

MESTRADO INTEGRADO

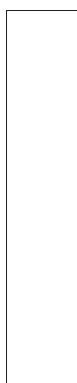
ARQUITETURA

Para além da permanência a efemeridade como prática arquitetónica

Francisca Lemos Sampaio

M

2026



PARA ALÉM DA PERMANÊNCIA a efemeridade como prática arquitetónica

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

2025/2026

Orientador: Professor Doutor Luís Filipe Dordio Martinho de Almeida Urbano

Francisca Lemos Sampaio

Notas prévias

A presente dissertação segue o Novo Acordo Ortográfico, e para uma leitura mais confortável, o documento foi concebido em formato de dupla página.

Todas as citações diretas encontram-se entre aspas e, para facilitar a compreensão, as citações de língua estrangeira foram alvo de tradução, encontrando-se a versão original em nota lateral.

Opta-se pelo recurso ao bold com o objetivo de destacar conceitos, obras e autores relevantes e ao itálico para destacar conceitos estrangeiros.

As imagens incluídas foram, em alguns casos, submetidas a processos de recorte e poderão apresentar variações cromáticas relativamente às versões originais.

Agradecimentos

A todos que fizeram parte deste percurso, mas em especial...

À minha mãe pelo apoio incondicional e por me permitir ser todas as minhas versões

Aos meus familiares por me apoiarem em todo o percurso académico e por sempre acreditarem em mim.

Ao Mota pelo companheirismo constante e sobretudo por me ensinar a levar a vida com menos dramatismo

Ao meu orientador, Professor Doutor Luís Urbano, por todo o conhecimento partilhado e constante disponibilidade.

Por fim, aos os meus amigos de casa e de faculdade por tornarem este caminho mais leve e talvez o mais bonito.

Resumo

A presente dissertação pretende explorar a relação entre a arquitetura efêmera e a arquitetura permanente, questionando a oposição tradicionalmente estabelecida entre ambas. Sob o título "*Para além da permanência: a efemeridade como prática arquitetónica*", a dissertação investiga a arquitetura efêmera enquanto prática capaz de ultrapassar a sua associação tradicional à curta duração. Assim, apesar de partir da compreensão da efemeridade enquanto condição primeiramente associada ao estilo de vida nómada, a investigação propõe uma leitura mais ampla, onde se compreende a efemeridade também como a capacidade de acomodar a adaptação, transformação e flexibilidade através de diversas condicionantes e estratégias projetuais.

Através da análise dos diferentes parâmetros, nomeadamente: o tempo, a construção, o uso, a imagem e a intenção projetual, procura-se compreender de que forma estes princípios atravessam a prática arquitetónica contemporânea, manifestando-se tanto em estruturas temporárias como em edifícios permanentes. O trabalho articula assim, diversas referências arquitetónicas históricas, enquadramento teórico e uma entrevista ao arquiteto Diogo Aguiar, procurando demonstrar que a efemeridade não constitui apenas uma condição temporária limitada, mas sobretudo uma estratégia arquitetónica capaz de responder às sucessivas transformações do contexto contemporâneo.

A dissertação culmina na análise comparativa entre a Biosfera de Montreal e do Wyly Theatre, permitindo compreender como algumas arquiteturas efêmeras podem adquirir e se adaptar à permanência não prevista, e como determinadas arquiteturas permanentes podem também incorporar princípios associadas ao efêmero e à experiência única. Deste modo, a dissertação propõe uma leitura mais alargada da arquitetura efêmera, onde a efemeridade e a permanência deixam de operar como condições opostas e passam a operar num campo intermédio e complementar, aproximando-se através da capacidade de transformação e adaptação ao longo do tempo.

Abstract

This dissertation aims to explore the relationship between ephemeral architecture and permanent architecture, challenging the traditional opposition between the two. Under the title “*Beyond Permanence: Ephemerality as an Architectural Practice*”, the dissertation investigates ephemeral architecture as a practice capable of transcending its traditional association with short-term existence. Thus, although it begins with an understanding of ephemerality as a condition primarily associated with a nomadic lifestyle, the research proposes a broader interpretation, in which ephemerality is also understood as the capacity to accommodate adaptation, transformation, and flexibility through various design constraints and strategies.

Through the analysis of different parameters—namely time, construction, use, image, and design intent—the study seeks to understand how these principles permeate contemporary architectural practice, manifesting themselves in both temporary structures and permanent buildings. The work thus brings together various historical architectural references, a theoretical framework, and an interview with architect Diogo Aguiar, seeking to demonstrate that ephemerality is not merely a limited temporary condition, but above all an architectural strategy capable of responding to the successive transformations of the contemporary context.

The dissertation culminates in a comparative analysis of the Montreal Biosphere and the Wyly Theatre, offering insight into how certain ephemeral architectures can acquire and adapt to unintended permanence, and how certain permanent architectures can also incorporate principles associated with the ephemeral and the unique experience. In this way, the dissertation proposes a broader interpretation of ephemeral architecture, where ephemerality and permanence cease to operate as opposing conditions and instead function in an intermediate and complementary field, converging through their capacity for transformation and adaptation over time.

Introdução

Ao longo da história, a arquitetura foi frequentemente associada à ideia de permanência, onde a capacidade de resistir ao tempo contribuiu para consolidar a imagem de um edifício enquanto objeto estável, fixo e duradouro. No entanto, paralelamente a esta condição, sempre existiram arquiteturas concebidas para durar apenas um curto espaço de tempo, de forma a responder a acontecimentos específicos ou a acompanhar as transformações rápidas e temporárias da sociedade. De um modo geral, compreende-se que a efemeridade esteja sobretudo associada ao tempo de vida de um objeto, espaço ou construção, acreditando que “quanto menor o tempo de estadia de uma construção no espaço, maior a sensação da sua efemeridade”.¹ No entanto, a ideia de reduzir a arquitetura efêmera apenas à sua curta duração implica limitar a complexidade destas estruturas, ignorando outras dimensões e características fundamentais para a sua definição.

