, permitissem ganhar consciência da nossa condição humana: o que somos, porque somos isto e não aquilo.

✳



Alberto Pimenta, *Homo Sapiens*, performance no Jardim Zoológico de Lisboa, 1977.

(...) os animais são sempre os observados. O facto de poderem observar-nos perdeu qualquer significado. Eles são os objetos do nosso conhecimento em constante expansão.[1]

[1] John Berger, *Porquê olhar animais?*, Lisboa, Antígona, 2020, p. 45.

Nós precisamos de força de gravidade,[2] para que vivamos sabendo que há uma força que atrai tudo até ao centro da terra, fazendo descer o que está no ar, fazendo-nos cair se não tivermos chão. Se a força de gravidade nos atinge dessa maneira, se faz parte da nossa condição de viventes deste mundo, também a identidade age sobre nós, na medida em que nos define e distingue, nos dá uma moralidade e uma ética. Precisamos de ambas na mesma proporção, porque ambas condicionam, ao mesmo tempo que garantem, a especificidade da nossa existência.

Nesse sentido, a ideia de identidade envolve um sempre inacabado conjunto de signos que, ao atribuir-nos características próprias e distintivas, segundo uma ordem e relação específicas, procuram definir o entendimento do sujeito que somos. Contudo, esse (re)conhecimento só é possível perante a constatação da existência de um outro com quem nos comparamos por contraste e diferença, o que faz da identidade uma compartilha e comunhão de características, que tanto são recebidas da interacção social com o meio como estão inerentes a nós próprios.

Como tal, é na fronteira entre a nossa finitude e o início do outro que começamos a ser o que somos, porque nos confrontamos com ele, que de nos é diferente. Esse limiar, constituído por movimentos de transição, de passagem e de mudança, passa a ser uma espessura de pertença, que contém o que há de comum entre dissemelhantes, um lugar de experimentação da exterioridade, definido pela contraposição entre um centro poderoso e uma periferia que se vai dissolvendo num território virgem e descontrolado. Daí, é um território que tem tanto de transitável quanto de demarcação, diferenciação e comunicação entre dois lugares, que tem tanto de fronteira quanto de possibilidade de passagem, porque os delimita, mas, ao mesmo tempo, abre um novo horizonte.

Das portas da casa, às do corpo e às das palavras, trata-se sempre da demarcação de um interior e de um exterior, que põe em relevo que aquilo que separa pode ser aquilo que liga[3] e que para constituir uma individualidade é necessária a noção colectiva, porque um apenas existe a partir do outro. Portanto, na descoberta da relação entre a interioridade e a exterioridade, testamos constantemente a exposição ao outro, tentando não quebrar a reserva nem invadir a solidão, produzimos uma relação de distinguibilidade e, confrontados com ela, passamos a poder (re)conhecer o nosso ser próprio e a ganhar consciência de nós mesmos, acolhendo tanto mais diferença quanto mais agitação, mais pensamento e mais abertura.

Tendo em conta que esse estado de alteridade pressupõe que interagimos e somos interdependentes do outro, ele implica a capacidade de nos colocarmos fora de nós mesmos, no lugar que esse outro ocupa na relação interpessoal, para que ocorra uma transferência e, assim, passemos aquela fronteira. A partir de um olhar exterior e distante de nós mesmos, podemos, então, compreender-nos a nós e à nossa circunscrição, procurando efectivar, ao mesmo tempo, a ligação entre nós e o outro, entre a individualidade e o colectivo, numa experiência de contacto e alteridade que, pressupondo uma oposição entre o sujeito pensante que somos e o que é pensado, nos faz compreender o mundo a partir de outro olhar e ver para além da evidência.

[2] Fernando Távora, "Coisa Mental", entrevista por Jorge Figueira, in *Unidade, n. 3*, Porto, AEFAUP, 1992, p. 103.

[3] Silvina Rodrigues Lopes, *A inocência do devir*, Lisboa, Língua Morta, 2019, p. 11.

✳



Rael San Fratello e Colectivo Chopeke, *Teeter-totter wall*, fronteira entre EUA e México, 2019.

o 'comum' (...) aquilo que nos faz relacionarmo-nos uns com os outros independentemente das relações de forças, de interesses e de crenças. (...) responde à nossa existência e muito precisamente ao facto de essa existência ser em comum, de ela ser essencialmente um 'ser-com' ou essencialmente partilha.[4]

[4] Jean-Luc Nancy, "Arte e cidade", in Tomás Maia (org.), *Persistência da obra. Arte e política*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011, p. 75-76.

Habitar implica pertencer e estar em relação com algo que não nós mesmos, o que significa que a nossa primeira ligação é com o outro e não com o espaço e que, portanto, só com ele é que podemos encontrar um lugar do comum, ou, melhor, um lugar de ser comum. Apesar do seu sentido de ligação, essa partilha constitui-se por dinâmicas à base da diferença, do reconhecimento de um não-comum, o que significa que só se concretiza quando partilhamos a diferença e, através dela, incluímos o outro.

Como tal, a ideia de comum é a de acolhimento e tolerância da diferença, pelo que a sua possibilidade de efectivação não se dá valorizando o que há de comum, mas sobrepondo-lhe o que nos é diferente, para que a comunhão se faça da integração da diferença e nunca do seu desvanecimento em detrimento da preservação do que é de-todos ou igual-em-todos. É por isso que a condição de vivermos juntos, com o outro, é uma das maiores dificuldades que nos são impostas enquanto espécie, esse outro que é fundamental na construção do comum, na medida em que, na relação entre nós e o outro, o encontro só é possível através do que a ambos pertence, num acto de compartilha que gera um movimento de confluência entre diferença, tensão e conjunção. Daí, o comum só existe quando o horizonte deixa de ser uma fronteira e passa a ser uma janela.

O comum não procura propagar o que há de comum na individualização de cada um, mas sim dar-se na abertura à possibilidade de uma co-existência amplificada pela diferença que, desunindo-nos, nos unem, porque ele é a *figura daquilo que une ou liga os homens entre si sem assemelhar as suas dissemelhanças e sem subsumir as suas diferenças*[5] e, como tal, deve *preservar o potencial de mudança, de diferenciação infinita, acolher o exterior sem o reduzir a um 'ser como', sem anular nele o excedente, a sua mudez e as possibilidades infinitas de relação que nela se abrem.*[6]

Dessa forma, o comum permanece diante de nós como um processo incessante de invenção em recomeço, que só acontece com a criação de mecanismos de uma vida de estar-em-comum, sendo *tudo aquilo que nos oferece os recursos de uma livre busca de uma identificação que não está dada, que não está constituída. Aquilo que o comum afirma é justamente esse espaçamento da liberdade, esse vazio que é a possibilidade da comunidade.*[7]

Desde que a individualidade passou a superar a colectividade, o comum deixou de ser estável, o que diminuiu a possibilidade do seu (r)estabelecimento. A relação líquida entre a casa e o mundo foi desfeita pelo aparecimento moderno do conceito de intimidade e isso fez-nos perder a comunidade tal como a conhecíamos, onde tendem a desaparecer os pequenos mundos das famílias alargadas e das comunidades de vizinhos, cujo espaço doméstico é um espaço de todos e para todos, por herdar uma vida familiar que se estende à vida de rua.

Esta dissolução de limites entre o que se considera público e o que se considera privado exigiram a reconfiguração do espaço doméstico e do nosso reposicionamento na comunidade. Desarreigados do mundo e dificilmente familiarizados com um lugar-casa cada vez mais itinerante, assistimos à fusão entre o mundo e a casa, tendo, inevitavelmente, de nos sujeitarmos a esse processo de transformação das relações entre as três partes. Assim, há cada vez menos lugares capazes de acolher e integrar o diverso, o múltiplo, estabelecendo pontes entre diferenças, de forma a ligá-las, o que aumenta a dificuldade em (r)estabelecer uma possibilidade de um comum entre nós, em aceitar uma possibilidade de existência partilhada dentro da diferença e da pluralidade.

Na verdade, o desejo moderno tem sido o de concretizar uma ideia de vida que compreenda a possibilidade de habitar o mundo a partir de uma relação imune com o outro e com tudo o que nos é exterior. Esses espaços imunes à vida exterior ignoram o comum e tornam a casa cada vez mais próxima a um contentor de vida, que apenas se abre na relação que possa ter com o seu espaço privado, nessa imunidade que é a negação da ideia de comunidade. Continuamos a desejar estar encerrados na nossa própria individualidade, dado que o ensimesmamento nos iludiu de que é possível formar uma colectividade à medida das individualidades que se assemelham entre si e que essa intolerância à divergência é justificável pelo facto de esta, por ser desviante, vir a abrir uma ferida nesse colectivo.

Como tal, torna-se imperativo (r)estatelecer o comum através da arquitectura, para que o comum volte a encontrar possibilidade de suceder e para que a arquitectura

[5] Rodrigo Silva, "Apresentação (elegia do comum)", in Leonor Nazaré (coord.), Rodrigo Silva (coord.), *A república por vir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, p. 16.

[6] Silvina Rodrigues Lopes, *Literatura, defesa do atrito*, Lisboa, Língua Morta, 2017, p. 8.

[7] Rodrigo Silva, *op. cit.*, p. 19-20.

volte a participar na imaginação colectiva de sistemas sociais, tentando com que a possibilidade de estar-junto, que é a condição primeira para a constituição de um espaço, passe, também, a ser uma possibilitação desse mesmo espaço.

Para isso, o papel da arquitectura e, naturalmente, do arquitecto, não se pode resumir à ideia de arquitectura pela arquitectura, mas ligar-se à descoberta de como pode colocar a sua condição disciplinar ao serviço de uma causa comum. A arquitectura deve formar o seu campo produtivo a partir do que recolhe das relações sociais, porque, caso queira sobreviver apenas dos seus próprios problemas, da sua própria tradição, numa atitude umbilical e auto-referencial, vai ficar cada vez mais afastada do que é exterior ao seu campo disciplinar, e que, apesar desse afastamento, é o que dá sentido a que ela seja necessária.

Nesse sentido, ela deve ser cada vez menos medida preventiva, para que não reduza a experiência social, para que não reduza a vida quotidiana a um jogo privado de sombras próprias, para que, assim, não limite o seu próprio horizonte de experiência. O seu dever é, cada vez mais, o de resistir à normalização e à manipulação pelas quais é tentada, construindo, através do exercício de projecto, perguntas e respostas que projectem expectativas e realidades, projectos de mudança. O trabalho do arquitecto é sempre uma operação social, com um sentido agregador, na medida em que o seu espaço de actuação ocorre na possibilidade e na esperança de transformar e agir sobre a realidade e a vida das pessoas, factor, esse, que está umbilicalmente ligado a um dever social anterior à profissão e que, por isso, ela dever conter.

✳

05

o batente

05a **a chegada a casa dos avós**



✳

Portão de casa do avô Sarrô e da avó Laia, feito em madeira e com um batente de ferro.

Tum, tum tum tum, tum.

Tum, tum.

A qualquer lado onde fosse, era este o toque que avisava da chegada do tio Cocas — todos sabíamos que era ele sem ter de o perguntar.

Eu, achando graça ao toque, comecei a imitá-lo e assim era sempre que visitávamos os avós: a nossa chegada projectava-se através do som do ferro a bater na madeira e ali estávamos nós, de batente em punho, a chamar pela avó, para que viesse abrir-nos o portão.

Aquele batente era a chamada, a comunicação, a abertura, o encontro. Era o prolongamento da mão, da mão que se movimentava e que se projectava através dele, num gesto que fazia ressoar um segundo objecto — o portão —, libertando um som que carregava implicitamente essa intenção e esse significado.

O reconhecimento e a transmissibilidade desse significado permitiam cumprir esse desejo — realizando-o em acção, fazendo a mensagem chegar de nós à avó —, e converter esse gesto num signo capaz de desencadear uma linguagem — que, através do batente e do portão, fazia projectar a intenção presente no movimento da mão.

Ao batente estava atribuído o simbolismo do momento de entrada, na medida em que era visto como a personificação da chamada.

Nele, iniciávamos a relação entre o nosso corpo e a casa, porque era o primeiro gesto de manifestação de entrada naquele recinto, a primeira relação física com a casa: ele não era a fronteira em si, mas sim o veículo para a ultrapassar.

Aquela chamada era física, mais do que sonora, e cada um de nós colocava naquela acção um pouco de si, sendo que daí se extraía sempre uma intenção e um significado: só pelo toque podíamos notar despreocupação ou cuidado, à-vontade ou timidez, pressa ou calma, ou até, como acontecia com o tio Cocas, descobrir quem estava a bater ao portão.

✳



Joseph Kosuth, *Box, Cube, Empty, Clear, Glass - a description*, 1965.

Cada conceito é uma invenção da linguagem, uma tentativa de aproximação da linguagem às coisas.[1]

[1] Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*, Lisboa, Relógio D' Água Editores, 2012, p. 101.

Toda e qualquer coisa, seja do mundo das formas ou do das não-formas, requer uma nomeação para vir a ser conhecida, admitida e partilhável, para que possamos referir-nos inequivocamente a ela, àquilo que é e representa e, assim, torná-la uma entidade única, distinguível das demais. Essa possibilidade cumpre-se através da relação entre a palavra e a forma ou não-forma, nesse que é o modo de regular o estar dessa coisa, instituindo e estabilizando a sua presença.

Essa relação é o princípio de constituição da linguagem e, a partir dela, da possibilidade de comunicação. Se quisermos, *a linguagem é que fala. O homem fala apenas e somente à medida que co-responde à linguagem, à medida que escuta e pertence ao apelo da linguagem.*[2] A linguagem materializa-se através de signos, estruturas mentais que associam significantes e significados, a fim de estabelecer as normas do reconhecimento dessa mesma relação, definindo aquilo a que se está a referir. Assim, o significante é a forma, som ou palavra que torna tangível a coisa que se quer dar à linguagem, a qual se completa quando o significado se relaciona com ela, na medida em que lhe atribui uma noção, dizendo o que ela significa.

Portanto, podemos dizer que *a linguagem pode perfeitamente nomear aquilo de que não pode falar;*[3] uma vez que, na impossibilidade de ser a coisa em si, é capaz de encontrar uma forma de veicular essa coisa, de a tornar transmissível. Ela revela-se, assim, um corredor de comunicação entre o mundo das coisas e o mundo das ideias, ocupando, para isso, o espaço entre dois entes, podendo diminuir-lhes e aumentar-lhes a distância, estabelecendo as regras do jogo da palavra, da identidade e, assim, do conhecimento.

A linguagem parte sempre da nossa necessidade de exteriorização, de preenchermos o vazio e o silêncio, de tornarmos presente o que está em nós e ainda não foi exposto ao fora-de-nós, daí procurarmos constantemente a comunicabilidade e a transmissibilidade nas coisas, a possibilidade de ajustar as palavras ditas ao que está a ser dito por elas. Como tal, *é com a linguagem que percebemos, agimos, pensamos e criamos, dado que pensar, no seu cume poético, depende da escuta que a linguagem nos permite fazer da mudez das coisas (...) Quando deixa de ser 'usada' apenas para comunicar ou agir, e passa a ser uma maneira de participar, de ser, a linguagem propicia o pensamento, condição de um novo nascer, um nascer outro do que já nasceu — passagem da forma-homem ao humano.*[4]

Ao exteriorizar o que temos dentro de nós, colocamos o signo em movimento e, em exercício de experimentação e comunicação com o exterior, convertemo-lo em sinal. Este torna-se, assim, a fala da linguagem, o acenar do signo à possibilidade de alcançar o que está fora de si, de se mostrar na sua maneira própria e de introduzir a sua própria forma de comunicação. Essa exploração tem sempre em vista o esvaziamento do signo, para que perca a estaticidade do seu sentido puro e, assim, possa ser convertido num corpo livre e operativo.

Só na experiência entre nós e o signo, é que o conhecimento que temos dele ganha destreza, só aí é que *os limites do mundo passam a ser os da nossa linguagem,*[5] quando ela, capaz de reconverter o significado das coisas, abre uma porta que expande o espaço onde elas são pensadas, comunicadas e sentidas, nessa promessa de que *foi a linguagem dada para libertarmos as coisas das suas imagens.*[6]

[2] Martin Heidegger, "… Poeticamente o homem habita…", in E*nsaios e conferências*, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2002, p. 167.