Mais do que uma categoria associada à curta duração, a arquitetura efêmera introduz uma reflexão crítica sobre a relação entre arquitetura, tempo e mudança, deixando, assim, de ser entendida apenas como oposição à permanência, passando a constituir uma condição capaz de questionar modelos rígidos de construção, uso e ocupação do espaço.

Neste sentido, a presente dissertação procura, em primeiro plano, compreender a arquitetura efêmera através de uma visão cronológica, revelando como a sua essência evoluiu desde um gesto instintivo de sobrevivência, o abrigo, até à expressão consciente de modernidade, mostrando-nos como este tipo de arquitetura acompanha toda a história das civilizações. Assim, tendo reconhecida a efemeridade como uma condição estrutural da prática arquitetónica, estabelece-se a base conceptual necessária para a análise da efemeridade através de diferentes parâmetros, nomeadamente: o tempo, a construção, o uso, a imagem e a intenção projetual. Através da articulação entre referências históricas, enquadramento teórico e a análise de diferentes exemplos arquitetónicos, procura-se perceber como cada um destes elementos contribui para definir arquiteturas capazes de integrar transformação, adaptabilidade, reversibilidade e experiência.

Contudo, mais do que estabelecer uma distinção rígida entre a efemeridade e a permanência, esta dissertação propõe uma leitura mais alargada, onde ambas as condições se aproximam e se influenciam mutuamente, demonstrando, por exemplo, como uma arquitetura efêmera pode adquirir permanência ou como uma estrutura permanente pode incorporar princípios geralmente associados à arquitetura efêmera, como a flexibilidade e transformação espacial.

Deste modo, a dissertação culmina na análise de duas obras, a Biosfera de Montreal e o Wyly Theater, que operam precisamente nesse território intermédio, demonstrando que a efemeridade define-se para além da sua condição temporal limitada, apresentando-se sobretudo como ferramenta crítica capaz de questionar modelos arquitetónicos excessivamente estáticos e imutáveis.

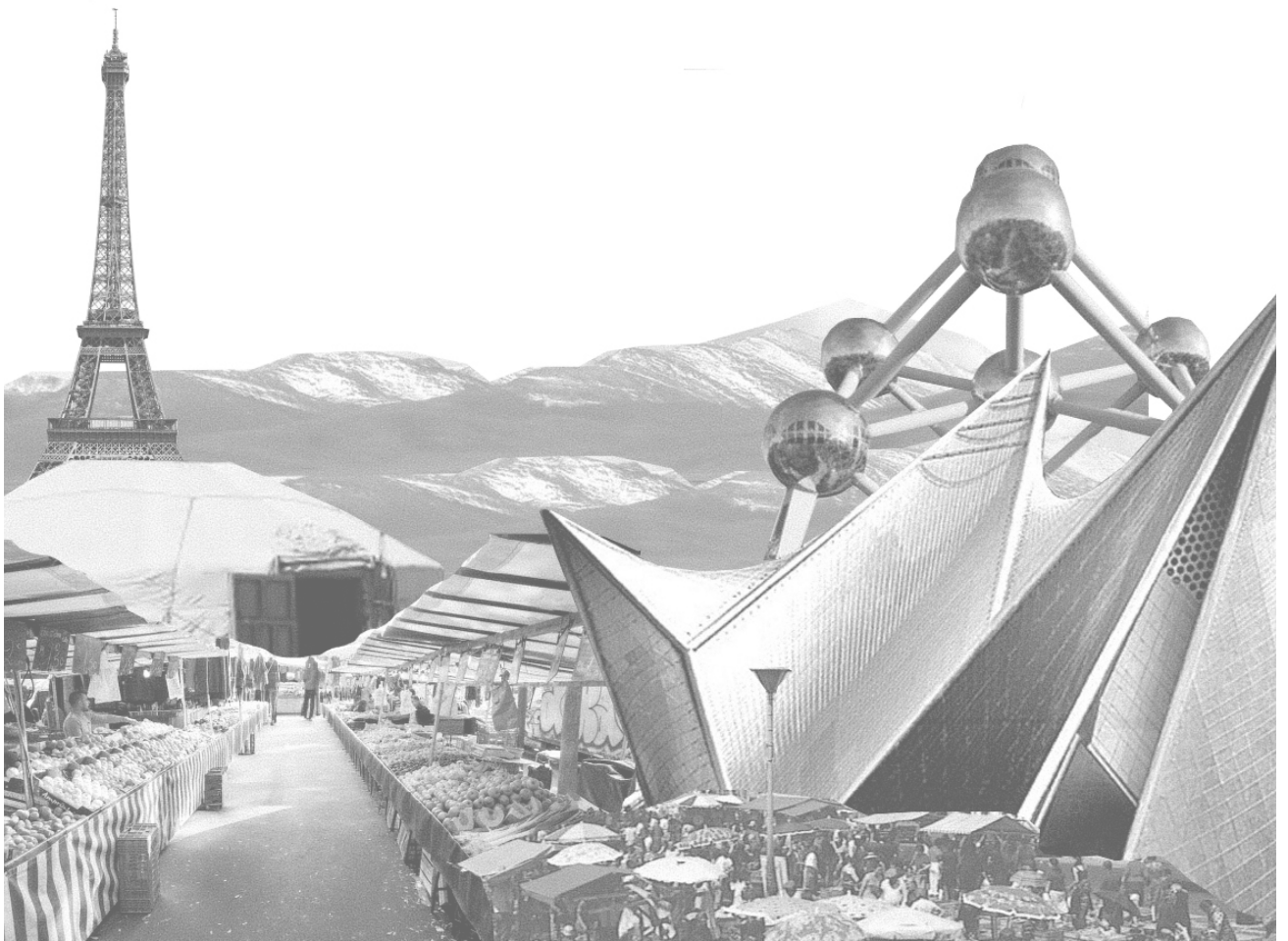
1 Paz, D. (2008). *Arquitetura efêmera ou transitória: Esboços de uma caracterização*. Vitruvius, Arqtextos, 102.06.nov 2008

Sumário

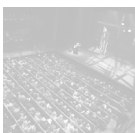
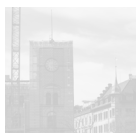
1. OS PRIMEIROS GESTOS EFÊMEROS	2
1.1. Do abrigo primitivo à cidade	5
1.2. Arquitetura popular: a permanência do temporário	9
1.3. Do nomadismo às Exposições Universais	17
2. ENTRE O TEMPO E A MATÉRIA	26
2.1. Tempo e limite: duração e ciclo	29
2.2. Carácter Construtivo	35
2.2.1. Adaptabilidade e Reversibilidade	40
3. PROJETAR COM O EFÊMERO	48
3.1. Uso e forma: o espaço como sistema aberto	51
3.2. Expressão e imagem: construção da visibilidade	57
3.3. Intenção projetual: a efemeridade e o espaço como pertinência	63
4. DA OPOSIÇÃO À CONVERGÊNCIA	74
4.1. Duas obras um conceito	77
4.2. Considerações Finais	87
BIBLIOGRAFIA	90
APÊNDICES	100

1. OS PRIMEIROS GESTOS EFÉMEROS

A arquitetura efêmera acompanha a história da humanidade desde os primeiros gestos de ocupação do território, manifestando-se através de estruturas temporárias móveis e adaptáveis, sempre associadas à necessidade de sobrevivência e deslocação. Contudo, ao longo do tempo, a efemeridade deixou de se apresentar apenas como resposta instintiva às necessidades de sobrevivência, adquirindo progressivamente uma dimensão cultural, simbólica e representativa. Neste percurso cronológico, o temporário deixa, assim, de ser entendido apenas como condição transitória precária, afirmando-se também como instrumento de experimentação, comunicação e expressão de modernidade.



“Na verdade, uma tenda temporária rudimentar representa provavelmente a primeira obra arquitetônica do homem.”¹



2 "In fact, a rudimentary temporary tent likely represents man's first architectural work" Chappel, B. D. (2010). *Ephemeral Architecture. Towards A Definition*. Wordpress. p.21.

1.1. Do abrigo primitivo à cidade

Tendo como ponto de partida da civilização a apropriação do espaço, podemos considerar que o início da história do Homem na Terra está profundamente enraizado na criação da espacialidade humana. Neste contexto, a arquitetura surge como uma das primeiras manifestações dessa transformação, acompanhando a evolução dos modos de habitar, desde formas nômadas e provisórias até à sedentarização das civilizações. No entanto, apesar da tendência pela procura da permanência, e pela construção de estruturas capazes de resistir à passagem do tempo, é precisamente na origem da própria arquitetura que se revela a tensão entre o efêmero e o perene. A este primeiro gesto arquitetónico chamamos de **abrigo**.

Desde os primórdios da humanidade que a proteção contra as adversidades da natureza se mostra como problema base a ser resolvido. A necessidade de criar uma estrutura que resistisse tanto aos diversos fenómenos naturais como aos demais predadores, e que permitisse estabilizar num determinado local, levou à criação de pequenas tendas tornando o abrigo um dispositivo temporário e moldável às condições e dinâmicas do meio. Neste sentido, tal como Brian D. Chappel nos explica, a tenda como abrigo temporário marca o primeiro grande gesto arquitetónico do Homem, sendo fácil de erguer e tendo como principais objetivos, proteger da chuva, criar zonas de penumbra e a facilitar a mobilidade.³ Neste contexto, a **tenda**, o **yurt** e o **tipi** aparecem como expressões paralelas do abrigo efêmero, formando arquétipos fundamentais do habitar primitivo, onde apesar das diferenças culturais e geográficas que os distinguem, todos partilhavam a mesma lógica de adaptação ao território e mobilidade.

Estando presente em múltiplas culturas e geografias, a **tenda** caracteriza-se pela sua leveza estrutural, pela fácil montagem e desmontagem e por uma lógica construtiva baseada numa estrutura mínima. Segundo Robert Kronenburg, um dos responsáveis pelo estudo intensivo da arquitetura efêmera, estas estruturas baseavam-se em grandes troncos, que detêm a função estrutural, e em peles de animal ou folhas, que faziam o acabamento, sen capazes de oferecer tanto barreira térmica como visual.⁴ Assim, ainda que de forma elementar, a tenda acaba por introduzir ideias fundamentais na arquitetura, nomeadamente a necessidade de existência de um limite entre o interior e o exterior, revelando princípios espaciais, construtivos e simbólicos que permanecem relevantes na sua reflexão arquitetónica contemporânea.

Esta condição torna, assim, a tenda inseparável da ideia de deslocação, sendo simultaneamente abrigo, objeto transportável e extensão do corpo humano no território. Neste sentido, mais do que uma forma arquitetónica fixa, a tenda apresenta um sistema aberto capaz de se adaptar a diferentes usos, climas e configurações sociais, evidenciando a capacidade adaptativa que contrasta com a rigidez associada à arquitetura permanente.

³ Chappel, B. D. (2010). *Ephemeral Architecture. Towards A Definition*. Wordpress. p.21.

⁴ Kronenburg, R. (2008). *Portable Architecture Design and Technology*. Basileia: Birkhauser Verlag AG. p.8-10.



Fig. 1 Desenho da Planta circular do Yurt

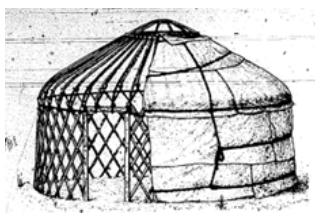


Fig. 2 Desenho da estrutura de madeira e do revestimento do Yurt

5 Kahn, L. (1973). *Shelter*. Shelter Publications.p.16.

6 Kahn, L. (1973). *Shelter*. Shelter Publications.p.16.

7 Laubin, G., Laubin, S. V., & Laubin, R. (1989). *The Indian tipi: Its history, construction, and use* (2nd ed.). University of Oklahoma Press.p.2.