[3] Giorgio Agamben, *A ideia da prosa*, Lisboa, Edições Cotovia, 1999, p. 104.

[4] Silvina Rodrigues Lopes, *A inocência do devir*, Lisboa, Língua Morta, 2019, p. 16.

[5] Silvina Rodrigues Lopes, *Teoria da des-possessão*, Lisboa, Averno, 2013, p. 30.

[6] Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 125.

✳



Álvaro Siza, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses.

O interessante em arquitectura não é desenhar uma porta. É atribuir um significado a uma porta. Dar significado a um espaço, a um tecto e a uma parede. Na verdade, são sempre quatro paredes, uma porta e duas janelas. Porém, o verdadeiro valor da arquitectura é que significado podemos atribuir a esses elementos.[7]

[7] Manuel Aires Mateus, "Se a arquitectura não fosse arte, o barroco seria ridículo", entrevista por Valdemar Cruz, in *Expresso*, Lisboa, 1 de Janeiro de 2018.

Não se pode traduzir o que é arte sem alguma vez ter sido tocado por ela. O seu toque é inesperado e, dada a sua incomensurabilidade, chega a ser incompreensível. Apesar de não podermos ter um verdadeiro acesso ao seu sentido, a circunstância em que surge permite-nos admitir que o sentido da arte se cumpre quando ela é capaz de se pronunciar sobre o modo como entendemos o mundo, abrindo-nos, assim, uma janela mágica para nos *dar a ver qualquer coisa que ainda não tinha sido vista.*[8]

Nesse sentido, o seu desejo é o de construir um sentido que comece em nós mesmos, que seja a tradução da nossa carne, da nossa experiência mais íntima, retirada de dentro de nós e, depois, entregue a uma comunicação que só ela nos pode fazer chegar, numa linguagem que não é outra coisa senão a própria artisticidade. Assim, ela faz-se libertação e *é essa liberdade misteriosa que permite às pessoas verem as obras de arte e interpretá-las livremente, fazerem as suas associações poéticas, visuais, íntimas.*[9]

É indesmentível que a condição artística da obra de arquitectura é substancialmente diferente da que está presente na obra de arte. Enquanto que a artisticidade em arquitectura é obrigada a lidar com uma construção que se usa ou habita e que cumpre pressupostos que têm a ver com o pragmatismo das coisas da vida, a obra de arte liberta-se de uma forma que a obra de arquitectura não pode, porque passa da necessidade ao desejo, da função à inutilidade e é nesse gesto de ampliação que abre o campo de possibilidades do exercício artístico. Ambas podem ser perguntas, mas só a arquitectura tem de ser, pelo menos, resposta.

Apesar disso, a obra de arquitectura tem uma face, quase sempre oculta pela quotidianidade que a banaliza, que, sem nos darmos conta, nos transporta para um lugar de re-significação da nossa experiência do espaço e do mundo, provando-nos que reserva em si o poder de agir sobre o nosso olhar perante a vida e as coisas. Assim, também ela se dá ao que fica por pensar, portanto, só nos resta saber escutá-la, para que deixe o possível em aberto e mantenha a sua mudez inviolável.

A arquitectura tem a ver com coisas muito mais profundas do que a sua tradução em imagem,[10] por isso não deve ser entendida como um valor absoluto em si própria, mas o seu valor deve ser encontrado para além do seu corpo material, no que ela permite acontecer, na sua capacidade de transformar a banalidade dos dados num espaço significante. É essa artisticidade que lhe concede o poder de tornar tudo mais profundo e mais amplo, o poder de expandir o nosso campo de percepção, afectando a nossa relação com o que nos rodeia, dando-nos a ver a realidade desde outros ângulos, inquietando em nós o que até aí era estável, criando contradições e dúvidas, porque *o que nos interessa é que a arquitectura seja um pretexto para abrir possibilidades, e nunca um fechar, um acabar.*[11]

O que move o mundo são as forças, não são as formas.[12] Por isso, a arquitectura só pode ser reconhecida como um jogo de tensões, no qual as relações de força a abrem ao inesperado, fazendo do trabalho do arquitecto o trabalho do indizível, aproximação a poeta, que, em vez de palavras, manipula a matéria que é espaço, segundo uma visão de reparação do mundo, na intenção de lhe atribuir um significado e de lhe encontrar correspondência na dimensão do poético.

Se *o gesto da arquitectura é aquele que tenta voltar a dar um significado,*[13] então, é aí que reside a possibilidade da arquitectura enquanto experiência artística, que se cumpre na equação das formas como produtoras de uma linguagem com uma certa dimensão alegórica, na medida em que os seus valores só se desvelam quando ultrapassada a camada superficial da matéria, sob a qual eles se escondem. Essa condição faz do arquitecto um inventor e um potenciador de metáforas, que opera na tradução do óbvio em algo que cresce para além disso, numa constante produção de valores, através dos quais a obra expõe as forças que entram em jogo.

[8] Maria Filomena Molder, "O que é que a Louise Bourgeois sabe, que eu não sei?", in *Rebuçados Venezianos*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2016, p. 185.

[9] Rui Chafes, in Rui Chafes, Sara Antónia Matos, *Sob a pele*, Lisboa, Sistema Solar (Documenta), 2015, p. 144.

[10] Manuel Aires Mateus, *op.cit.*

[11] Manuel Aires Mateus, in Ana Teresa Ascenção (ed.), Luísa Sol (ed.), *A casa e o mundo*, Lisboa, Lata Edições, 2018, p. 13.

[12] Rui Chafes, *op. cit.*, p. 188.

[13] Manuel Aires Mateus, in Ana Teresa Ascenção (ed.), Luísa Sol (ed.), *op. cit.*, p. 27.

✳

06
a terra



✳

Avô Sarro, avó Laia, tia Lurdes, Tó, Marilu, tio Manel e tio Cocas no aido dos avós, depois de um dia a empalhar.

O avô Sarrô e a avó Laia eram lavradores, tal como os seus pais tinham sido, e, por isso, dedicavam os seus dias à terra. A lavoura era o seu sustento, porque lhes permitia não gastar dinheiro na alimentação, obter algum retorno financeiro com a venda dos excedentes e, ainda, alimentar o gado que criavam. Nos terrenos, produziam todos os alimentos necessários a essa trilogia — consumo interno, venda para fora e criação animal —, sendo que o milho, o arroz e as batatas correspondiam à maior fatia, porque serviam e interligavam as actividades que a formavam.

O terreno da casa dos avós já era cultivado antes da sua construção. Por isso, tendo em conta a forma como estavam organizadas as plantações, já havia um princípio de apropriação daquele território — que vinha do cultivo e atentava ao tipo de plantações, o que, consequentemente, indicava, também, onde fazer um espaço de abrigo, onde construir casa. Também o tipo de alimentos produzidos servia de mediador, pela sua participação nas especificidades exigidas pela produção agrícola, o que significa que o tipo de cultivo exigiu um determinado tipo e programa de espaços e, com isso, a uma forma específica de os organizar naquele território.

A avó passava a maior parte dos seus dias no aido de casa, onde, com um prazer desmedido, cuidava dos alimentos que tinha plantado. Gostava muito de ver a avó Laia no aido. Notava-se que ali, a cuidar dos seus alimentos, sentia-se em casa, era a realização dos seus dias. Enchia as unhas de terra, porque isso fazia-a sentir o chão que pisava, o chão que dava frutos.

Hoje, continua a haver em cada casa um quintal, onde todos cultivam a sua horta. Em criança andava com o tio Cocas a semear e a regar, pelos sulcos de terra molhada, onde podia ver pequenos alimentos a começar a nascer. Junto dos terrenos sempre senti uma grande sensação de liberdade em relação às coisas e aos espaços que faziam parte dos meus dias e da minha rotina e que, de certa forma, me prendiam. Ali, havia uma comunhão forte com a natureza, uma espécie de passagem única que mostrava o que significa estar neste mundo.

Uma das coisas que mais prazer me dava era quando íamos jogar futebol e, nas pausas, subíamos às laranjeiras para apanhar laranjas, que logo descascávamos e comíamos — e as cascas ficavam logo ali, atiradas à terra, devolvendo-lhe parte do que lhe havia sido retirado.

Este pedaço de terra é um pedaço de mundo que tornámos nosso no acolhimento que fez de nós, na cumplicidade que se cumpre entre a mão que semeia e a terra que oferece o fruto. Cada quintal é como um marco do trajecto, é um território de abrigo, onde coabitam o imprevisto e o costume, a intimidade e o reflexo, a peripécia e a sombra. Em cada aido, assinala-se um espaço de habitar, onde, na relação com o território, vemos a possibilidade de um viver, de construir um tecto, porque é humanização da paisagem, à qual confere uma ordem, um sentido métrico e espacial.

Cada pedaço de terra é uma delimitação e, por isso, é uma forma que se impõe na paisagem. Ao fazê-lo, há consciência desse território enquanto lugar, das condições a que está sujeito, conhece-se aquele solo, aquele clima e a especificidade do que se pretende semear. À sua maneira e escala, o trabalho da terra é também um problema de desenho e organização de espaço, que segue princípios que têm em vista um determinado ordenamento do espaço, aquele que melhor responde ao que está em causa, àquela circunstância.

✳



Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967.

A pegada é um mecanismo de colonização de um lugar, não isento de certa violência sobre o território. A pegada humana carrega sempre uma transformação, uma constância da possessão sobre o lugar.[1]

[1] Emilio Tuñón, "Renacer", in Luis Moreno Mansilla, Luis Rojo, Emilio Tuñón, *Escritos circenses*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 137.

O habitar é uma prática social, que é reconhecida como tal por se constituir por um conjunto de acções com um carácter de registo e convalidação sociais, o que só é possível porque tais maneiras de ser, estar, fazer ou praticar, persistiram no tempo, tornaram-se hábitos. Portanto, o sistema do habitar define-se pela correspondência entre as conformações, que são estruturas formais que configuram as noções das figuras de espaço, e os comportamentos.

Nele, a prática encontra validação em acções cuja recorrência permite fundar e justificar um modo de usar e de estar presente. O sentido das conformações só é efectivado, quando, no corpo social, se confirmam os comportamentos para os quais elas estão destinadas. Assim, a possibilidade das conformações induzirem ou conduzirem os comportamentos é simétrica à possibilidade de, na tentativa de modelar a composição das conformações, exercer ou impor tais comportamentos.

Habitar *significa criar, conservar e intensificar hábitos e costumes, isto é, modos de ser. O homem é um ser 'habitante', porque existe sob o modo do ter – ou seja, no sentido que se viu, da habilidade, do hábito e do costume*.[2] Como tal, o hábito é a condição do nosso viver e do nosso habitar, na medida em que configura a domesticação das coisas da vida, quando se tornam menos universais e mais nossas, quando com elas criamos relações de afinidade, mesmo que a presença ininterrupta da prática do habitar na nossa vida dificulte o discernimento e o reconhecimento dos problemas que ela convoca.

A nossa existência inaugura o nosso próprio lugar no espaço, o qual se faz de um ser-habitando, da nossa condição específica de ser-no-mundo. O habitar é um gesto de ocupação do mundo, com o qual criamos o nosso lugar e o nosso modo de ser e estar, como tal, *tem uma dimensão mental, para além de material e técnica, tem uma dimensão de experiência.*[3] Esta forma de ser connosco mesmos e com o outro absorve as relações que estabelecemos com a nossa circunstância, com o que nos circunscreve e que, como tal, participa na especialização do nosso ser, isto é, na nossa forma de estar-cá. Por isso, *o homem é à medida que habita.*[4]

Habitar significa cultivar um território, algo mais radical que a simples ocupação de um espaço abstracto. Significa converter um espaço em terra de cultivo e culto (...) até constitui-la em colónia.[5] O lugar humano é onde, cada vez que nos encontramos connosco mesmos, nos encontramos e auto-afirmamos na relação com os demais. Daí, esse espaço habitado requer uma significação e na sua disposição está implícita a sua construção enquanto linguagem. O espaço habitado, ou lugar humano, tem presença cultural, dado que somos seres histórico-sociais. Contudo, esse sentido de pertença não faz com que estejamos adstritos a um lugar, mas sim, através dele, a uma determinada ideia do mundo. A relação apropriadora que o humano e o mundo desenvolvem permite que o mundo se torne mundo na abertura que o humano, pela sua natureza histórico-espacializante, dele realiza, e que o homem se torne homem no seu espacializar.

Na verdade, as acções de habitar decorrem da nossa maneira de ser mais própria, do nosso modo de ser-no-mundo e esse encontro faz-se na dimensão espacial e significativa da nossa existência, inscrita no espaço-circunstância da nossa mundanidade. O habitar é, também, um processo existencial, uma construção de um estar através do ser, que parte da experiência do sujeito no mundo. Daí que o habitar configura uma acção constituinte do próprio ser, encontrando na construção um modo de o homem congregar as coisas, enquanto realiza a sua própria existência. O habitar é um gesto que se debruça sobre o estar para, com ele, poder exercer um movimento de ligação entre o ser e o espaço.

[2] Giorgio Agamben, "Habitar e construir", in *Caderno de leituras, n. 96*, Belo Horizonte, Edições Chão da Feira, 2019, p. 7.

[3] Vasco Santos, in Ana Teresa Ascenção (ed.); Luísa Sol (ed.), *A casa e o mundo*, Lisboa, Lata Edições, 2018, p. 18.

[4] Martin Heidegger, "Construir, habitar, pensar", in *Ensaios e conferências*, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2002, p. 127.

[5] Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991, p. 20.

✳



A relação entre homem e espaço nada mais é do que um habitar pensado de maneira essencial. (...) Dar espaço no sentido de deixar ser e dar espaço no sentido de edificar pertencem-se mutuamente. (...) As coisas são lugares que propiciam espaços. Construir é edificar. Por isso, construir é um fundar e articular espaços. Construir é produzir espaços.[6]

Karsten Födinger,
Untitled, La Vallée, 2013.

[6] Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 137.

A arquitectura concretiza uma resposta poética ao problema do habitar, uma vez que constrói um significado, projectando e construindo um ambiente físico mediado por um sentido. Daí, traduz através de formas construídas, que são espaço, o modo como nos relacionamos com o território que habitamos e sobre o qual formamos um entendimento. *Conceber a arquitectura a partir da ideia de habitar significa construir o espaço desde dentro, não desde fora, como acto exterior e distanciado.*[7]

Desse modo, o espaço participa na nossa vida de maneira específica e contextual, num jogo que envolve tanto o seu próprio carácter espacial como a nossa forma de estar nele e o usar, enquanto seres espacializantes que somos. Daí, o espaço abre-se a diferentes interpretações e pode desempenhar um papel simbólico importante na e a partir da experiência de cada um, ligando-se a reacções, sensações e emoções que têm a ver com a presença do espaço no nosso estar, com o questionamento do nosso ser específico e da constituição do nosso espaço de ser-no-mundo.

Portanto, o primeiro gesto em arquitectura só pode ser a ocupação do lugar, enquanto manifestação do nosso encontro com o mundo. A transformação do lugar em coisa de arquitectura começou no gesto ancestral de assentamento, no *acto original e, ao mesmo tempo, simbólico de estabelecer contacto com o solo, com a ideia de natureza como um conjunto de coisas presentes, através da construção do princípio de assentamento. A origem da arquitectura não está, como já afirmámos, na cabana, na caverna ou na mítica 'casa de Adão no paraíso': antes de transformar o suporte em coluna, o tecto em tímpano, antes de pôr pedra sobre pedra, o homem pôs a pedra sobre a terra para reconhecer o lugar no meio do universo desconhecido: para medi-lo e modificá-lo.*[8]

A questão da arquitectura é, de facto, o problema do lugar, de ter lugar no espaço. O estabelecimento de um lugar que até então não tinha existido e que está de acordo com o que sucederá ali um dia: isso é um lugar.[9] Desse modo, o valor de um lugar não é atribuído apenas pelo seu desenho ou pelas características que lhe estão inerentes, mas também pelo significado que ocupa na vida de quem o usa, dado que também ocupa um lugar na atribuição de um sentido ao nosso caminho. Isso significa que a ideia de lugar surge apenas quando há consciência do posicionamento do nosso próprio ser-espacial e que *algo como a arquitectura é possível porque o homem é um ser habitante.*[10]

Para encontrar uma relação adequada entre a obra e o sítio não é necessário agir sobre o carácter e as propriedades desse mesmo sítio, alterando-os, mas o que se exige é que a obra os reforce, exprimindo a potência desse sítio. Aí, conseguindo o ponto ténue de um equilíbrio em tensão, a própria obra poderá iludir uma nova ideia do sítio e, com isso, ela deixa de poder ser-lhe retirada, pois são já um mesmo conjunto cuja retirada de uma das partes faria com que o seu carácter se sentisse alterado, quando, na verdade, a obra apenas veio reforçar o sítio, tal como já existia.