8 Laubin, G., Laubin, S. V., & Laubin, R. (1989). *The Indian tipi: Its history, construction, and use* (2nd ed.). University of Oklahoma Press.p.2.



Fig. 3 Fotografia do Tipi onde é possível ver as duas aberturas no topo do cone que permitem extrair o fumo do fogo

O **yurt**, tradicionalmente associado aos povos nómadas da Ásia Central, introduz uma maior complexidade formal e simbólica no universo do abrigo efêmero. Embora mantenha a sua condição desmontável e transportável, o yurt distingue-se pela sua robustez e durabilidade do sistema construtivo, evidenciando uma clara evolução face às formas mais elementares do abrigo. Assim, a sua estrutura era marcada por uma grelha circular em madeira, que permitia a extensão do espaço quando necessário, e por um acabamento em feltro que conferia um aspeto mais uniforme, assegurando o isolamento térmico e resistência às condições externas.⁵

Relativamente à planta circular, esta não é apenas uma evolução da técnica construtiva, mas é também uma tentativa de expressão de ordem e de centralidade. Assim, o interior do espaço do yurt apresenta-se claramente organizado, com hierarquias funcionais e simbólicas, demonstrando que a arquitetura efêmera não é incompatível com a noção de casa, identidade e pertença.⁶

Por outro lado, o **tipi** era utilizado por diversos povos indígenas nas planícies da América do Norte, constituindo, assim, um outro exemplo paradigmático de abrigo efêmero profundamente enraizado no território. A sua forma cónica ligeiramente inclinada, resultante da posição das varas de madeira, ofereciam estrutura ao abrigo, enquanto as peles usadas para revestimento ofereciam uma notável resistência ao vento e à temperatura exterior.⁷

Tal como o yurt, o tipi é facilmente desmontável adaptando-se às deslocações sazonais destes povos. No entanto, distingue-se pela forte relação entre a forma, função e ritual, tendo como elemento organizador do espaço o fogo central. Através da inserção de duas abas no topo do cone, que permitiam ventilar e extrair o fumo do fogo,⁸ o tipi apresenta-se como uma tipologia desenvolvida a partir da tenda inicial, demonstrando um nótavel aperfeiçoamento técnico dentro de um sistema elementar.

Durante este período, o nomadismo era o modo de vida dominante, onde a sobrevivência destes povos dependia da constante recolha de recursos naturais essenciais à vida, tal como frutas, animais e água. Esta condição exigia assim, que as suas estruturas fossem de montagem rápida, eficaz e proveniente de materiais naturais. Assim, podemos entender que a tenda funcionou como matriz tipológica ampla, da qual o yurt e o tipi emergem como especializações culturais da mesma.

Neste contexto, podemos, então, considerar que a efemeridade nasce num período de vida nómada e de mobilidade, apresentando-se como resposta à instabilidade e às condições temporais, assumindo o abrigo como o protótipo da arquitetura efêmera, onde estas estruturas leves representam a relação entre tempo, necessidade e espaço.

Deste modo, a cabana primitiva afirma-se como um elemento primordial para a relação entre o ser e o local. Mais do que um simples abrigo, a tenda, enquanto protótipo geral, constitui um dispositivo de mediação entre o corpo, o território e o tempo, tendo sido criada a ideia de lugar através da relação que os seres humanos estabeleciam com as estruturas temporárias no espaço ao longo do tempo. Assim, estas primeiras construções representam o início de uma arquitetura que não se impõe à paisagem mas que dela faz parte enquanto presença passageira.

No entanto, com a chegada da revolução da agricultura por volta de 10.000 a.C., e graças à domesticação dos animais e ao cultivo de plantações, estas povoações começaram a fixar-se em determinados locais. Face a isto, podemos considerar que esta atitude, de fixação num determinado ponto, corresponde ao momento de transição do modo de vida temporário para o permanente. Com base nesta atitude, permitiu-se assim a construção de habitações definitivas, com estruturas simples, que mais tarde juntamente com o desenvolvimento da agricultura, permitiram o surgimento das primeiras aldeias e, sucessivamente, novas cidades.⁹

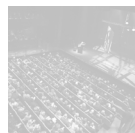
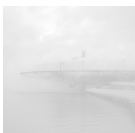
Deste modo, a própria arquitetura efémera evidencia o momento anterior à passagem para edificações permanentes, onde as habitações que inicialmente eram simples, transformaram-se em construções robustas levando a um processo gradual de sedentarização que modificou drasticamente a nossa relação com o espaço, permitindo-nos intervir e transformar de forma permanente o território que ocupamos.

Contudo, a ideia de não permanência não desaparece da cidade, mas encontra um âmbito mais fascinante no campo da espacialidade urbana. Sendo a cidade uma acumulação histórica de construções sedimentadas no tempo, esta não deve ser entendida apenas como um sistema estático, mas sim como um campo de ações de transformações que mantêm uma relação temporária com o território criando um organismo em constante reconfiguração, onde coexistem diferentes temporalidades. Assim, não podemos acreditar que esta transição para as construções permanentes encerra o período da arquitetura efémera. Pelo contrário, esta continua a manifestar-se como dimensão essencial da experiência urbana, operando através de usos transitórios, estruturas temporárias e apropriações momentâneas do espaço.

Neste contexto, a cidade apresenta-se, simultaneamente, como resultado do acumular de construções permanentes e como palco de transformação contínua, marcada por múltiplas intervenções e usos de carácter transitório, onde a efemeridade se apresenta como natureza da criação do espaço urbano.

⁹ Diamond, J. (1997). *Guns, Germs and Steel, The fates of human societies*. Nova Iorque: Norton Paperback 1999. p.144.

“Ao simplesmente caminhar ou conduzir por uma cidade, é possível encontrar inúmeros exemplos de arquitetura temporária ou efêmera.”¹⁰



¹⁰ "Just by walking or driving through a city, one will come across numerous examples of temporary or ephemeral architecture." Chappel, B. D. (2010). *Ephemeral Architecture. Towards A Definition*. Wordpress. p.29.