Nessa procura de um lugar para o seu ser, *o homem tem necessidade não só de uma toca ou de um ninho, mas de uma casa, de um lugar onde 'habitar', onde construir, conhecer e exercitar intensamente os seus 'hábitos',*[11] porque a casa, enquanto objecto de espaço que acolhe o conjunto imaterial de afeições pessoais, é um abrigo da vida que contém em si a representação material do gesto do habitar; porque a casa transforma-se por dentro, num sem-número de relações que desenham a forma como a fazemos, como a vivemos, como somos parte dela. Uma vez que o espaço de composição do espaço da casa é um recinto em constante modificação, tanto quanto as próprias dimensões que se dispõem a fazer esse espaço-casa, há que tornar a casa parte da vida e não a vida parte da casa, transpondo uma condição e uma circunstância específicas em formas de espaço.

[7] Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, "Por escrito", in *Actitud*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017, p. 94.

[8] Vittorio Gregotti, "L'architettura dell'ambiente", in *Casabella, n. 482*, Venezia, Gruppo Editoriale Electa, 1982, p. 11.

[9] Jacques Derrida, *No escribo sin luz artificial*, Valladolid: cuatro. ediciones, 2006, p. 135.

[10] Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 3.

[11] *Idem*, p. 7.

✳

07
a mão



Avó Liça a costurar à mão
bolsas de tecido.

✳

Sempre que passava férias na casa do avô Jaime e na avó Liça, entretinha-me a explorar a destreza das minhas mãos.

O avô Jaime tinha muitos pássaros em casa, todos eles apanhados no quintal, em ninhos que faziam nas laranjeiras. E havia um assobio que lhes tinha ensinado, através do qual comunicava com eles. Ele assobiava e os pássaros repetiam. Ainda hoje sei imitá-lo.

Ele gostava tanto dos pássaros que a maneira de me entreter a mim e ao Simão era por-nos a construir casotas. Levava-nos para o pátio e sentava-nos em pequenos bancos de madeira. Na parede da garagem encostada ao pátio, ao lado dos pássaros estava um monte grande com tábuas em aglomerados de madeira, creio que restos que se traziam da fábrica de mobiliário onde a tia trabalhava.

Com esses restos, o avô passava-nos o serrote para as mãos, assim como pregos e a rede que a avó usava no curral dos coelhos. E ali ficávamos a tarde quase toda, a cortar madeira, a pregar peças, a imaginar e construir casotas para os pássaros dele, experimentando pequenas construções feitas contentores de vida.

Quando me cansava, ia para dentro e pedia à avó para costurarmos juntos. Ela tinha uma máquina de costura, onde fazia algumas roupas para uma senhora que vendia em feiras. Mas eu, com medo de me magoar, preferia coser à mão, para, com as mãos, sentir o a linha a passar, a cruzar o tecido, a fazer nele um desenho.

A avó trazia para a copa as linhas de várias cores, as agulhas, os dedais e os farrapos que ia guardando de sobras. Fazíamos sempre a mesma coisa, bolsas pequenas, onde depois guardava pão, que nunca faltava lá em casa. O truque era repetir o processo várias vezes, até se tornar um gesto mecanizado.

Nesses gestos havia uma certa humildade em relação ao estar a fazer-se alguma coisa, em que mostrava como as coisas nasciam pela necessidade da sua existência. Havia naquele gesto um cumprimento da vontade de fazer existir o que não existia, uma efectivação da relação entre a mão e a coisa feita. O improviso e a informalidade participavam na constituição de um espaço de concretização, de entregar à realidade o que antes era somente desejo.

Essa manualidade era a concretização de algo que saía das nossas mãos, na qual não havia mediação. Era uma metáfora de um fazer, fazendo-me a mim próprio. Nela, havia uma relação com a matéria à qual não poderia aceder senão no agir próprio, na mão que constrói, que realiza, que faz a coisa aparecer e passar a estar presente diante de mim. Tudo ali pertencia ao domínio da acção, da feitura, a partir da qual atribuía um significado especial a tais coisas que as minhas mãos faziam nascer.

✳



Vagueando por todo o lado, eis o anónimo, não a mudez provocada, mas uma espécie de silêncio fértil, para aquém de toda a figura e de toda a palavra, embora não hostil à palavra. O anónimo terá certamente a ver com o fundo da vida, com a representação em estado nasciturno, com o ouvido que escuta o bater do coração do universo (...)[1]

Posto de venda de queijos, Chile.

[1] Maria Filomena Molder, *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Lisboa, Edições Vendaval, 2009, p. 57-58.

As produções anónimas contêm em si uma dimensão do fazer enquanto ofício, de um trabalho de feitura, que se constitui em experiência acumulada e amadurecida ao longo do tempo, intimamente ligado à existência do ser, dado que nos faz projectar nelas um sentimento de afeição e pertença, porque elas principiam e terminam em nós. Aí, dá-se o encontro-confronto entre as acções de formalidade e informalidade, de premeditação e espontaneidade, e de função e utilidade, fazendo-se acolhimento de um lugar intermédio entre a vida e os modos de usar, entre a vida e a disciplina.

A feitura, aqui entendida, é um acto de autenticidade que se afasta do mundo genérico em que vivemos. Ao usar as nossas próprias mãos, no envolvimento do nosso corpo, projectamo-nos a nós e à nossa condição de habitante do mundo, aquele que quer exercer sobre ele uma acção que o reconfigura, na medida em que faz aparecer algo novo, que dá um corpo e um gesto à nossa presença, produzindo um lugar de diferença. No que nos sai das mãos há uma espécie de energia arcaica que faz com que as coisas se façam, há um dizer e estar presente, há um assumir a condição de participação no mundo.

Assim, vamos além da possibilidade formal do objecto, indício da ocorrência de uma feitura de nós mesmos e de mundo(s), transmitindo-se, através da espontaneidade aí contida, uma condição social que se alastra através da provocação de um fazer que se faz enquanto experiência de um pensar, de uma dimensão do fazer que reitera o fazer como possibilidade do saber. Pelas condições em que se torna possível, essa feitura envolve inevitavelmente uma acção experimental, *o movimento para fora de um eu como acumulação de dados, a disponibilidade para o que vem, o passado imemorial e o futuro como abertura. E também para a incerteza.*[2]

Como tal, a experimentação é um ir para além de, para um fora, é o atravessamento de uma fronteira, tornando-se uma experiência de um limite, de um desconhecido. Nela, o incurso travado entre erro e errância, entre a sua dispersão e o seu acolhimento, significa a possibilidade de aprendizagem e crescimento, porque *a experiência é mantida como hipótese de investigação que acolhe sempre a dúvida, ou dela se alimenta,*[3] porque *a experiência é uma invenção.*[4]

Assim, a experiência, enquanto experimentação, tem sempre em vista a obtenção do domínio e do conhecimento da coisa sobre a qual ela decorre, provocando essa possibilidade de aptidão através de um contacto directo, feito de percepções, seja por observação, manuseamento ou mesmo imaginação. Ela é tanto uma entrega à realidade quanto uma quebra do vínculo com ela, pois tende a acreditar que, pelo modo como nos coloca em contacto com as coisas, pode recriar uma alternativa ao que se supõe ser a verdade.

Dessa forma, darmo-nos à experiência, no sentido de experimentar, significa deixar que ela nos atinja, nos perturbe e nos transforme, daí, o seu efeito experimentador não se cumpre na efectivação da coisa que se experimenta, mas antes na capacidade de acolher o que dela nos atinge, porque a experiência é sempre representativa e tem um carácter próprio, sendo uma outra coisa que não a coisa à qual diz respeito. Ela define-se na relação entre o experimentador e o experimentado, contemplando, dessa forma, um estado produzido mentalmente e, por isso, contigente, onde se dá *um gesto de abertura ao incontrolável, que implica a luta contra o controlo automático existente na espontaneidade (...) Daí que a experimentação seja um modo da experiência, do passar além do círculo restrito da subjectividade.*[5]

[2] Silvina Rodrigues Lopes, "A ironia das teorias", entrevista por Emília Pinto de Almeida, in *Revista de História da Arte, n. 10*, Lisboa, Instituto de História da Arte da FCSH-UNL, 2012, p. 13.

[3] Herberto Helder, "(em volta de)", in *Photomaton & Vox*, Porto, Porto Editora, 2015, p. 65.

[4] *Idem*, p. 67.

[5] Silvina Rodrigues Lopes, *Literatura, defesa do atrito*, Lisboa, Língua Morta, 2017, p. 19.

✳



Le Corbusier à janela de Le Petit Cabanon, Roquebrune-Cap-Martin, 1951.

A formação de um arquitecto passa necessariamente por um saber, que é complementar do fazer, e creio que isso se aplica a todas as disciplinas.[6]

[6] Fernando Távora, "A Arquitectura é o dia a dia", entrevista por Bernardo Pinto de Almeida, in *Boletim da Universidade do Porto, n. 19/20*, Porto, Universidade do Porto, 1993, p. 46.

Na transformação das condições em que se move a sua prática, o arquitecto deixou de operar segundo um ofício, um fazer ligado à manualidade. O seu campo de actuação está cada vez menos dependente desse tipo de saber experimental e de colocar à prova da sua poética pessoal, mas cada vez mais vinculado ao trabalho mediante estratégias de abstracção intelectual. Deixou, por isso, de ter tanto de intelectual como de técnico, perdendo uma atitude que era, simultaneamente, crítica e propositiva, deixou de ser o intérprete que mede, valora e julga, tanto quanto o profissional, que projecta, manipula e altera.

Nesse sentido, o papel do arquitecto é ser tanto um pensador como um fazedor. Enquanto fazedor, deve traduzir pensamentos a partir da perspectiva que tem da realidade, criando relações entre signos e sinais. Enquanto pensador, deve formar as suas próprias especulações no entendimento, na medida e na interpretação do mundo que (re)conhece. O seu trabalho envolve um processo mental que se desdobra tanto em intuição e criatividade como em análise e racionalidade, onde dois universos aparentemente paralelos mantêm uma relação de trocas interdependentes, um que parte do corpo do conhecimento disciplinar, outro que se forma com a aprendizagem adquirida no exercício do real. Como tal, devemos considerar *o pensar e o fazer como actividades não só complementares, mas sim mediante uma proposição mais complexa que leve a entender que dentro do pensar existe o fazer, da mesma maneira que dentro do fazer existe o pensar.*[7]

No fazer enquanto pensar há construção de formas que não se apresentam como matéria verbal, nem como tradução de um discurso prévio, mas como o cindir da percepção em imagem e expressão verbal.[8] O fazer enquanto pensar é um fazer para poder pensar fazendo-se e, assim, poder vir a saber. Como tal, envolve um saber adquirido a partir do contacto com a realidade e a prática. O fazer que está implícito no fazer enquanto pensar é, portanto, de natureza empírica, situado no campo da experiência, dando origem, assim, a um conhecimento adquirido a partir dela.

O pensar enquanto fazer situa-nos num campo que é o do uso da palavra, o da escrita, do discurso em que a forma que se faz, é matéria-imaterial.[9] O pensar enquanto fazer é um meio para um fim, sendo, ao mesmo tempo, o conjunto ligado a essa produção e um instrumento em si. Como tal, forma uma actividade, uma estrutura que permite uma produção e, na sua essência, não reside no fazer puro nem na aplicação de meios, mas sim no desencobrimento, onde se cumpre numa produção. O pensar enquanto fazer é, por isso, uma forma de descobrir a verdade que nos permita vir a poder e a saber fazer. Portanto, o pensar enquanto fazer tem como campo de partida o corpo do conhecimento disciplinar e envolve um fazer contrário ao empírico, dado que se faz de um saber premeditado, apreendido e consolidado. É um querer saber para poder fazer.

Convencionou-se que *as teorias ou são consideradas como puro reflexo ou como poder antecipador. No primeiro caso, a teoria, entendida como acumulação de conhecimentos, estaria sempre atrasada, no segundo seria a prática que estaria em atraso face à capacidade das teorias para anteciparem o futuro.*[10] No entanto, uma vez que *pensar não é um acto menor, assim como agir não é um pensamento menor*[11], é importante que se dissolvam definitivamente os limites convencionalmente estabelecidos entre o que deve ser um objecto de investigação e o que deve ser um objecto de arquitectura, para que o projecto de arquitectura possa cultivar-se entre teoria e prática, e, assim, ocupar um espaço rico em intersecções, capaz de conter as mais variadas formas de abordar um mesmo problema.

Ao contrário do que pode aparentar, a arquitectura não se esgota na prática, daí que importa que ela se faça na intersecção entre a teoria e a prática, para que que se crie multiplicidade na diversidade e na contradição. Se a prática diz respeito às acções que se destinam a testar e comprovar a exequibilidade e veracidade de uma idea, num caminho feito em experimentação e praticidade, então a teoria é *uma catana que ajuda a abrir esta selva de densidade que é o sensível.*[12] Ela mostra um outro olhar sobre as coisas e, por vezes, o que se esconde por detrás delas, para que possamos chegar a uma verdade através do exercício do pensar, e, assim, tocar o conhecimento.

Ambas, teoria e prática, formulam-se dentro do mesmo corpo disciplinar e produzem-se e reproduzem-se mutuamente, a prática fazendo-se de conexões entre dois lugares teóricos, e a teoria como ponto de encaixe entre as práticas. O projecto deve, por isso, situar-se no entre que resulta da ligação prática-teoria, nessa convergência entre as premissas que constituem multiplicidade convocada pelas

[7] Josep Lluís Mateo, *Textos instrumentales*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 34.

[8] Silvina Rodrigues Lopes, "A ironia das teorias", *op.cit.,* , p. 12.

[9] *Idem*, *ibidem*.

[10] *Idem*, p. 11.

[11] Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*, Lisboa, Relógio D' Água Editores, 2012, p. 253.

[12] Pedro A. H. Paixão, in Cristina Robalo; Pedro A. H. Paixão, *Pela bruma dentro*, Lisboa, Sistema Solar (Documenta), 2019, p. 52.

energias que participam no acção dinâmica de feitura e o seu pensar. Aí, ele é capaz de conter duas operações contraditórias, mas que se complementam: uma concreta, que persegue a sua materialização, num fazer prático que se revela um universo de possibilidades por explorar; outra abstracta, que estrutura o projecto, a partir de um pensar teórico, que carrega uma dimensão aberta, instável, em movimento contínuo.

✳

08
o pátio

✳



Pátio da casa do avô
Jaime e da avó Liça.

O pátio do avô Jaime e da avó Liça estava parcialmente coberto por uma chapa ondulada. Isso serviu para poder acomodar tudo quanto fosse necessário. Lá fazíamos os almoços com a família toda, onde havia espaço para montar mesas compridas, jogávamos à bola. Até a matança do porco era lá feita.

Também aquele pátio era por onde se chegava a casa deles, assim como a casa dos tios, que ficava nas traseiras. Cada um fazia do pátio o que entendesse, ele era suficientemente versátil para acolher todas as situações do quotidiano. Por isso, era espaço de arrumação para madeiras e lenha, era montra de todas as plantas da avó, penduradas por fios na cobertura em chapa, era onde os gatos passavam para chegar ao quintal, onde o carro do avô ficava estacionado, onde cabiam as máquinas de roupa e o motor do poço.

O pátio era de todos os que lá passavam, e não tinha problemas em mostrar o que para nós era falta de identidade, por acharmos que não servia para nada em concreto. No entanto, ele tinha era identidade em sobra, porque, não servindo para nada, servia para tudo e o seu carácter não era corrompido por isso.

Era essa heterogeneidade que lhe dava uma vida que em mais nenhum espaço poderia existir. Essa coexistência de realidades simultâneas tornava-o um contentor de vidas múltiplas, capaz de lidar com o arbitrário, aproximando diferentes contingentes, onde as acções se juntam e cruzam — habitar, lide da casa, lide dos animais, trabalho agrícola, currais, poço de água, lazer, brincadeiras, jogos e festas.