1.2. Arquitetura popular: a permanência do temporário

Com a progressiva estabilização das condições de abrigo, as necessidades deixam de se centrar exclusivamente na sobrevivência e passam a organizar-se em torno das restantes dimensões do quotidiano, procurando formas de estruturar a vida económica, social e ritual para além da esfera doméstica. As **feiras e romarias**¹¹ surgem, historicamente, em contextos predominantemente rurais, onde a organização do território está diretamente associada aos ciclos agrícolas, às práticas religiosas e aos modos de vida locais. Nestes contextos, a arquitetura rural estrutura o espaço de forma contínua, respondendo às necessidades de habitação, produção e território, onde se inscrevem acontecimentos temporários que interrompem a regularidade do quotidiano e transformam provisoriamente a leitura do lugar.

Neste sentido, é possível no contexto rural identificar protótipos informais que exploram o potencial espacial dos materiais disponíveis no local. Os fardos de palha, por exemplo, que serviam essencialmente para o alimento dos animais, podiam também ser concebidos para armazenamento, podendo ser reorganizados de forma a constituir estruturas habitáveis de pequena escala. Em certos casos, estas estruturas aproximam-se da escala corporal, podendo ser totalmente vestidas, como o caso das *croças*¹², que representam uma das principais peças de vestuário das populações agrícolas na região do Douro e de Trás-os-Montes durante o século XX, que quando retiradas se mantinham intactas e estáveis, assumindo a configuração semelhante a um pequeno abrigo.¹³

Paralelamente, desenvolve-se uma **arquitetura popular** baseada principalmente em saberes empíricos e na utilização de recursos locais, apresentando-se como um componente essencial e elemento definidor da cultura de um povo.¹⁴ Esta forma de construir, transmitida com o tempo, caracteriza-se pela sua capacidade de adaptação às condições de cada lugar, recorrendo a soluções simples, económicas e eficazes. Mais do que um sistema formal, trata-se de um processo cumulativo, onde o conhecimento é passado entre gerações através da prática e da experiência.

Tal como caracteriza Bernard Rudofsky, este tipo de arquitetura associada a *non-pedigreed architecture* pode-se intitular de vernacular, anónima, espontânea, indígena ou rural, no fundo uma arquitetura feita por não arquitetos.¹⁵ Assim, mais do que uma linguagem formal, trata-se de um processo onde a construção resulta de uma relação direta entre necessidade, recurso e experiência acumulada.

Ainda neste contexto, nascem as **tradições populares**, que segundo Shils (1958) podem ser entendidas como "crenças, normas e regras, de explicitação variável (...) que foram recebidas de geração anterior através de um processo de transmissão contínua de geração em geração"¹⁶ que funcionam, ainda hoje, como meio de transmissão cultural, permitindo conhecer as formas de vida passada e compreender a evolução das relações entre a sociedade e território.

11 festa popular ao ar livre, que se realiza num local próximo de uma ermida ou de um santuário pela altura do dia da festividade religiosa dessa mesmo lugar, geralmente com música, comida e parque de diversões; arraial; in: Porto Editora – alteração no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. in: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/romaria>

12 capa feita de colmo que os camponeses usam para se resguardarem da chuva, palhoça in: Porto Editora – alteração no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. in: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cro%C3%A7a>

13 Pereira, X. (Coord.). (2012). *A croça: As culturas do trabalho no Barroso*. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento.

14 Município de Arcos de Valdevez. (2016). *Introdução*. In *Actas do I.º Colóquio Internacional Arquitetura Popular*. JotaSá.p.3.

15 Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*. Doubleday

16 "Traditions are beliefs, standards, and rules, of varying (...) which have been received from the preceding generation, through a process of continuous transmission from generation to generation" Shils 1958 in: Bronner, S. J. (2011). *Explaining traditions: Folk behavior in modern culture*. University Press of Kentucky.p.41.

17 Harris, E. M., Lewis, D. M., & Woolmer, M. (Eds.). (2016). *The ancient Greek economy: Markets, households and city-states*. Cambridge University Press.9-11.

18 Britnell, R. (2016). *Markets, trade and economic development in England and Europe, 1050–1550*. Routledge.p.30.

19 "at the most local level, trade was often associated with attendance at church" Britnell, R. (2016). *Markets, trade and economic development in England and Europe, 1050–1550*. Routledge.p.82.

20 Braudel, F. (2009). *Civilização material, economia e capitalismo, séculos XV–XVIII* (Vol. 3, O tempo do mundo; T. Costa, Trad.; M. Stahel, Rev. da trad.). WMF Martins Fontes.p.95

21 Braudel, F. (2009). *Civilização material, economia e capitalismo, séculos XV–XVIII* (Vol. 3, O tempo do mundo; T. Costa, Trad.; M. Stahel, Rev. da trad.). WMF Martins Fontes.p.59

Constituindo uma das primeiras manifestações de arquitetura efêmera, a **feira** pode ser entendida como uma permanência cultural de um modelo histórico de trocas comerciais e ocupação do território, permitindo assim oferecer diferentes configurações ao mesmo espaço em momentos do dia ou semana, distintos.

Desde a antiguidade, os mercados constituem uma das formas mais antigas de ocupação coletiva e temporária do espaço público. No caso da Grécia Antiga, por exemplo, os mercados eram realizados na Ágora enquanto praça principal da cidade onde se centravam as funções comerciais, políticas e sociais, promovendo o encontro da comunidade em determinados momentos. Estes mercados não se estruturavam como edifícios permanentes mas sim como configurações transitórias frequentemente ligadas a festividades religiosas.¹⁷ Mais tarde, na Idade Média, dá-se então a consolidação destes modelos e passa-se a institucionalizar feiras e mercados definidos por uma localização, temporalidade e regras próprias¹⁸, associando a mercados a ciclo semanais e as feiras a ciclos anuais. Assim, estes tipos de mercados temporários ativavam o calendário em datas específicas do ano onde, "a nível mais local, o comércio estava frequentemente associado à ida à igreja".¹⁹

Assim, as grandes feiras medievais, nomeadamente as Champagne, que aconteciam de 2 em 2 meses ao longo do ano entre os dois principais pontos comerciais, Países Baixos e Itália, demonstram como a excecionalidade temporal podia gerar centralidade económica e simbólica, ainda que apenas por períodos limitados.²⁰ De um ponto de vista espacial, a continuidade histórica manifesta-se na forma como o território é ocupado, e tal como nas feiras históricas, atualmente as feiras estruturam-se através de modelos efêmeros: bancas, tendas, palcos, dispositivos de iluminação e percursos informais.

A repetição cíclica desta ocupação efêmera confere-lhe, paradoxalmente, um carácter duradouro, dado que, embora desmontada após o evento, a feira deixa marcas imateriais, comprovando que "(...) toda a vida dos homens flutua, oscila, ao sabor de movimentos periódicos, infinitamente repetidos."²¹, criando hábitos de usos e de consumo na memória coletiva.

A dimensão festiva e popular da feira associada à romaria reforça esta continuidade histórica. Tal como Mikhail Bakhtin descreve, ao ter como exemplo as romarias relacionadas com o período do Carnaval, concluímos que a cultura popular festiva constitui um espaço de convivência onde o comércio, o lazer e o ritual coexistem, produzindo uma experiência espacial social e sensorial. Estas festividades para além de introduzirem uma transformação espacial, eram responsáveis por uma mudança social, ainda que momentânea, levando à "eliminação provisória, (...), das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na

praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais.”²²

“As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) do descanso periódico.”²³ Neste sentido, nas feiras tradicionais, sejam elas artesanais, agrícolas ou ambulantes, a construção evidencia uma lógica arquitetônica baseada na praticidade, repetição e reutilização. Assim, cada banca ou tenda representa uma pequena unidade de arquitetura popular que se repete e se adapta ao contexto, formando um conjunto coerente funcional e efêmero, capaz de transformar praças, largos e ruas em espaços diferentes do uso diário organizando novos fluxos e percursos.

Podemos considerar que a efemeridade não diminui a capacidade de produzir centralidade urbana permitindo preencher um vazio espacial que em determinados dias da semana permanece inutilizado. Ou seja, de um momento para o outro, um espaço vazio torna-se um evento vibrante, o espaço físico perde a sua definição geométrica e o que passamos a ver é uma fusão entre a envolvente física e a ação humana. Emerge assim, um espaço ativo, temporário, regenerativo e fruto de uma apropriação espontânea mobilizada pela força social. Podemos, assim, considerar que a efemeridade aqui presente não é apenas uma característica material, mas sim uma expressão de mobilidade e praticidade que se relaciona com o cotidiano das populações.

Contudo, a feira é muito mais do que um simples local de compra e venda de produtos, é um espaço que respeita uma ordem implícita que não advém de regulamentações. É uma ordem que resulta de um compromisso social partilhando uma série de regras, que constroem uma comunidade e que dependem da improvisação coletiva de múltiplos indivíduos para criar um sistema temporário, mais intensivo e cíclico. Do ponto de vista social, a feira atua como um espaço de encontro e convivência, reforçando a dimensão comunitária do espaço público, onde a efemeridade permite que cada organização seja configurada de forma diferente, preservando a sua tradição e constante reinvenção.

Assim, a feira deve ser entendida como um laboratório espontâneo de ocupação urbana e um exemplo paradigmático de arquitetura efêmera, demonstrando como este tipo de arquitetura não constitui apenas um fenómeno recente. Esta transformação temporária do espaço nasce assim da participação direta dos seus utilizadores, da lógica de uso e da construção partilhada. Tornando-se um dos mais claros exemplos de como o temporário sempre fez parte da construção humana do espaço público, a feira evidencia-se sobretudo pela capacidade de ativar o espaço e produzir uma experiência coletiva.

22 Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (Y. Frateschi Vieira, Trad.). Hucitec.p.9.

23 Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (Y. Frateschi Vieira, Trad.). Hucitec.p.7.

Atualmente, com a consolidação de sistemas comerciais permanentes, como os centros comerciais e hipermercados, a feira perdeu parte da sua centralidade enquanto dispositivo estruturador da vida económica, passando a estar associada a um fenómeno anacrónico do comércio, uma espécie de “involução”. No entanto, esta leitura revela-se um pouco redutora, visto que são diversas as culturas que ainda oferecem resistência a esta mudança e que têm a feira como principal ponto de trocas comerciais, criando relações de proximidade e dinâmicas de apropriação coletiva do espaço.

No caso do mercado de **Djemaa-el-fna** em Marraquexe, Marrocos, este é um dos principais exemplos de como a arquitetura efêmera é uma resposta para a organização de um espaço comercial e de convívio. Considerada em 2008 como património imaterial da UNESCO, esta praça não se define por uma configuração espacial estática, mas sim por uma lógica de evolução contínua, onde a arquitetura efêmera desempenha um papel organizador e determinante.²⁴ Aqui, o espaço constrói-se não tanto pela materialidade mas sobretudo pela sobreposição de usos, tempos e práticas através do recurso a estruturas leves e bancas desmontáveis.

Começando o dia direcionado para o público local, com o passar das horas, este torna-se um verdadeiro palco de cultura. Sendo capaz de se reinventar ao longo do dia, esta praça transforma-se através do recurso a mecanismos simples, pela mobilização social e pela apropriação individual do espaço. De manhã o local assume-se como mercado tradicional, dominado por pequenas estruturas comerciais orientadas para o consumo local, no entanto, à medida que o dia avança este cenário começa a complexificar-se, juntando no mesmo espaço restaurantes, poetas, acrobatas, cartomantes, dançarinos, etc. A partir desse momento, a praça deixa de operar apenas como mercado e transforma-se num dispositivo performativo, onde o comércio, o espetáculo e a sociabilidade coexistem no mesmo espaço.²⁵

Assim, mais do que um suporte neutro, o espaço revela-se como um campo aberto de possibilidades, onde a forma não determina rigidamente um único uso. Através da utilização de dispositivos efêmeros, torna-se possível operar inversões programáticas ao longo do tempo, permitindo que o mesmo lugar responda a necessidades diferentes. A partir do uso da arquitetura efêmera esta população consegue tornar uma “simples” praça em distintos pontos de encontro diário com diversos propósitos, sejam eles o de trocas comerciais (diurno) como de entretenimento (noturno).