Era como se o pátio acumulasse e guardasse a vida da casa, tornando-se uma espécie de mostruário do quotidiano, onde a heterogeneidade e a miscigenação se sobrepunham a tudo o resto, caracterizando o espaço e construindo-lhe a sua personalidade. O pátio tem isso de multiplicidade: a confusão que nele se passava, a sujidade, a despreocupação, a desordem.

O espaço que dá vida à casa, centralizando a maioria das acções que ocorrem durante o dia, permitindo a convergência entre essas e outras acções — as quais envolvem tanto quem a habita como quem não —, tornando-se um espaço para todos, que acolhe a proximidade e o convívio de contin(g)entes aparentemente díspares.

Não lhe é atribuído nenhum carácter programático, o que o torna aparentemente esvaziado de uma função. Isso permite que ele se torne a possibilidade de crescimento dos espaços que o rodeiam, acabando por não ter uma autonomia declarada e tornando-se um espaço de serventia e complementaridade em relação aos restantes. É, por isso, um espaço indeterminado mas feito de versatilidade e utilidade, que tanto é arrumo como abrigo, tanto é dispositivo de transição como de estadia.



Casa *Kitada pela Esquina*, com oficina-stand na (ex) garagem, pastelaria com esplanada no rés-do-chão e habitação no piso de cima.

A instabilidade e o paradoxo estão na nossa cabeça, na herança racionalista que foi lá instalada (...) menos o simples espírito da curiosidade em entender a razão das coisas e das suas mudanças e o registo de relatos simples com que os 'indígenas' nos explicam o que é que é aquilo, porque é que está ali e, afinal, porque é que não é assim tão disparatado, inesperado ou irracional.[1]

[1] Álvaro Domingues, *A Rua da Estrada*, Porto, Dafne Editora, 2009, p. 248.

A tendência de imposição de uma ordem própria e pessoal na realidade das coisas embate no facto de a realidade verdadeira das coisas ser a única capaz de lhes conceder uma ordem natural. Assim, só compreendendo e aceitando essa incapacidade é que poderemos enriquecer a nossa visão, integrando uma multiplicidade de factos e sobreposições que se sucedem no tempo de vida das coisas. Coisas, essas, que sabemos que *não são mais que o cruzamento das suas relações, e que o conhecimento a que podemos aceder dependerá, em todo o caso, da nossa habilidade para detectar o maior número de fluxos relacionados que se entrecruzem num evento. O pensamento contemporâneo parte da desordem na realidade, da multiplicidade e das diferenças como dados iniciais.*[2]

A realidade do mundo está em constante mudança, nunca foi um contin(g) ente estável e objectivo, mas cada vez mais é uma sobreposição de multiplicidades contínuas e sobrepostas através do tempo, de realidades que actuam simultaneamente entre si. A simultaneidade, a heterogeneidade e a sobreposição marcam a contemporaneidade, que está feita da mistura e da aparente incompatibilidade entre mundos diferentes, cuja tensão provocada também é a garantia de um espaço vivente, de uma nuvem de forças imprecisas, onde moram a contradição, a complexidade, a dubiedade e a incompatibilidade.

Cada vez mais, os espaços reflectem a heterogeneidade da vida, absorvendo toda a multiplicidade e diversidade que neles ocorre, mostrando-se disponíveis para acolher esta sobreposição de realidades e, com ela, tornar-se mais ricos, mais estimulantes, mais vibrantes, colocando-se de acordo com o facto de que *a cidade contemporânea é uma realidade fragmentada, múltipla, heterogénea e diversa.*[3]

Nessa forma de assemblagem, incorporação mútua entre coisas que têm origem ou pertencem a esferas à partida inconciliáveis, estas coisas podem juntar-se sem perderem o seu sentido original, podem formar um sentido outro quando se encontram. Através da sua aglutinação e mistura, colocam em causa os limites convencionados, mostrando que, em qualquer corpo, as relações das suas partes componentes não são estáveis nem fixas e, por isso, podem ser deslocadas e substituídas.

[2] Ignasi de Solà-Morales, "Prácticas teóricas, prácticas históricas y prácticas arquitectónicas", in *Los artículos de Any*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p. 124.

[3] Josep Lluís Mateo, *Textos instrumentales*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 82.

Esses fragmentos de objectos diferentes são desprovidos das suas determinações utilitárias e não configurados para obedecer a regras compositivas pré-estabelecidas, mas agrupados de um modo aleatório e casual. Nessa condição, o lugar contemporâneo tornou-se uma espécie de heterotopia, um lugar-outro, com várias camadas de significação, não sendo possível descrever o seu carácter sem o fazer a partir da correspondência com vários lugares que se podem identificar consigo e com o qual estabelecem uma relação de complementaridade de sentido. Assim, este lugar não pode ser situado de forma absoluta, quer no tempo, quer no espaço, nem é apenas físico ou mental, porque , tal como o tempo contemporâneo, *é um lugar de pontos, de sobreposições, de simultaneidades.*[4]

[4] Federico Soriano, *Sin_ tesis*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 192.

✳



O impacto dessa independência entre o programa e a superfície construída é particularmente surpreendente. Tentamos conceber os espaços sem ter claro a priori o que acolherão. Essa vontade de desconexão entre a estrutura e o programa é, no nosso entender, a condição necessária para um desbloqueio que é indispensável na reinvenção do quotidiano.[5]

Lacaton et Vassal, Maison Coutras, Coutras, 2000.

[5] Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, "La libertad estructural, condición del milagro", in *Actitud*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017, p. 83.

Tendo em conta a heterogeneidade da vida contemporânea, há que fazer corresponder-lhe uma ideia de arquitectura que seja capaz de se mover entre essa simultaneidade de pontos, acolhendo-os e conferindo-lhes um sentido. Este projecto valoriza-se na complexidade dos procedimentos e dos processos de decisão que permitem a flexibilidade, bem como na liberdade dos passos que os procedem, em abertura, em possibilidade e em extensão. O carácter contemporâneo do projecto revela-se, por isso, na ambição de uma abertura em permanência, que possa manter-se permeável à readequação, mediante a temporalidade e a mutabilidade de conceitos e situações.

O trabalho do vago e da abertura reside na purificação do trabalho de projecto, na emancipação das coisas enquanto veículos de jogo, de vida, de produção de significados, exprimindo-as numa arquitectura que parte das coisas e volta para as coisas, porque é disso que é feita a matéria da arquitectura. Esse é o jogo de dar forma e significado ao concreto, através do habitar, porque *o que melhor funciona no interior de uma vivenda ou num espaço público nunca tem que ver com o planificado, mas sim, simplesmente, com uma situação tornada possível, com uma situação o suficientemente aberta e optimista para poder estimular a imaginação.*[6]

A abertura de uma obra significa a sua capacidade de preservar a sua continuidade, já não se referindo à alteração do uso ou da função determinados à partida, mas à adaptação a diversas situações e contextos. A abertura só é possível se ela for uma arquitectura sem forma, *que concebe o acto formal como um instrumento a posteriori. Não é uma arquitectura que é como um…, mas que é um… Não é uma arquitectura de metáforas, mas sim de acções e ideias.*[7] A essa arquitectura não interessa adquirir uma identidade formal, porque essa construção parte do que lhe é exterior. Ela quer nascer da imprevisibilidade, ser instável e mutável, manter-se em contínua transformação, reproduzindo o carácter dos usos que a procuram ocupar.

Aí, encontra-se a noção de flexibilidade, enquanto desconstrução da relação convencionada entre forma e função, operada pela mutabilidade que caracteriza o uso. Assim, torna-se necessário construir espaços versáteis e flexíveis, porque *os nossos programas e os usos que carregam são modificáveis e volúveis. O conceito do lugar já não é invariável.*[8]

[6] *Idem*, p. 90.

[7] Federico Soriano, *op. cit.*, p. 52-53.

[8] *Idem*, p. 72.

O confronto permanente entre a forma e o uso leva a que a arquitectura esteja permanentemente num limiar de mudança, dado que o uso é um fenómeno dinâmico. Esse dinamismo pode ser suscitado quando os espaços são utilizados com finalidades que não aquelas para as quais foram concebidos, reanimando-se. Na intimidade dessa relação, sobressai a potência útil de um espaço, enquanto o afasta da função.

No entanto, esta ideia de útil é a oposição da noção de utilidade, dado que a vontade desta é a da utilidade é desfazer por completo a possibilidade de relação entre a forma e o uso, para que esse espaço, antes útil, por servir um determinado uso, passe a ser utilizável em qualquer circunstância, sem ser restringido pela relação causal que mantinha com a forma. A utilidade reside em que a potência do útil de uma coisa se esconde por detrás da convicção de que a necessidade para a qual foi concebida é o único motivo válido e justificativo da sua existência. Ela é esse modo de ser do meio, aquilo que ele manifesta de si mesmo. O uso está sempre dependente de cada conexão, porque ele é um ‘meio para’ criado a partir de outros ‘meios para’ anteriores.

Esse reconhecimento do uso e da conexão entre coisas é o que permite que o conhecimento proceda enquanto acção e participação, em transformação contínua e construção de novos ‘meios para’. Portanto, a utilidade é uma qualificação, dado que depende da adequação, isto é: algo só é útil se estiver numa circunstância onde essa utilidade se proporcione, em que haja uma relação de correspondência entre desejabilidade e possibilidade.

Alheia, em princípio, aos problemas formais e espaciais convencionais, e em evidente contradição com os postulados funcionalistas com os quais foi muitas vezes confundida — a indiferença funcional é parte fundamental da sua estratégia formal —, a flexibilidade questiona a relação entre forma e conteúdo com todas as suas consequências. Ao libertar a arquitectura da sua limitação programática, a flexibilidade oferece uma nova perspectiva sobre o fundamento de necessidade e, ao esvaziá-la de um programa preciso para aumentar o seu rendimento, coloca em primeiro plano a reflexão sobre o carácter instrumental da arquitectura.[9]

[9] Luis Rojo, “Dominando el Dom-Inó”, in MANSILLA, Luis Moreno; ROJO, Luis; TUÑÓN, Emilio, *Escritos circenses*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 169.

Nesse sentido, o projecto flexível é capaz de lidar com a multiplicidade, de aguentar a força da mutação, o ímpeto da modificação. Este projecto demora a fazer-se, precisa de tempo, está sempre inacabado. Ele não está por fazer, está a ser feito com o tempo, porque é essa a sua natureza. *Quanto mais imaginário, múltiplo e combinado um lugar for, mais estimulante será viver nele e mais relações novas se desencadearão. A sobreposição de duas situações, temporalidades ou usos permite a sua transformação num terceiro lugar.*[10]

[10] Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, "Por escrito", in *op. cit.*, p. 95.

✳

✳



Eu e a tia Gracinda a amassar a massa para os folares da Páscoa.

Todos os sábados, nos jantares de família, a avó Laia cozia pão no forno a lenha, mas, desde que terminaram esses jantares, só as tias continuaram a fazer pão e apenas em duas ocasiões: os folares da páscoa e as broinhas de natal.

Eu gostava de ajudar a tia Gracinda a fazer os folares. Levantávamo-nos bem cedo para amassar, para que houvesse tempo para a massa levedar. Amassar era uma tarefa que exigia força aos braços, mas, quando a massa deixava de se agarrar às mãos, quando o glúten já estava a actuar, sabíamos que podíamos tapar a bacia onde estava a massa e colocá-la num sítio quente, deixando-a levedar. Passadas umas horas, com a massa bem levedada, tendíamos os folares — uns maiores, outros mais pequenos, uns simples, outros com direito a ovo no cimo e duas tranças —, colocávamo-los em cima das folhas de couve e com a pá eram levados ao forno a lenha, quando este já estivesse branco por dentro — sinal de que a temperatura era a correcta.

Sempre que fazia os folares lembrava-me das vezes que fazia pão à lareira com o avô Jaime e do imaginário que ele semeou em mim. Sempre que me ia adormecer, contava-me histórias da moagem e, mais tarde, da padaria que tinha quando estava emigrado na Venezuela. Quando era moleiro, ia ao Porto buscar os sacos de milho, trazia-os para a moagem — onde tinha duas mós a motor eléctrico — e, aí, preparava dois tipos de farinha, uma de milho normal, para vender aos criadores de porcos, outra de milho branco, para vender aos padeiros. Quando tinha a padaria na Venezuela, ajudava os padeiros que trabalhavam para si a tender os pães e a fornear, fazendo pão para quase duas dezenas de distribuidores, que o entregavam para os pequenos-almoços das famílias. Ao ouvi-lo, ia ilustrando as histórias na minha cabeça, imaginando como seria esse trabalho, vendo umas coisas transformarem-se noutras.

Recordado do avô e já de volta dos folares, comecei a pensar que, apesar do seu uso vulgarizado, o pão envolvia um processo que era mais rico do que a sua forma final aparentava, envolvia mais do que aquilo que víamos nele quando aparecia na mesa. O pão resultava de um processo de sucessivas operações de transformação, cujo início se dava na semeadura das sementes na terra, das quais deixava de haver qualquer rasto, à qual se seguia a colheita dos cereais, a sua moagem em farinha, a preparação da massa, a actuação do glúten e a cozedura.

Àquelas sementes colocadas na terra, que a natureza transformava em cereais, não se atribuía, por princípio, uma relação causal em relação ao pão, no entanto, eram elas a possibilidade da sua existência. Esses cereais sofriam uma operação mecânica que modificava a sua cor, a sua textura, a sua aparência, da qual se fazia farinha, e com ela não tinham quaisquer semelhanças. A farinha, por sua vez, continha, finalmente, uma pequena ideia do que seria necessário para fazer o pão, por indiciar já a preparação da massa, em que o glúten e o fermento actuavam para modificar as suas propriedades. A última modificação ocorria no forno, onde o calor fazia o pão crescer, ganhar forma e vida, realizando-se tal como o conhecíamos. Era esta metáfora da transformação do pão que me fazia pensar que a feitura e o manuseamento só podiam ser reconhecidos se os víssemos a ocorrer, dado que são sempre omitidos no produto final, e que a identificação do estado de uma coisa não a podia definir, porque esse estado não era absoluto, mas sempre mutável.

✳



Eu e o Tó Miguel a pisar as uvas, em casa do Tio Cocas.

Só recentemente comecei a gostar de beber vinho, um prazer que a pandemia me trouxe e que nasceu mais do gosto pela tradição que ele carrega do que do gosto pelo seu sabor. Talvez porque a bairrada é uma região vinícola, o vinho representa para nós uma tradição importante, que tentamos manter. Sempre foi hábito fazer vinho em casa, motivo pelo qual todos têm adega e garrafeira.

Na de casa dele, o avô Sarrô costumava juntar-se com os amigos, onde faziam as provas do vinho — ainda nos tonéis —, para apurar se ele já estaria pronto a ser engarrafado. É um costume que parece estar em constante actualização: há já quase duas décadas — tinha eu oito anos —, o Tó Miguel e os amigos começaram um jantar mensal, o "jantar do tinto". A cada vez, o anfitrião muda e, com ele, muda também o vinho, que geralmente é o de cada casa. Sempre vi esse jantar como uma forma de celebração da amizade através do vinho, sendo a sua partilha o motivo central do encontro. Ali, o tempo actua sobre ambos — na amizade, fortalece os laços; no vinho, fá-lo revelar-se — numa espécie de preservação simultânea, em que as duas tradições são mantidas.

Hoje, os tios falam com saudade das vindimas que faziam com os avós, onde a família, os amigos e os vizinhos se reuniam em torno dessa causa maior, a de se juntarem para fazer vinho. Lembro-me que a primeira vindima em que participei foi com o tio Cocas. Colhemos as uvas à mão na ramada que ele tinha em casa, pisámo-las com os pés até se obter o mosto e ficou a repousar assim por uns dias, enquanto decorreu o processo de fermentação que veio a transformá-lo em vinho. No final, colocámo-lo nos tonéis, à espera que o tempo continuasse a actuar sobre ele, modificando-lhe as suas características.

Só aí me apercebi de que teríamos de esperar até ver o resultado do que acabáramos de fazer. Foi uma sensação de recompensa adiada, que frustra qualquer criança que, impaciente, quer fazer apenas o que lhe devolver imediatez e instantaneidade. Mas hoje vejo isso com outros olhos e penso no transcorrer do tempo e na demora que a feitura das coisas exige. O vinho é uma matéria mutante, um corpo que se revela e se desmascara no decorrer do tempo, qual antítese da vida moderna, onde a aceleração do tempo — que é, na verdade, a sua negação — cada vez mais nos absorve.