Neste contexto, a feira está longe de representar um fenómeno anacrónico, podendo ser entendida como um modelo operativo contemporâneo, onde a adaptabilidade, a reversibilidade e a dimensão performativa do espaço se afirmam como qualidades intrínsecas ao projeto arquitetónico.



Fig. 4 Fotografia durante o dia do Mercado Djemaa-el-fna em Marraquexe

Fig. 5 Imagem da reportagem "Marrocos, onde a história se funde com a modernidade", TVI 13 de maio de 2026 que mostra as pequenas bancas de restauração durante a noite no Mercado Djemaa-el-fna em Marraquexe



26 in: https://www.e-cultura.pt/patrimonio_item/14221

27 N.º de inventário: INPCI_2023_012
in: <https://matrizpci.patrimoniocultural.gov.pt/InventarioNacional/DetailFicha/544?dirPesq=0>

Em relação aos exemplos nacionais, de um ponto de vista histórico, as feiras realizam-se desde o período da Idade Média, estando associadas à organização territorial, à economia regional e à afirmação dos centros urbanos. A sua continuidade ao longo do tempo sustenta a leitura da feira como prática temporária e recorrente, cuja presença cíclica na rotina das pessoas consolida uma presença duradoura na memória da sociedade apesar do seu carácter transitório.

Assim, as **Feiras de Ponte de Lima** constituem um exemplo particularmente relevante desta condição contemporânea. Realizadas anualmente, no segundo fim de semana de setembro, estas feiras articulam tradição festiva, celebração religiosa, feira popular, eventos culturais e práticas recreativas, transformando temporariamente o espaço urbano de Ponte de Lima.²⁶ Durante este período festivo o espaço público, nomeadamente, ruas, praças e margens do rio, é intensamente reconfigurado, adquirindo uma densidade programática e simbólica que contrasta com o seu uso diário.

Neste sentido, enquanto prática atual, as Feiras de Ponte Lima evidenciam a capacidade das feiras contemporâneas para se adaptarem a novos contextos sociais e culturais sem perder a sua base histórica. Esta condição encontra enquadramento nas abordagens institucionais ao Património Cultural Imaterial, promovidas pela DGPC, que reconhecem estas manifestações como práticas vivas, em permanente transformação, nas quais a tradição e contemporaneidade coexistem há cerca de 200 anos.²⁷

Do ponto de vista espacial, estas Feiras Novas em Ponte de Lima materializam-se através de uma arquitetura efémera composta por bancas, tendas, palcos, equipamentos desmontáveis e infraestruturas temporárias, que se instalam no tecido urbano apenas durante o período da festa. Estas estruturas embora provisórias são capazes de organizar mudanças significativas no espaço onde se inserem, organizando novos fluxos e percursos criando uma experiência espacial diferente do que se vive nos dias fora do período de festa. Mais uma vez, apesar do seu carácter temporário, as repetições anuais destas configurações contribuem para a consolidação simbólica do evento, tornando estas estruturas efémeras verdadeiros elementos estruturantes do espaço.

Assim, não devemos entender a feira apenas como resíduo folclórico, mas sim como um elemento histórico que resiste e que através da sua excecionalidade temporal é capaz de construir centralidade através do evento e, neste sentido, dar um diferente propósito a um determinado lugar.

Em suma, esta reconfiguração periódica evidencia a capacidade da arquitetura se construir não apenas de elementos permanentes, mas através do uso de elementos transitórios que afirmam a efemeridade como componente estruturante da vitalidade urbana, articulando tradição, comércio e agregação.

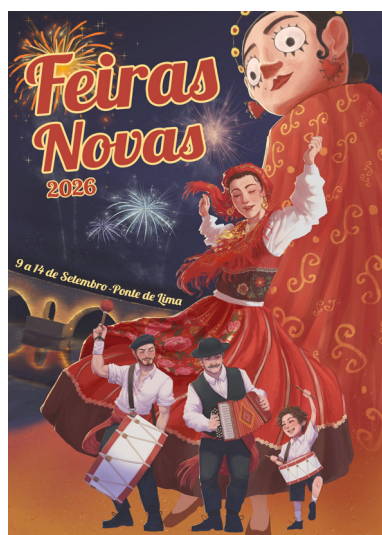


Fig. 7 Fotografia durante o dia das Feira de Ponte Lima

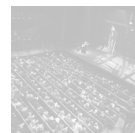
Fig. 8 Fotografia durante a noite das Feira de Ponte Lima

Fig. 9 Fotografia durante a noite das Feira de Ponte Lima

Fig. 10 Cartaz da Feiras Novas de Ponte de Lima 2026 por José Pedro Ribeiro Pereira



“ O ano de 1851 será, sem dúvida, memorável: assistirá a um triunfo da indústria, em vez de um triunfo das armas.”²⁸



28 "the year 1851 will be a memorable one, indeed: it will witness a triumph of industry, instead of a triumph of arms." Routledge, G. (1851). *Routledge's guide to the Great Exhibition, containing a description of every principal object of interest, with a plan pointing out the readiest and most systematic way of examining the contents of the Crystal Palace*. George Routledge & Co.p.12.