O vinho é, por isso, um acolhedor do devir do tempo. A caminho de se realizar como matéria, não lhe resta senão entregar-se a ele e esperar que a relação com ele seja a mais ajustada — porque só aí se vai realizar como vinho. Entretanto, vai transformando-se a si próprio, de dentro para fora, revolvendo-se, sucedendo-se, acabando por vir, sem exigir qualquer operação de um corpo exterior, bastando-lhe o tempo, que é o reagente, quem cria condições para que a transformação ocorra a partir da matéria que já existe em si. Fazer vinho é também esse dar forma ao tempo, porque é uma expressão da simultaneidade que está a ocorrer sem que dêmos conta dela.

✳



Berndnaut Smilde, *Roebourne*, da série fotográfica *Nimbus*, 2017.

(...) as nuvens, na sua condição mutável, lembram-nos que o mundo é um permanente fazer e desfazer de formas, de sentidos, animado pelo enigma a que podemos chamar energia criadora (...)[1]

[1] Silvina Rodrigues Lopes, "Escolher pensar", in *Devires, v. 1, n. 1*, Belo Horizonte, FAFICH-UFMG, 2003, p. 100-101.

O tempo é um feitor, dado que age sobre as coisas em devir, numa acção transformadora em continuidade. A partir da nossa relação com ele, descobrimos que não é uma circunstância absoluta e que, apesar de termos criado uma forma de o medir, é imensurável e imperceptível, porque se encontra fora da nossa intuição.

O tempo não existe por si próprio, ele é um processo relacional que depende da nossa participação nele. Ainda que não se materialize como objecto do nosso conhecimento, sabemos dele que é constituído por sucessividade, por relações de mudança que se ordenam de maneira irreversível. Isso faz dele a medida do movimento, faz dele um unificador de tudo o que se passa no vazio da aparição e que, por não lhe ser atribuída uma ordem, está desligado entre si.

A permanência através do tempo não significa estagnação, porque ele *apresenta-se como uma explosão difractiva na qual não há um tempo único como material com o qual podemos construir a experiência, mas o que há são tempos, tempos diversos, os tempos com os quais se produz a experiência da realidade,*[2] não impedindo que se dê um processo de transformação contínua, no qual o que é anterior se mantém vivo, transmissível e mutável. Essa é a ocorrência do devir, o processo de efectivação de algo que, até então, apenas existia em potência, isto é, o caminho que a potencialidade percorre, em constante actualização, até se concretizar em forma.

Essa realização, esse tornar-se algo, implica uma mudança de estado, uma mutação perpétua entre uma forma de início e uma forma de fim, que nunca é a final, pelo que a acção do devir tem como princípio o movimento, que é permanente, progressivo e cujo princípio respectivo é a potência. *A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem com o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa.*[3]

Daí, sabemos que, tal como tudo no mundo, estamos em constante transformação, que, apesar de um ser só poder ser concretamente definido e garantido na sua imutabilidade, o devir diz-nos que, sendo essa condição uma impossibilidade, a existência de coisas absolutas é, também ela, impossível. Como tal, ele não considera a existência de um ser absoluto, mas sim de um ser-que-foi ou de um vir-a-ser, porque nada está garantido senão enquanto ser-em-devir. Assim, o devir coloca-nos perante o problema dialéctico do ser e do não-ser, revelando-nos que tudo o que existe não existe em absoluto, porque é um ser que está sempre a caminhar para a mutação, para o seu desaparecimento enquanto ser absoluto que aparentava ser, porque, além das memórias, nada mais se cristaliza no tempo, o que faz do processo de mudança uma realidade inevitável.

O mundo, esse domínio da realidade visível e material, constituída por tudo o que se apresenta à nossa experiência de viver, é o meio que nos conduz a outros tantos meios e, por isso, é o intermédio do qual é necessário partir. Contudo, é o movimento que lhe é exterior, e que nós próprios geramos e lhe imprimimos, que provoca a agitação em mudança e concorre para a abertura de um mundo em devir.

A hipótese de um mundo-real verdadeiro, de um mundo, hipoteticamente verdadeiro, desligado e deslocado do mundo-em-devir, esgota-se na sua construção mental ilusória, que apenas tenta alimentar a crença de que podemos evitar a realidade produzida pela mudança através do tempo — esta, sim, verdadeira. Mas o devir é, inevitavelmente, a única realidade, num mundo que é metamórfico, múltiplo, diverso, feito tanto de inteligibilidade como de incognoscibilidade, tanto de interioridade como de exterioridade, tanto de objectividade como de subjectividade. A mutabilidade é a possibilidade de abertura à mudança que existe no íntimo das coisas, onde actua a metamorfose, essa força criadora de novas perspectivas e realidades, *acções poéticas que permitem a contínua mutação do mundo.*[4]

Desde que a realidade seja dado adquirido e dominável, a transição entre metáfora e verosimilhança dá-se de forma natural e (in)consciente, portanto, a diferença metamórfica é a distância entre o passado e o presente. A metamorfose é, também, uma acção de contiguidade, na medida em que, na passagem entre dois estados, a coisa atravessa um espaço de indefinição, onde perde a definição do que era e aguarda a definição do que está por vir a ser. Esse espaço é a contiguidade ambígua entre estes dois estados, o cruzamento de mundos diferentes, onde os limites são imprecisos.

Nesse sentido, a metamorfose ameaça a noção de identidade, uma vez que actua no

[2] Ignasi de Solà-Morales, "Arquitectura débil", in *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 72.

[3] Herberto Helder, "(o corpo o luxo a obra)", in *Photomaton & Vox*, Porto, Porto Editora, 2015, p. 144.

[4] Juan Luis Trillo de Leyva, *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, p. 61.

paradigma real como abertura de possibilidades identitárias, de uma realidade que se desmultiplica em tantas outras. Ela mostra-se indiferente à forma, uma vez que a sua acção se dirige à procura do sentido e da matéria que dela resultam, e que, portanto, tomarão a forma que melhor convier ao significado que lhe passará a ser atribuído pela acção de transformação, provando que será sempre coisa volátil, enquanto depender do seu interior e da matéria que a produz.

✳



Esta instalação trata a permanência da forma e da continuidade na arquitectura. Desde Grécia, Roma, ..., Palladio e alguns Pós-modernos, os temas foram sempre os mesmos. O que vai mudando são os materiais, o sistema construtivo e, como tal, a linguagem.[5]

Eduardo Souto de Moura, *The Doors*, Royal Academy of Arts, Londres, 2014.

[5] Eduardo Souto de Moura, "The Doors", in *Eduardo Souto de Moura. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019. TC Cuadernos, n. 138-139*, Valencia, General de Ediciones de Arquitectura, 2018, p. 473.

A tradição, como condição herdada que é, envolve a transmissão de algo notável, mas que não se pode discernir nem adquirir, apenas pode ser partilhado, porque já existe em nós, é um rasto de uma precedência indelével, que permanece e (re)nasce aquando do nascimento de nós próprios. Ela é, por isso, o resultado para um (re) começo.

A tradição torna-se, assim, um campo de actividade aberta, que se transmite entre gerações e que se forma a partir da selecção e da reconstrução de eventos passados. Assim, ela chega até nós depois de um processo de sucessivas trocas e transferências, pelo que o seu valor reside nessa possibilidade de, enquanto utilidade objectiva, se oferecer constantemente à renovação. Ela não é uma coisa inerte, porque é um processo em continuidade e evolução, feito de dinâmicas de apropriação, com as quais vai sofrendo mutações, fabricadas no contacto com a experiência e com o tempo. Na verdade, *a tradição não é mais do que a coexistência de experiências: é tanto a validação de emergências permanentes quanto a energia das mutações*.[6]

Nesse sentido, ela procura uma contemporaneidade permanente e, para isso, incorre num exercício de constante actualização, indo concretizando-se numa entrega que se demora no tempo, onde o experimentado é passado como testemunho. Dessa forma, a tradição e a contemporaneidade deixam de se ligar como um binómio de opostos e passam a relacionar-se como um binómio dialéctico. Contudo, apesar disso, ela também se faz de contradição, uma vez que o seu campo de trabalho é sempre um gesto anterior e a única possibilidade à qual se abre é a de o converter noutro, ao modificar o seu contexto e o seu sentido operacional, mostrando que *o passado deve ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado.*[7]

Talvez contemporaneidade queira dizer essa forma específica de presença no tempo, no qual o contemporâneo é aquilo que responde ao tempo, sem o obliterar em função de um futuro projectado, ou de um passado reapropriado.[8] Por isso, nessa vontade de contemporaneidade, a tradição disponibiliza-se perante nós como matéria a ser manipulada, e, uma vez que em nenhuma situação criadora nos é possível partir do vazio, revela-se um factor incontornável, tornando a actuação em relação a ela uma inevitabilidade.

[6] Ernesto Nathan Rogers, "Prefazione. Il mestiere dell'architetto", in *Esperienza dell'architettura*, Milano, Skira Editore, 1997, p. 21.

[7] Thomas S. Eliot, "Tradition and the individual talent", in *Selected Essays*, London, Faber and Faber Limited, 1934, p. 15.

[8] Rodrigo Silva, "Apresentação (elegia do comum)", in Leonor Nazaré; Rodrigo Silva (coord.), *A república por vir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, p. 34.

Precisamente porque na nossa cultura contemporânea atendemos prioritariamente à mudança, à transformação e aos processos que o tempo estabelece modificando através dele o modo de ser das coisas, já não podemos pensar em recintos firmes, construídos com materiais duradouros, senão em formas fluídas, modificáveis, capazes de incorporar, de fazer fisicamente corpo não com o estável, mas sim com o modificável, não procurando uma definição fixa e permanente de um espaço, mas dando forma física ao tempo, a uma experiência de durabilidade na mudança.[9]

Assim, *os desafios da sociedade contemporânea parecem dirigir-se a uma cultura da interpretação e da transformação do existente,*[10] em que os processos de criação e transformação tendem a situar-se entre a repetição e a identidade, a fim de, nessa encruzilhada de termos opostos entre si, problematizar a coerência da sua própria constituição, da sua própria tradição, questionando a primazia do original sobre a imagem rememorada, problematizando esse curso da experiência ao longo do tempo. Nesse sentido, apesar da herança que carrega e com a qual nos pode sobrepesar, consideramos que toda a criação age perante a tradição de uma de três formas: ou como mimese, imitando-a, ou como contraste, opondo-se a ela, ou como analogia, num posicionamento intermédio.

Por um lado, a mimese, enquanto imitação, não é uma cópia, não reproduz, mas sim representa uma existência. Ela não pode duplicar o objecto sobre o qual se debruça, mas apenas reproduzi-lo, porque já tudo está representado e apenas lhe resta mostrar as coisas possíveis de acontecer. Assim, só pode trabalhar com a verosimilhança, auxiliada por uma visão dinâmica do mundo, realizando uma imitação interpretativa. No entanto, mesmo não contendo o que ele possui, também não pode deixar de ser vista como ele, o que faz com que partilhem a mesma noção e ela se torne imagem dele. Esse exercício de imitação, diferente do da reprodução, envolve sempre uma poética e um olhar pessoais, e o seu valor imitativo reside no carácter de precedência daquilo que copiamos, na sua existência já anterior, logo, é um valor que pode ser medido pelo seu potencial de transmissão e reprodutibilidade.

Por outro lado, o contraste diz respeito à contraposição de dois corpos distintos, a qual só sobrevive enquanto força de tensão. Nessa disputa, pode criar-se um sentido outro, uma significação maior do que a do seu estado anterior. No contraste, o

[9] Ignasi de Solà-Morales, "Arquitectura líquida", in *Los artículos de Any*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p. 106.

[10] Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, "Por escrito", in Actitud, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017, p. 93.

objecto intervencionado resulta de uma sobreposição de coisas que devem respeito entre si, mutuamente. Aí, a nova peça reclama com força a sua temporalidade construtiva, afirmando a sua radical abstracção e produzindo um contraste calculado que, por sua vez, revitaliza a peça existente. Assim, quando convertidas em partes inseparáveis, as peças do contraste atribuem um novo carácter ao conjunto, passando um a surgir como acabado do outro.

Já a analogia, tida como a melhor hipótese, é uma operação de transferência entre duas coisas de aparência similar. Nesse sentido, ela parte da coisa conhecida para transportar dela algo reconhecível para a outra, portanto, descobrir a analogia significa perceber onde, entre as diferenças, podem estar as semelhanças. Ao fazer uma correspondência entre dois dissemelhantes, cuja proximidade entre si se estabelece num sentido geral e não literal, opera numa semelhança de relações e, por isso, em gesto de metáfora, na medida em que a semelhança está numa figura relacional que se liga a uma outra. Essas operações de deslocamento exigem, depois, um trabalho de tradução, para que se possa descobrir as camadas de significação.

✳



Eu, sorridente e abraçado à avó Laia, que vestia de preto, com um ar melancólico.

✳

A morte apareceu cedo diante dos meus olhos, com o desaparecimento da mãe. Por ter apenas quatro anos, não compreendi bem a dimensão do que aconteceu e apenas aceitei que não a veria mais. Seguiu-se o avô Sarrô, o pai e, mais recentemente, a avó Laia.

O confronto com a morte era das poucas coisas que se sobrepunha a tudo o resto, lançando-me no vazio. Mesmo que esta experiência da morte chegasse sempre de uma experiência indirecta e infligida, ela era transformadora. Ela rasgava com violência uma ferida, abria um vácuo de reflexão, que, por momentos, me devolvia à vida e me questionava sobre o sentido da minha existência.

Incapaz de esquecer que a vida tem um termo, que a vida é uma execução da morte, que se prepara para ela, tendo-a sempre em vista como o seu último fôlego, mas, na mesma medida, ensinava-me que a aproximação da morte era uma preparação para a vida, que algo só começava a ficar vivo quando se experimentava a sua perda.

Com a morte dos meus pais, cedo notei a importância do luto na avó Liça e na avó Laia. A partir daí, não voltaram a usar roupa que não fosse preta, usando essa forma de crença, baseada na intocabilidade e na sacralização da memória, para apaziguar a dor e a incompreensão. Esse preto trazia-lhes a lembrança permanente da perda, assinalava-a como uma marca da qual não queriam libertar-se, e que, de alguma forma, mantinha com elas a memória do que lhes ficou a faltar. A efemeridade e a finitude da vida carnal eram enfrentadas com o simbolismo da roupa, como se transferissem para ela todo o peso, toda a dor que, sozinhas, não poderiam suportar. Essas perdas prematuras foram, certamente e sem que desse conta, deixando marcas de um corte abrupto, de uma impossibilidade de conhecimento e as poucas memórias que sobreviveram pareceriam ser o que apenas deles resta em mim e a única forma de lhes chegar.

Penso que a necessidade de libertar algum do peso que possa ter vindo a carregar desde então pode explicar o meu apego à memória e a sua (sobre)valorização, que me faziam crer que havia sempre um regresso possível até ao passado e uma possibilidade de abrir nele um rasto e uma ligação a um futuro, o que me tentava a cair num estado nostálgico, onde parecia haver sempre algo em falta, sempre algo por completar.

Nessa dificuldade em aceitar a perda, estivesse ou não ao meu alcance decidir sobre ela, e em perceber que havia coisas das quais tinha de me desfazer, a memória tornou-se o meu mecanismo de defesa para (não) lidar com a perda, mas, ao mesmo tempo, tornou-se uma carga demasiado pesada para mim, a minha pedra de Sísifo, impossível de fazer chegar ao cimo do monte, por carregar um desejo desmesurado de querer guardar e eternizar tudo o que passa por mim.

✳



Estragos das bombas da II Guerra Mundial na fachada do Victoria Albert Museum, Londres, 2011.

(...) a nossa relação com o passado é a do testemunho, não sendo este de modo nenhum a afirmação da nossa presença num aqui-e-agora pleno, mas a da nossa divisão irreparável: os nossos projectos não se separam da herança que construímos; o nosso testemunho não se sustenta sem a responsabilidade que assumimos perante o futuro.[1]

[1] Silvina Rodrigues Lopes, *Literatura, defesa do atrito*, Lisboa, Língua Morta, 2017, p. 65.

Ao longo da nossa experiência de vida vamos recolhendo memórias, as quais vão, pouco a pouco, formando o nosso imaginário pessoal, uma vez que, ao contrário das recordações, não surgem pelo prazer de recordar, não são ligeiras nem passageiras. Elas dizem respeito à *concentração do pensar da lembrança daquilo que, antes de tudo e antes de mais nada, cabe pensar.*[2] Nesse sentido, a memória é a impressão de um passado que resiste e permanece em nós, uma cristalização que está fixa a um contexto, a um espaço e a um tempo, pelo que não interfere, senão simbolicamente, na decorrer da vida e das coisas. Ao construir-se a si própria a partir do que ficou em nós retido desse acontecimento passado, vem evocar o que já não existe a não ser na nossa mente, tornando-se, então, uma inscrição profunda e pessoal, que se faz com apropriação e transposição.

Assim, ela carrega consigo uma história, tem um rasto e uma precedência, traduzindo-se como uma pegada, como um vestígio de uma acção anterior, que lança uma possibilidade de continuidade entre si e o que aí vem, realizando uma passagem de testemunho, porque *toda a memória é sobrevivência do outro na morte. (...) A memória é metonímica: pela memória eu entro em contacto com o outro, faço viver o outro em mim, é pelo meu movimento de apropriação que eu dou lugar metonimicamente à sobrevivência do outro (finitude e infinitização).*[3]

Como tal, ela contém uma espécie de potência infinita, que nunca se esgota, transportando até nós a aura do que ficou para trás, com a qual somos preenchidos. Aí, somos envolvidos por um sentimento de passado, ao qual nos apegamos, de um tempo que nos atravessa e nos recorda do que está antes de nós e cuja transversalidade é maior do que a nossa presença fugaz e imediata. Apesar de, nesse recuo, ficarmos sem perceber se o que sentimos é uma representação do presente ou um acesso directo a esse momento do passado, do qual a memória é sempre um portal de passagem, ao compará-la com o corpo presente, a sua potencialidade emerge, lembrando-nos, por contraste e oposição, de que há uma pegada indelével, anterior a nós mesmos, com a qual devemos aprender a conviver e a aceitar que dela parte toda e qualquer ligação ao rasto que, agora nós, também vamos deixando.

Por isso, a memória constrói-se em devir, onde parte dela resiste ao tempo e outra se deixa mudar, reordenando o seu próprio jogo. Ao longo do tempo, ela vai refazendo-se, redesenhando os seus contornos, retirando e somando, contando-nos a verdade e a mentira. Apesar de nunca podermos saber se estamos a pensar sobre essa impressão em si mesma ou sobre uma reconfiguração dela, sabemos que o que daí ficou já não é a experiência em si, mas sim experiência dessa experiência, conversão do vivido em apreensão e adequação.

Ao trazermos a memória à presença, dá-se a transformação da nossa subjectividade íntima em matéria vivente, que, ao ser transmitida para fora do corpo que a produz e guarda, perde a sua essencialidade, mas torna-se veículo da sua própria transmissibilidade e exteriorização, deixando que o real conceba um corpo para essa intimidade. Assim, fican em nós não como marca indelével do acontecido e encerrado num passado, mas como potência desse próprio acontecimento que é outro que não a sua memória. Daí, do que dele fica, faz-se utilidade, dá-se sentido às sensações, potencia-se um por-vir que tomará partido da memória desse acontecimento outro.

[2] Martin Heidegger, "O que quer dizer pensar?", in *Ensaios e conferências*, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2002, p. 118.

[3] Silvina Rodrigues Lopes, *Teoria da des-possessão*, Lisboa, Averno, 2013, p. 99-100.



✳

Projecta-se contra a pressão de um passado modificável, para que a sua força seja impulso e não peso, senso de responsabilidade e não complexo de culpa. Projecta-se contra algo que é, para que mude; não se pode projectar para algo que não é; não se projecta para aquilo que será depois da revolução, mas para a revolução, portanto contra todo o tipo e modo de conservadorismo.[4]

RAAAF e Atelier de Lyon, Bunker 599, Diefdijk, 2013.

[4] Giulio Carlo Argan, *Projeto e destino*, São Paulo, Editora Ática, 2001, p. 53.

A ideia de história procura sempre relacionar o passado com o futuro, no entanto, o seu carácter vinculativo e taxativo, que se mostra inflexível à descontextualização, não se querendo libertar daquilo que cristalizou, cria uma impossibilidade de a usar como instrumento de conhecimento sobre o presente, porque *a presentificação do passado priva o passado daquele sentido sem o qual não se pode ter o sentido do presente.*[5]

Quando, ainda assim, é usada como meio de intervenção, a história cria um anacronismo, recuperando para a actualidade temas que já não pertencem a este tempo, porque a sua qualidade de passado apenas pode oferecer relações intransponíveis e imodificáveis. Esta história é, assim, imutável, não se oferece à plasticidade nem se dispõe ao manuseamento, através do qual até poderia assumir o carácter falacioso do qual é, muitas vezes, constituída. Apesar disso, o (re) conhecimento do passado é um meio potenciador de uma possibilidade de futuro, porque ele guarda para nós uma obrigação, um compromisso de continuidade, que não só é um causador de nostalgia ou saudade como um vínculo com a nossa origem.

Pressentimos que a história da arquitectura tem estado mais preocupada com as formas e os conteúdos históricos do que com descobrir se, apesar da incerteza da sua condição de factualidade, ela nos pode mostrar estratégias potenciadoras de operações no presente. Pelo contrário, partindo do seu entendimento da história, acaba por fazer um movimento de transporte formalista, temporalmente deslocado, historicista, ficcionando uma relação de causalidade entre forma e conteúdo que hoje não é aplicável, procedendo, assim, a uma auto-referenciação que não tem lugar senão numa visão conceptual e estruturalista do mundo, como uma esperança na sua possibilidade de repetição, na sua continuidade e permanência.

É sempre necessário situar no tempo qualquer ideia da história da arquitectura, para que possamos atribuir um contexto aos tipos e às raízes dos problemas e, assim, descobrir se estes se mantêm pertinentes, se a sua variação ocorreu apenas nas formas que eles tomam e sob as quais se manifestam. No limite, a história serve-nos tão só enquanto medição das respostas que foram dadas a determinados problemas, encontrando-lhes um tempo e um espaço que os contextualizam e lhes conferem sentido. Como tal, a contribuição mais valiosa da história não é a oferta de uma ideia, mas sim a possibilidade de a situar, mostrando como um certo contexto produz uma certa coisa.

A história serve como prova documental de uma forma de actuação perante uma realidade, que, porém, é irrepetível, portanto, a história deve ser menos total e mais subjectiva, para que a sua selecção seja feita de forma interior, pessoal, intransmissível, para procurar nela um sentido que construa a nossa própria história, que é outra, que é melhor, porque é a que nos serve. *O passado é uma prisão de que poucos sabem livrar-se airosa e produtivamente; vale muito, mas é necessário olhá-lo não em si próprio, mas em função de nós próprios.*[6]

Como tal, importa resgatar das estruturas existentes no território o seu potencial de conflito e de embate com a realidade histórica que representam, uma vez que só na potência negativa do conflito é que a arquitectura pode reivindicar a sua condição de projecto como exercício que serve o presente. Feita a partir da avaliação e da consequente transformação do real, a arquitectura deve actuar em transformação e em continuidade, o que faz com que esteja sempre voltada para o futuro, procurando antecipá-lo, sem, no entanto, deixar de avaliar o que julga estar garantido pela memória. É por isso que, além de base de conhecimento e de trabalho, a história serve como matéria instrumental para construir a sua continuidade, tanto de si própria como da arquitectura.

Na trincheira contrária, estão todas as acções restauradoras que procuram fazer a obra retroceder a um estado anterior, o que significa a incompreensão e a rejeição da acção de transformação do tempo sobre as coisas, resultando, por isso, numa tentativa de apagamento do curso do tempo, sem perceber que um projecto se faz tendo em conta a reconstrução e a avaliação de situações históricas, que conduzam à descoberta de uma nova existência que venha substituí-las.

O projecto histórico que restaura não é, como se supunha, um gesto de fidelidade histórica, nem uma concordância com a atmosfera interna do objeto arquitectónico, mas um gesto que ocorre sempre numa janela de transformação de um anterior, aproveitando-a para fazer retroceder o processo temporal do objecto, negando-

[5] *Idem*, p. 9.

[6] Fernando Távora, "O problema da casa portuguesa", in *Cadernos de arquitectura, n. 1*, Lisboa, 1947, p. 11.

lhe uma evolução histórica e a possibilidade de manter viva a sua mutabilidade. Saibamos, portanto, que a história é uma produção, à qual não podemos dever total fidelidade, uma vez que o seu compromisso não é com o que aí vem, mas sim com o que já sucedeu.

Daí, na nossa relação com ela, devemos vê-la com *uma tomada de consciência, um terreno que devemos atravessar para atingir a estrutura das coisas, para chegar a tocá-las, mas que é necessário abandonar no momento de transformar estas mesmas coisas*,[7] porque *a sua função é antes romper as barreiras que ela mesma constrói, para prosseguir, para se ultrapassar.*[8]

[7] Vittorio Gregotti, *Território da arquitetura*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, p. 138.

[8] Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1984, p. 9.

✳

evasão/regresso

✳

e se inventássemos partir para regressar?

Este trabalho é uma porta por onde entrámos, que nos mostrou que houve uma passagem e que, portanto, há algo que está a ser percorrido. Por detrás dessa porta parece guardar-se algo que já existia, mas que esta porta, este novo acesso, permitiu ver de forma diferente. Foi como uma chegada nova, que nos fez ver o que até então não tínhamos sabido ver.

Nesse sentido, pudemos receber deste trabalho três segredos.

O primeiro é que as três condições que intercalam as estâncias revelam-se poços sem fundo, dos quais é preciso saber manter uma distância, para que não nos deixemos cair neles; na verdade, elas podem ser-nos tão úteis quanto demasiado problemáticas. O segundo segredo é que, realmente, pode haver qualquer coisa mágica nos gestos simples do quotidiano, quase sempre por ver; que as mais pequenas coisas podem contar os mais profundos mistérios, desde que saibamos como os descobrir. O terceiro, por fim, é também um conselho; precisamos de aprender a libertar-nos da prisão das memórias, para que delas fique só a matéria que permitirá continuar a construir a casa que desejamos erguer, para que não sejam castradoras de uma acção em movimento, para que não nos coloquem num bolha isolada do mundo.

Sabendo que, nas estâncias, está contida, em potência, a matéria pensante que formará a nossa casa, é necessário entender como é que os valores nelas presentes passaram a estabelecer um nexo casuístico entre a vida e a arquitectura, como os fizeram corresponder a um praticável que os una. O desafio continua a ser o de prosseguir, erguer sobre nós e sobre as conquistas e anseios deste nosso praticável aventuroso da vida-obra um lugar onde vamos acolhendo as nossas crenças e inquietações, lugar que seja abrigo da insegurança e da agitação necessárias para descobrir o que significa fazer-nos pessoa (e) arquitecto, das implicações de querer poder compreender e modificar o mundo, mesmo sabendo que dele só se pode tomar uma parte.

Que o que de novo pudemos aportar possa, agora, fazer-nos regressar a nós. Que

esta escrita possa ter a leveza necessária para poder fazer levantar, em outras coisas e em outros, a beleza que se esconde nos seus espaços de ser-no-mundo. Porque talvez os projectos de vida e de arquitectura um dia se unam, talvez aprendamos a viver como a criar, com a razão humana e o impulso animal. Talvez um dia saibamos dizer sim à vida e sim à morte. Talvez nesse momento nos saibamos conscientes da nossa finitude e possamos tornar infinita alguma representação do que teremos sido. Talvez seja, porém, tarde.

Agora, a viagem tem de ser continuada, para sabermos até onde poderemos chegar, para podermos medir a que profundidade está a água. Talvez, assim, passemos a ter mais dúvidas do que certezas. Ou talvez esta viagem termine na sua possibilidade de regresso, na reaproximação ao nosso umbral, onde temos à nossa espera o conforto da estadia-mãe:

e se inventássemos partir para regressar?[1]

*

[1] José Mário Branco, *FMI*, maxi single, Edisom, 1982.

✳

prova pública de defesa da dissertação

Na ambição de encontrar um modo de ordenar as experiências em que se tem desdobrado esta deriva em torno da pergunta *o que pode ser a arquitectura*, na medida da pergunta *o que posso ser eu*, e na ingenuidade de termos vindo a acreditar que tais perguntas podem ser respondidas antes de serem experimentadas, esta dissertação procura intersectar três condições que julgamos construírem uma possibilidade de aproximação a um praticável de arquitectura.

Nesse sentido, a dissertação divide-se em três momentos, que correspondem a três distâncias de uma viagem: o umbral, um ponto de passagem, onde se declaram as condições reunidas para o início da jornada; as estâncias, paragens em estadia, onde se forma o sentido do trabalho, e a evasão-regresso, um fecho da jornada, onde se equaciona entre uma possibilidade de fuga e de regresso.

O umbral, onde o trabalho principia, acolhe um conjunto de textos que reflectem sobre o momento de transição despertado pela dissertação. Aqui, debruçamo-nos sobre as preocupações às quais o trabalho aponta e que o impulsionaram — a condição académica e disciplinar, a realidade do exercício profissional em arquitectura e o estado do mundo em que vivemos.

Não menos relevante, também a circunstância pessoal se revela uma variável que determina a pertinência do trabalho — ou não teimássemos em acreditar que nos movemos em função da nossa circunstância, à medida que crescemos com ela, connosco mesmos, com os outros e com o mundo. Este conjunto de preocupações simulou uma espécie de fuga ao presente, querendo chegar a um futuro ao qual, contudo, se receia chegar, e querendo olhar, antes disso, para o que está para trás, para perceber em que condição se pode e se vai lá chegar — tanto enquanto pessoa como enquanto arquitecto.

As estâncias correspondem ao corpo principal do trabalho e é a partir delas que ele vê o seu sentido construído, uma vez que são contentores em potência das três condições que são colocadas em causa. Elas são figuras de um habitar no espaço

familiar, reflectem uma vivência, uma experiência de habitar que deixou memórias. São receptáculos de vida, onde se acumula a matéria que está em potência e por agitar, porque lhe falta ser concedido um propósito, para que produza sentidos, significados, inscrições e patrimónios, porque quando uma coisa se torna um hábito, quando convivemos diariamente com ela, ela perde a capacidade de nos fazer pensar. Assim, estas coisas aparentemente banais são deslocadas do seu mundo para que possam revelar-se e evocar matérias de pensamento.

Para isso, em cada estância procede-se à sua (des)construção, numa distância progressiva em relação a ela, encontrando, aí, na sua espessura, essa espécie de magia que as coisas podem esconder. Assim, esse contin(g)ente pessoal, ilustrado por memórias concretas, é (des)construído por meio de associações simbólicas e análogas, para ir à descoberta e à exploração das inquietações que são suscitadas nesse processo. De cada memória, inscrita num património pessoal, extrai-se um simbolismo, o qual dá origem a um texto relativo a essa representação simbólica da memória, pertencente a uma esfera mais sociológica e antropológica, a uma geografia do ser. Daí, retiram-se ilações para, a par de inquietações já existentes, construir, de forma análoga, um posicionamento relativo à crítica arquitectural.

Como tal, as estâncias desdobram-se em textos que se organizam numa lógica associativa, o que significa que a cada uma delas estão associados os textos que a ela se referem, independentemente do seu tipo de registo. Por isso, cada estância acolhe três textos diferentes: a memória, relativa ao património pessoal; a representação simbólica, relativa à geografia do ser; e a analogia, relativa à crítica arquitectural, procurando sempre estabelecer ligações e correspondências entre esses três universos.

A memória do jantar de sábado lembra-nos que, naquela mesa, cada um de nós dizia sempre o que pensava, porque desejava que a sua verdade fosse aceite e sabia que, para isso ser possível, as ideias precisavam de ser sujeitas à exposição, ao debate e ao contraditório. Nessa troca de argumentos, ocorria uma medição de forças, abria-

se uma janela de expressão do ser mais próprio, desde a qual cada um se mostrava ao outro através do que pensava, perpassando a fronteira que os distava e procurando uma possibilidade de acolhimento.
Falamos de um pensar que toma de assalto, que confronta, que perturba a relação entre a ordem das coisas e a ordem do discurso que o regula. Ele movimenta-se segundo uma condição de problematicidade, dado que o seu propósito não é verificar a hipótese de onde parte, mas preservar uma problematização em potência. Ele quer ser matéria ressonante, que vai e volta, quer revelar-se como potência de abertura de mundos, atraindo o que está por vir, o que ainda não é, conduzindo o desconhecido ao conhecido, desfazendo o mistério para o nomear.

Sabemos que a arquitectura depende do registo num suporte físico para poder representar-se, compreendendo-se, e para poder compreender-se, representando-se. Aí, revelam-se as relações entre o seu estado mental e o seu percebimento, numa operação intelectual que parte da matéria pensável para a tornar um veículo de inteligibilidade e de introdução no mundo sensível, procurando concretizar o pensamento na sua potência de transmissibilidade da ideia, a qual só ele é capaz de conservar. Tanto o desenho como a escrita operam na tradução do pensamento, porque são ferramentas que materializam e dão forma ao pensável, trazendo ao mundo sensível o que ainda não veio. Todos eles têm um pouco uns do outros: o pensamento, enquanto fomentador do desenho e da escrita, contém a noção de materialidade presente neles, assim como eles, enquanto derivações do pensamento, contêm a ideia em potência da qual ele se constitui.

A memória do banco corrido diz-nos que, na ingenuidade e na falta de certezas, ainda podíamos jogar com o mundo, partindo da imaginação e da plasticidade com que o contemplávamos, mostrando que os vínculos podiam ser refeitos e o mundo transformado. Através dessa forma de adesão ao mundo e ao que ele tem de (im) possível, vinculávamos o jogar a uma acção imaginativa e transformadora.

A imaginação tem uma capacidade representativa — mesmo que parta sempre de

um conhecimento já existente —, pelo que desbrava um caminho de viabilidade ao pensamento, dado que fornece imagens que auxiliam o que está a ser pensado. Como tal, ela envolve um fazer imagético, procurando estabelecer novas correspondências e novos sentidos para as coisas convencionadas e, assim, deslocá-las do seu lugar comum e ultrapassar essa fronteira do real.

Enquanto dispositivo de criação e modificação, o projecto de arquitectura exprime, simultaneamente, a virtualidade da condição presente e a capacidade de antever um futuro, unindo o desejo e o cumprimento, que antes estavam separados por uma distância que só o projecto pôde desfazer. Ele é uma forma específica de intencionalidade, o produto de uma intuição que, mesmo partindo necessariamente de dados, não procura solucionar-lhes a diversidade e as contradições, mas sim encontrar-lhes uma essência, oferecer-lhes a consciência de alguma coisa. Daí, o projecto trata o objecto projectado como um acontecimento e nunca só como um objecto, porque faz dele um jogo de forças permanente que irrompe por entre uma identidade estável, mostrando que a essência da arquitectura não se faz de medida nem subjectividade, mas de energia. O projecto é, por isso, um meio de conhecimento, um espaço de experimentação e investigação, que trabalha sobre um saber acumulado, que faz do dispositivo projectual um meio operacional, interagindo com ele, constituindo-o e transcendendo-o.

Na impossibilidade de perceber o que se passava no fundo do poço, apenas podíamos retirar dele o que ele nos devolvia: o eco do som e o reflexo da água. Ambos eram imagens de algo, que não davam respostas e apenas replicavam o que recebiam — eram uma espécie de realidade alternativa. Ali, estava reproduzido um outro corpo, a partir do qual se manifestava um gesto da nossa existência, mostrando-nos que ela podia sair para fora, que podia ser vista e ouvida, que continha toda a potência da nossa presença no mundo.

Tratar a questão do ser diz-nos que o sujeito, ao emancipar-se, assiste à gestação da sua consciência, testemunha o que se passa dentro e fora de si, tanto na relação consigo próprio como com os outros e, assim, faz-se consciente de si, distinguindo-se do outro e retornando a si. Daí, ele não pode existir enquanto corpo independente, uma vez que está envolvido e circunscrito por tudo o que o rodeia, e a sua concretização dá-se nesse espaço relacional. Nesse confronto com o outro, faz-se a si próprio, concretizando, finalmente, em si o que já é, o que sempre foi, o que o acrescenta e o transforma, num gesto de apropriação e limitação entre o que é seu e do outro.

Há uma dificuldade notória em definir a fronteira entre sujeito e autor e em descobrir até que ponto ela é permeável. Na verdade, ambos não são, necessariamente, sobreposições, uma vez que do sujeito pode derivar uma circunstância autoral que se despersonaliza e se separa dele. Essa separação, no entanto, nunca se desvincula do facto de que essa criação autoral pressupõe uma iniciação no espaço pessoal do sujeito. Dado ser uma forma de apropriação intelectual, a autoria torna-se um poder sobranceiro, gerando uma altivez do arquitecto em relação ao habitante, fazendo-o esquecer que o poder que pode exercer sobre ele se reflecte, também, no sentido contrário. Uma vez que o habitante é tanto um factor como um feitor de desenho, é indispensável que se construa uma ponte entre ambos, para que as suas visões se encontrem, compreendam e aceitem, para que, entre eles, se crie uma relação de poder produtiva que estabeleça as regras desse jogo de um equilíbrio mútuo, que leve o projecto para a frente e nunca para trás.

O dia da matança recorda-nos que os animais exaltam a procura de um outro, alertando para a necessidade de descobrir como podemos mostrar-nos e chegar a ele. Essa presença do animal na casa, exige a aceitação de um ser que nos é diferente, exige que nos coloquemos no seu lugar para que dele possamos retirar o que necessitamos. Aí, é como se a manipulação e o domínio do animal permitissem ganhar consciência da nossa condição humana: o que somos, porque somos isto e não aquilo.

Tendo em conta que o estado de alteridade pressupõe que interagimos e somos

interdependentes do outro, ele implica a capacidade de nos colocarmos no lugar que o outro ocupa na relação interpessoal, para que ocorra uma transferência e passemos essa fronteira. A partir de um olhar exterior e distante, podemos compreender-nos a nós e à nossa circunscrição, procurando efectivar a ligação entre nós e o outro, entre a individualidade e o colectivo, numa experiência de contacto e alteridade que, pressupondo uma oposição entre o sujeito pensante que somos e o que é pensado, nos faz compreender o mundo a partir de outro olhar e ver para além da evidência.

A ideia de comum é a de acolhimento e tolerância da diferença, pelo que a sua possibilidade de efectivação não se dá valorizando o que há de comum, mas sobrepondo-lhe o que nos é diferente, para que a comunhão se faça da integração da diferença e nunca do seu desvanecimento em detrimento da preservação do que é de-todos ou igual-em-todos. Como tal, torna-se imperativo (r)estabelecer o comum através da arquitectura, para que o comum volte a encontrar possibilidade de suceder e para que a arquitectura volte a participar na imaginação colectiva de sistemas sociais, tentando com que a possibilidade de estar-junto, que é a condição primeira para a constituição de um espaço, passe, também, a ser uma possibilitação desse mesmo espaço. Para isso, o papel da arquitectura e, naturalmente, do arquitecto, não se pode resumir à ideia de arquitectura pela arquitectura, mas ligar-se à descoberta de como pode colocar a sua condição disciplinar ao serviço de uma causa comum.

Ao batente estava atribuído o simbolismo do momento de entrada, na medida em que era visto como a personificação da chamada. Nele, iniciávamos a relação entre o nosso corpo e a casa, porque era o primeiro gesto de manifestação de entrada naquele recinto, a primeira relação física com a casa: ele não era a fronteira em si, mas sim o veículo para a ultrapassar.

A linguagem revela-se um corredor de comunicação entre o mundo das coisas e o mundo das ideias, ocupando, para isso, o espaço entre dois entes, podendo diminuir-lhes e aumentar-lhes a distância, estabelecendo as regras do jogo da palavra, da identidade e, assim, do conhecimento. Ela parte sempre da nossa necessidade de exteriorização, daí procurarmos constantemente a comunicabilidade e a transmissibilidade nas coisas, a possibilidade de ajustar as palavras ditas ao que está a ser dito por elas.

A arquitectura só pode ser reconhecida como um jogo de tensões, no qual as relações de força a abrem ao inesperado, fazendo do trabalho do arquitecto o trabalho do indizível, aproximação a poeta, que, em vez de palavras, manipula a matéria que é espaço, segundo uma visão de reparação do mundo, na intenção de lhe atribuir um significado e de lhe encontrar correspondência na dimensão do poético. É aí que reside a possibilidade da arquitectura enquanto experiência artística, que se cumpre na equação das formas como produtoras de uma linguagem com uma certa dimensão alegórica, na medida em que os seus valores só se desvelam quando ultrapassada a camada superficial da matéria, sob a qual eles se escondem. Essa condição faz do arquitecto um inventor e um potenciador de metáforas, que opera na tradução do óbvio em algo que cresce para além disso, numa constante produção de valores, através dos quais a obra expõe as forças que entram em jogo.

Este pedaço de terra é um pedaço de mundo que tornámos nosso no acolhimento que fez de nós, na cumplicidade que se cumpre entre a mão que semeia e a terra que oferece o fruto. Este aido é um território de abrigo, onde coabitam o imprevisto e o costume, a intimidade e o reflexo, a peripécia e a sombra. Nele, assinala-se um espaço de habitar, onde, na relação com o território, vemos a possibilidade de um viver, de construir um tecto, porque é humanização da paisagem, à qual confere uma ordem, um sentido métrico e espacial.

A nossa existência inaugura o nosso próprio lugar no espaço, o qual se faz de um ser-habitando, da nossa condição específica de ser-no-mundo. O habitar é um gesto de ocupação do mundo, com o qual criamos o nosso lugar e o nosso modo de ser e estar. Esta forma de ser connosco mesmos e com o outro absorve as relações que estabelecemos com a nossa circunstância, com o que nos circunscreve e que, como tal, participa na espacialização do nosso ser, isto é, na nossa forma de estarmos-cá.

A arquitectura concretiza uma resposta poética ao problema do habitar, uma vez que constrói um significado, projectando e construindo um ambiente físico mediado por um sentido. Daí, traduz através de formas construídas, que são espaço, o modo como nos relacionamos com o território que habitamos e sobre o qual formamos um entendimento. Portanto, o primeiro gesto em arquitectura só pode ser a ocupação do lugar, enquanto manifestação do nosso encontro com o mundo. Desse modo, o valor de um lugar não é atribuído apenas pelo seu desenho ou pelas características que lhe estão inerentes, mas também pelo significado que ocupa na vida de quem o usa, dado que também tem um lugar na atribuição de um sentido ao nosso caminho. Isso significa que a ideia de lugar surge apenas quando há consciência do posicionamento do nosso próprio ser-espacial.

Aquelas tardes no silveiro eram passadas com a manualidade, a concretização de algo que saía das nossas mãos, na qual não havia mediação. Era uma metáfora de um fazer, fazendo-nos a nós próprios. Nela, havia uma relação com a matéria à qual não poderíamos aceder senão no agir próprio, na mão que constrói, que realiza, que faz a coisa aparecer e passar a estar presente diante de nós. Tudo ali pertencia ao domínio da acção, da feitura, a partir da qual atribuía um significado especial a tais coisas que as nossas mãos faziam nascer.
As produções anónimas contêm em si uma dimensão do fazer enquanto ofício, de um trabalho de feitura, que se constitui em experiência acumulada e amadurecida ao longo do tempo, intimamente ligado à existência do ser, dado que nos faz projectar nelas um sentimento de afeição e pertença, porque elas principiam e terminam em nós. Aí, dá-se o encontro entre as acções de formalidade e informalidade, de premeditação e espontaneidade, e de função e utilidade, fazendo-se acolhimento de um lugar intermédio entre a vida e os modos de usar, entre a vida e a disciplina.

O papel do arquitecto é ser tanto um pensador como um fazedor. Enquanto fazedor, deve traduzir pensamentos a partir da perspectiva que tem da realidade, criando relações entre signos e sinais. Enquanto pensador, deve formar as suas próprias especulações no entendimento, na medida e na interpretação do mundo que (re)

conhece. O seu trabalho envolve um processo mental que se desdobra tanto em intuição e criatividade como em análise e racionalidade, onde dois universos aparentemente paralelos mantêm uma relação de trocas interdependentes, um que parte do corpo do conhecimento disciplinar, outro que se forma com a aprendizagem adquirida no exercício do real. Ao contrário do que pode aparentar, a arquitectura não se esgota na prática, daí que importa que ela se faça na intersecção entre a teoria e a prática, para que se crie multiplicidade na diversidade e na contradição, porque ambas formulam-se dentro do mesmo corpo disciplinar e reproduzem-se mutuamente: a prática fazendo-se de conexões entre dois lugares teóricos, a teoria como ponto de encaixe entre as práticas.

Este pátio é o espaço que dá vida à casa, centralizando a maioria das acções que ocorrem durante o dia, permitindo a convergência entre essas e outras acções, tornando-se um espaço para todos, que acolhe a proximidade e o convívio de contin(g)entes aparentemente díspares. Não ter um carácter programático permite que ele se torne a possibilidade de crescimento dos espaços que o rodeiam, acabando por ser um espaço de serventia e complementaridade em relação aos restantes. É, por isso, um espaço indeterminado mas feito de versatilidade e utilidade, que tanto é arrumo como abrigo, tanto é dispositivo de transição como de estadia.
A realidade do mundo está em constante mudança, nunca foi um contin(g)ente estável e objectivo, mas cada vez mais é uma sobreposição de multiplicidades contínuas e sobrepostas através do tempo, de realidades que actuam simultaneamente entre si. A simultaneidade, a heterogeneidade e a sobreposição marcam a contemporaneidade, que está feita da mistura e da aparente incompatibilidade entre mundos diferentes, cuja tensão provocada também é a garantia de um espaço vivente, de uma nuvem de forças imprecisas, onde mora o que é contraditório, complexo e dúbio.

Tendo em conta a heterogeneidade da vida contemporânea, há que fazer corresponder-lhe uma ideia de arquitectura que seja capaz de se mover entre essa simultaneidade de pontos, acolhendo-os e conferindo-lhes um sentido. Este projecto

valoriza-se na complexidade dos procedimentos e dos processos de decisão que permitem a flexibilidade, bem como na liberdade dos passos que os procedem, em abertura, em possibilidade e em extensão. O carácter contemporâneo do projecto revela-se, por isso, na ambição de uma abertura em permanência, que possa manter-se permeável à readequação, mediante a temporalidade e a mutabilidade de conceitos e situações. O trabalho do vago e da abertura reside na purificação do trabalho de projecto, na emancipação das coisas enquanto veículos de jogo, de vida, de produção de significados, exprimindo-as numa arquitectura que parte das coisas e volta para as coisas, porque é disso que é feita a matéria da arquitectura. Esse é o jogo de dar forma e significado ao concreto, através do habitar.

A vindima revelava o vinho como uma matéria mutante, um corpo que se desmascara no decorrer do tempo, qual antítese da vida moderna, onde a aceleração do tempo — que é, na verdade, a sua negação — cada vez mais nos absorve. Ele é, por isso, um acolhedor do devir, dado que, a caminho de se realizar como matéria, não lhe resta senão entregar-se a ele e esperar que a relação com ele seja a mais ajustada — porque só aí se vai realizar como vinho. Fazer vinho é também esse dar forma ao tempo, porque é uma expressão da simultaneidade que está a ocorrer sem que dêmos conta dela.

Trata-se da ocorrência do devir, o processo de efectivação de algo que, até então, apenas existia em potência, isto é, o caminho que a potencialidade percorre, em constante actualização, até se concretizar em forma. Essa realização, esse tornar-se algo, implica uma mudança de estado, uma mutação perpétua entre uma forma de início e uma forma de fim, que nunca é a final, pelo que a acção do devir tem como princípio o movimento, que é permanente, progressivo e cujo princípio respectivo é a potência.

A tradição, como condição herdada que é, envolve a transmissão de algo notável, mas que não se pode discernir nem adquirir, apenas pode ser partilhado, porque já existe em nós, é um rasto de uma precedência indelével, que permanece e (re)

nasce aquando do nascimento de nós próprios. Ela é, por isso, o resultado para um (re)começo. Em arquitectura, a tradição torna-se, assim, um campo de actividade aberta, que se transmite e que se forma a partir da selecção e da reconstrução de eventos passados. Ela chega até nós depois de um processo de sucessivas trocas e transferências, pelo que o seu valor reside nessa possibilidade de, enquanto utilidade objectiva, se oferecer constantemente à renovação. Ela não é uma coisa inerte, porque é um processo em continuidade e evolução, feito de dinâmicas de apropriação, com as quais vai sofrendo mutações, fabricadas no contacto com a experiência e com o tempo. Aí reside a sua vontade de se manter na contemporaneidade e, para isso, ela disponibiliza-se perante nós como matéria a ser manipulada, tornando a actuação na tradição uma inevitabilidade.

Perante a morte, na dificuldade em aceitar a perda, estivesse ou não ao nosso alcance decidir sobre ela, e em perceber que havia coisas das quais nos tínhamos de desfazer, a memória tornou-se o nosso mecanismo de defesa para lidar com a perda, mas, ao mesmo tempo, tornou-se uma carga demasiado pesada para nós, a nossa pedra de Sísifo, impossível de fazer chegar ao cimo do monte, por carregar um desejo desmesurado de querer guardar e eternizar tudo o que passa por nós.

Ao trazermos a memória à presença, dá-se a transformação da nossa subjectividade íntima em matéria vivente, que, ao ser transmitida para fora do corpo que a produz e guarda, perde a sua essencialidade, mas torna-se veículo da sua própria transmissibilidade e exteriorização, deixando que o real conceba um corpo para essa intimidade. Assim, ficam em nós não como marca indelével do acontecido e encerrado num passado, mas como potência desse próprio acontecimento que é outro que não a sua memória. Daí, do que dele fica, faz-se utilidade, dá-se sentido às sensações, potencia-se um por-vir que tomará partido da memória desse acontecimento outro.
A ideia de história procura sempre relacionar o passado com o futuro, no entanto, o seu carácter vinculativo e taxativo, que se mostra inflexível à descontextualização, não se querendo libertar daquilo que cristalizou, cria uma impossibilidade de a usar

como instrumento de conhecimento sobre o presente. Pressentimos que a história da arquitectura tem estado mais preocupada com as formas e os conteúdos históricos do que com descobrir se ela nos pode mostrar estratégias potenciadoras de operações no presente. Como tal, a contribuição mais valiosa da história não é a oferta de uma ideia, mas sim a possibilidade de a situar, mostrando como um certo contexto produz uma certa coisa. A história serve como prova documental de uma forma de actuação perante uma realidade, que, porém, é irrepetível, portanto, a história deve ser menos total e mais subjectiva, para que a sua selecção seja feita de forma pessoal, intransmissível, para procurar nela um sentido que construa a nossa própria história, que é outra, que é melhor, porque é a que nos serve.

Apresentar este trabalho é um exercício relativamente ingrato, porque ele saberá melhor do que eu apresentar-se a si próprio. O que a seguir virá é tempo e espaço, para que cresça e ganhe um corpo próprio fora de mim, para que possa falar por si mesmo e, quem sabe, ser mensagem e sinal para os outros. Apesar de ter nascido de uma condição tão pessoal e, por isso, o minimamente fechada para que assim o seja, ele aponta, também, para um exercício de tentar chegar ao outro, de exteriorizar essa intimidade, mesmo que a sua procedência seja um interior aparentemente intransmissível. De facto, ele é uma porta por onde entrámos, a qual guardava algo que já existia, mas que este novo acesso permitiu ver de forma diferente, como uma chegada nova que nos fez ver o que até então não tínhamos sabido ver.

Daí, pudemos receber deste trabalho três segredos. O primeiro é que as três condições revelam-se poços sem fundo, dos quais é preciso saber manter uma distância, para que não nos deixemos cair neles; na verdade, elas podem ser-nos tão úteis quanto demasiado problemáticas. O segundo é que pode mesmo haver qualquer coisa mágica nos gestos simples do quotidiano, quase sempre por ver; que as mais pequenas coisas podem contar os mais profundos mistérios, desde que saibamos como os escutar. O terceiro, por fim, é também um conselho: há que aprender a libertarmo-nos da prisão das memórias, para que não sejam castradoras, para que não nos coloquem numa bolha isolada do mundo. Agora, se quisermos vir a compreender e a modificar o mundo, mesmo sabendo que dele só podemos tomar uma parte, a viagem tem de ser continuada, para saber até onde podemos chegar, para podermos medir a que profundidade está a água.

João dos Santos diz-nos que *é a linguagem que preenche o espaço entre as pessoas*. Assim será o que liga estes textos e estas três condições para um praticável, assim será o que faz com que se possa pensar a vida e a arquitectura a partir de experiências do habitar, provando que é também assim que se constitui uma possibilidade de espaço entre nós, num mundo cada vez mais complexo e, por vezes, distante. A linguagem é o que nos une, é o que nos concede a possibilidade de um comum. E é esse o projecto de arquitectura que persigo e que me move, um projecto que possa demonstrar que os três universos de que se constitui e que antes pareciam tão distantes entre si, estão afinal mais próximos do que nunca. E aí revelam o que lhes fica entre — que é, também, o que nos fica entre.

Porto, 16 de Dezembro de 2021

índice bibliográfico

AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.
_____, *A ideia da prosa*, Lisboa, Edições Cotovia, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo, *Projeto e destino*, São Paulo, Editora Ática, 2001.

ARÍS, Carlos Martí, *Las variaciones de la identidad. Ensaio sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1993.

ASCENSÃO, Ana Teresa (ed.); SOL, Luísa (ed.), *A casa e o mundo*, Lisboa, Lata Edições, 2018.

BENJAMIN, Walter, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio D'Água, 2012.

BERGER, John, *Porquê olhar animais?*, Lisboa, Antígona, 2020.

BRITO, Joaquim Pais de, *Muitas coisas e um pássaro*, Porto, Sextante Editora, 2017.

CHAFES, Rui; MATOS, Sara Antónia, *Sob a pele*, Lisboa, Sistema Solar (Documenta), 2015.

DERRIDA, Jacques, *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, cuatro. ediciones, 2006.

DIAS, Carlos Amaral; MONTEIRO, João Sousa, *Eu já posso imaginar que faço*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.

DOBERTI, Roberto, *Habitar*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, Nobuko, 2011.

DOMINGUES, Álvaro, *A Rua da Estrada*, Porto, Dafne Editora, 2009.

ELIOT, Thomas S., *Selected Essays*, London, Faber and Faber Limited, 1934.

ESPUELAS, Fernando, *Madre Materia*, Madrid, Lampreave, 2009.

FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, Lisboa, Nova Vega, 2018.

GREGOTTI, Vittorio, *Território da arquitetura*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

HEIDEGGER, Martin, *Ensaios e conferências*, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2002.

HELDER, Herberto, *Photomaton & Vox*, Porto, Porto Editora, 2015.

HILL, Jonathan, *Occupying architecture: between the architect and the user*, London, Routledge, 1998.

LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe, *Actitud*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017.
_____, *Freedom of use*, Cambridge, Harvard University Graduate School of Design, Sternberg Press, 2015.

LEYVA, Juan Luis Trillo de, *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

LOPES, Silvina Rodrigues, *A inocência do devir*, Lisboa, Língua Morta, 2019.
_____, *Aprendizagem do incerto*, Lisboa, Litoral, 1990.
_____, *Literatura, defesa do atrito*, Lisboa, Língua Morta, 2017.
_____, *Teoria da des-possessão*, Lisboa, Averno, 2013.

MAIA, Tomás (org.), *Persistência da obra. Arte e política*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011.

MANSILLA, Luis Moreno; ROJO, Luis; TUÑÓN, Emilio, *Escritos circenses*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005.

MATEO, Josep Lluís, *Textos instrumentales*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007.

MOLDER, Maria Filomena, *A arquitectura é um gesto. Variações sobre um motivo wittgensteiniano*, Lisboa, Sr Teste Edições, 2021.
_____, *Rebuçados Venezianos*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2016.
_____, *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Lisboa, Edições Vendaval, 2009.

NAZARÉ, Leonor (coord.); SILVA, Rodrigo (coord.), *A república por vir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

PAIXÃO, Pedro A. H., ROBALO, Cristina, *Pela bruma dentro*, Lisboa, Sistema Solar (Documenta), 2019.

RADIĆ, Smiljan, *Cada tanto aparece un perro que habla y otros ensayos*, Barcelona, Puente Editores, 2018.

ROGERS, Ernesto Nathan, *Esperienza dell'architettura*, Milano, Skira Editore, 1997.

SANTA-MARÍA, Luis Martínez, *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2004.
_____, *Intersecciones*, Madrid, Editorial Rueda, 2004.

SANTOS, João dos, *Ensinaram-me a ler o mundo à minha volta*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
_____, *Se não sabe porque é que pergunta*?, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988.

SHARR, Adam, *La cabaña de Heidegger*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2015.

SIZA, Álvaro, *01 Textos*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2019.
_____, *02 Textos*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2018.
_____, *03 Textos*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2019.

SLOTERDIJK, Peter, *Ensaio sobre a intoxicação voluntária: um diálogo com Carlos Oliveira*, Lisboa, Fenda, 2001.

SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003.
_____, *Los artículos de Any*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

SORIANO, Federico, *Sin_tesis*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004.
_____, *Un viaje con las miradas. La arquitectura como relato*, Madrid, Abada Editores, 2016.

TAFURI, Manfredo, *La esfera y el laberinto*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1984.

TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa, Editorial Caminho, 2013.
_____, *Breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*, Lisboa, Relógio D' Água Editores, 2012.

TRÍAS, Eugenio, *Lógica del límite*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991.

VALDERRAMA, Luz, *La construcción de la mirada: tres distancias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004.

VITTA, Maurizio, *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.
_____, *Pensar a arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009.
ZUMTHOR, Peter; LENDING, Mari, *A Feeling of History*, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2018.

AOA, n. 31, Santiago, Asociación de Oficinas de Arquitectos de Chile, 2016.

Aqua Nativa, n. 12, Anadia, Associação Cultural de Anadia.
_____, n. 13, _____.
_____, n. 14, _____.
_____, n. 15, _____.
_____, n. 17, _____.

Boletim da Universidade do Porto, n. 19/20, Porto, Universidade do Porto, 1993.

Caderno de leituras, n. 96, Belo Horizonte, Edições Chão da Feira, 2019.

Cadernos de arquitectura, n. 1, Lisboa, 1947.

Casabella, n. 482, Venezia, Gruppo Editoriale Electa, 1982.

Devires, v. 1, n. 1, Belo Horizonte, FAFICH-UFMG, 2003.

Do estranho, ciclo de conferências, Porto, Teatro Rivoli, Universidade Lusófona do Porto e Teatro Municipal do Porto, 30 de Janeiro de 2018.

Eduardo Souto de Moura. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, TC Cuadernos, n. 138-139, Valencia, General de Ediciones de Arquitectura, 2018.

Expresso, Lisboa, 1 de Janeiro de 2018.

Revista de História da Arte, n. 10, Lisboa, Instituto de História da Arte da FCSH-UNL, 2012.

Unidade, n. 3, Porto, AEFAUP, 1992.

A beleza das pequenas coisas, Alberto Pimenta entrevistado por Bernardo Mendonça, Lisboa, Expresso, 28 de Fevereiro de 2020.
_____, Jorge Molder entrevistado por Bernardo Mendonça, Lisboa, Expresso, 22 de Dezembro de 2017.

Desassossego, ep. 3, António Barreto entrevistado por Maria João Seixas, RTP 2, 06 de Outubro de 2019.
_____*, ep. 4*, Maria Filomena Molder entrevistada por Maria João Seixas, RTP 2, 13 de Outubro de 2019.

s/ Título, ep. 8, Maria Filomena Molder entrevistada por Miguel Nabinho, RTP 2, 04 de Novembro de 2016.

MOURÃO, Catarina, *Lourdes Castro. Pelas sombras*, Lisboa, Midas Filmes, 2010.

PIMENTA, Alberto; PÊRA, Edgar, *O Homem-Pykante — diálogos kom Pimenta*, Guimarães, Bando à Parte, 2018.

BRANCO, José Mário, *FMI*, maxi single, Edisom, 1982.

índice de imagens

01a Arquivo pessoal.
01b Colagem de BETC e Italo Lupi. Disponível em ph.madparis.fr/tutto-ponti-gio-ponti-archi-designer-1770.
01c Fotografia de Gjon Mili. Disponível em life.com/arts-entertainment/behind-the-picture-picasso-draws-with-light.

02a Arquivo pessoal.
02b Fotografia de Eames Office. Disponível em eamesoffice.com/connections/the-toy.
02c Fotografia de Flor Garduño. In *Álvaro Siza 2001-2008*, El Croquis n. 140, Madrid, 2008, p. 62.

03a Arquivo pessoal.
03b Autor desconhecido. Disponível em anishkapoor.com/93/suck.
03c Fotografia de Cristobal Palma. Disponível em architectural-review.com/buildings/housing/revisit-quinta-monroy-by-elemental.

04a Arquivo pessoal.
04b Fotografia de Jacques Minassian. In *Registo(s) de Viver*, Casa da Liberdade Mário Cesariny e Perve Galeria, 2014, disponível em issuu.com/pervegaleria/docs/ap-catalog.
04c Fotografia de Rael San Fratello. Disponível em rael-sanfratello.com.

05a Arquivo pessoal.
05b Autor desconhecido. Disponível em hirshhorn.si.edu/search-results/search-result-details/?edan_search_value=07.60.
05c Autor desconhecido. In *Álvaro Siza 1958-2000*, El Croquis n. 68/69+95, Madrid, 2000, p. 293.

06a Arquivo pessoal.
06b Fotografia de Richard Long. Disponível em tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149.
06c Fotografia de Karsten Födinger. Disponível em foedinger.de/links/KaFoedinger_2019-short-web.pdf.

07a Arquivo pessoal.
07b Fotografia de Smiljan Radić. In Smiljan Radić, *Cada tanto aparece un perro que habla*, Barcelona, Puente editores, 2018, p. 38.
07c Fotografia de Willy Boesiger. Disponível em capmoderne.com/fr/lieu/le-cabanon.

08a Arquivo pessoal.
08b Fotografia de Álvaro Domingues. In Álvaro Domingues, *A Rua da Estrada*, Porto, Dafne Editora, 2009, p. 70.
08c Fotografia de Philippe Ruault. Disponível em lacatonvassal.com/index.php?idp=16.

09a Arquivo pessoal.
09a Arquivo pessoal.
09b Fotografia de Bewley Shaylor. Disponível em berndnaut.nl/works/nimbus.
09c Fotografia de Anthony Coleman. In Isabel Salema, *As portas não voltarão a ser iguais*, Lisboa, 2014, Público, disponível em público.pt.

10a Arquivo pessoal.
10b Fotografia de Ann Longmore-Etheridge. Disponível em flickr.com/photos/60861613@N00/5923252111.
10c Fotografia de Allard Bovenberg. Disponível em raaaf.nl/en/projects/7_bunker_599/494.

índice de estâncias

O índice de estâncias faz a catalogação dos textos das estâncias, agrupando-os segundo o tipo de registo em que se inscrevem. A identificação de cada texto é o cruzamento entre a estância a que se referem e o tipo de registo que possuem. Como tal, em cada grupo, segue-se a mesma sequência que se estabeleceu na estrutura principal do trabalho.

a património pessoal [memória]

01a o jantar de sábado p. 41
02a a brincadeira do escorrega p. 57
03a o estranhamento face o poço p. 71
04a o dia da matança do porco p. 87
05a a chegada a casa dos avós p. 103
06a o aido dos avós p. 117
07a as tardes passadas no silveiro p. 131
08a o pátio do silveiro p. 147
09a o dia dos folares da páscoa p. 163
09a o dia da vindima p. 167
10a o luto das avós p. 185

b geografia do ser [representação simbólica]

01b pensamento p. 45
02b imaginação p. 61
03b ser-limite p. 75
04b alteridade p. 91
05b linguagem p. 107
06b habitar p. 121
07b feitura p. 135
08b heterogeneidade p. 151
09b devir p. 171
10a memória p. 189

c crítica arquitectural [analogia]

01c registo p. 49
02c criação p. 65
03c autoria p. 79
04c comum p. 95
05c artisticidade p. 111
06c espacialização p. 125
07c prática-teoria p. 139
08c flexibilidade p. 155
09c tradição p. 177
10c história p. 193

*

o que nos fica entre
— (espaço de) *linguagem*

Ricardo Nolasco de Oliveira

FACULDADE DE ARQUITETURA