1.3 Do nomadismo às Exposições Universais

Assumindo a história da arquitetura como um espelho da evolução humana, podemos entendê-la como um percurso que iniciou como resposta às necessidades primárias e que evoluiu progressivamente para uma celebração técnica, e posteriormente, para a afirmação de uma cultura do progresso tecnológico. A arquitetura nasce, assim, de um gesto essencial, erguer um abrigo, mas transforma-se, ao longo dos séculos, num dispositivo cultural complexo, capaz de representar ideologias, sistemas económicos, estruturas viáveis e visões do futuro. Neste sentido, deixa de ser apenas uma resposta ao meio para se tornar também uma forma de interpretação e construção de identidade, articulando dimensões materiais e simbólicas.

Partindo dos capítulos anteriores, onde se reconheceu que a efemeridade acompanha a humanidade desde os primeiros gestos nómadas e, mais tarde, nas feiras e romarias enquanto manifestações populares de organização temporária do espaço, importa agora compreender como este princípio deixa de ser apenas resposta circunstancial a necessidades imediatas para se afirmar como estratégia consciente e linguagem arquitetónica autónoma. O efémero deixa assim de ser exclusivamente associado à contigência e passa a integrar uma lógica projetual deliberada, onde a temporalidade é incorporada como parâmetro de conceção e não como limitação.

É neste contexto que, com o culminar da Revolução Industrial, nascem no século XIX as Exposições Universais. Associadas ao crescimento acelerado das cidades, à mecanização da produção e à expansão dos mercados globais, estas exposições tornam-se palcos de divulgação dos novos avanços tecnológicos onde cada país procura afirmar a sua identidade e demonstrar o seu avanço científico, colocando a arquitetura como meio principal para a materialização dessas ambições.²⁹

Neste novo enquadramento, o efémero adquire assim um estatuto inédito. Deixa de servir exclusivamente necessidades funcionais ou rituais para se transformar num instrumento de afirmação cultural, de demonstração técnica e de experimentação formal. O seu carácter efémero, e por isso de durabilidade limitada, permitia libertar a arquitetura de exigências associadas a construção permanente e por isso explorar novos materiais e técnicas construtivas.

Assim, estes pavilhões assumem-se como verdadeiros laboratórios experimentais, onde se tornam visíveis os principais desafios que a sociedade atravessava. Para além da sua dimensão expositiva, estes pavilhões funcionam também como espaços de demonstração de novas respostas, tanto a nível tecnológico como social, desenvolvidas por empresas, governos e organizações não governamentais, face às problemáticas contemporâneas.³⁰ Neste sentido, a sua essência residia na capacidade de articular conhecimento, experiência e representação em torno de um tema comum.

29 Findling, J. E., & Pelle, K. D. (Eds.). (2008). *Encyclopedia of world's fairs and expositions*. McFarland & Company. p.2

30 Findling, J. E., & Pelle, K. D. (Eds.). (2008). *Encyclopedia of world's fairs and expositions*. McFarland & Company. p.1

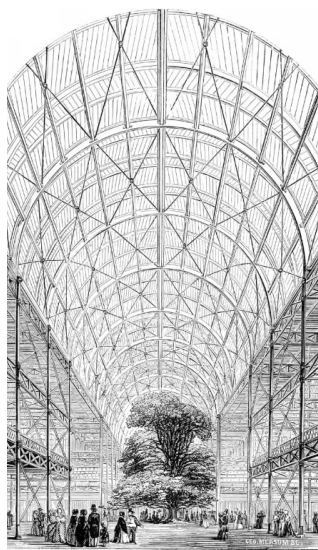


Fig. 11 Desenho de George Measom do interior do Crystal Palace em 1851

31 Routledge, G. (1851). *Routledge's guide to the Great Exhibition, containing a description of every principal object of interest, with a plan, pointing out the readiest and most systematic way of examining the contents of the Crystal Palace*. George Routledge & Co. p.29.

32 Routledge, G. (1851). *Routledge's guide to the Great Exhibition, containing a description of every principal object of interest, with a plan pointing out the readiest and most systematic way of examining the contents of the Crystal Palace*. George Routledge & Co. pp.14-15.

33 Harriss, J. (2004). *The tallest tower: Eiffel and the Belle Epoque* (Rev. ed.). Unlimited Publishing. p. 8-9.

34 Harriss, J. (2004). *The tallest tower: Eiffel and the Belle Epoque* (Rev. ed.). Unlimited Publishing. p. 82.

35 Harriss, J. (2004). *The tallest tower: Eiffel and the Belle Epoque* (Rev. ed.). Unlimited Publishing. p. 15.

Nestes pavilhões testam-se, então, sistemas construtivos industrializados, estruturas metálicas inovadoras, soluções modulares e linguagens arquitetônicas que antecipam tendências futuras. Paralelamente, tornam-se também dispositivos de representação nacional, onde arquitetura e identidade se entrelaçam na construção de narrativas de progresso, introduzindo uma nova forma de pensar e atuar, valorizando o sentido da experiência.

Neste sentido, embora existam antecedentes que antecipavam estas exposições, foi apenas em 1851 que o conceito “Expo” se consolidou com o **Crystal Palace** de **Joseph Paxton**. Esta grande estrutura de ferro fundido e vidro situada no Hyde Park, é frequentemente apontada como um momento de viragem devido à sua estrutura desmontável pensada para existir apenas durante o evento. Construído em apenas 3 meses, este edifício foi projetado para cobrir cerca de 2.300 metros quadrados através de uma estrutura que combinava a ideia de leveza de uma estufa com a estabilidade e rigidez das estruturas permanentes.³¹

Tendo como principais materiais o vidro e o ferro, todas as proporções do edifício dependiam dos pilares e das vigas meticulosamente estudados. Assim, esta obra introduz um estilo de arquitetura que será um elemento novo e importantíssimo no futuro das civilizações, não sendo apenas um modo construtivo eminentemente adequado às exigências de tais exposições, como também se mostra admiravelmente apropriado, pela sua leveza e beleza.³²

Enquanto o Crystal Palace inaugura a possibilidade de uma arquitetura desmontável e industrializada, a segunda metade do século XIX e o início do século XX evidenciam uma transformação progressiva do papel da arquitetura nas exposições universais, onde, as estruturas passam de meras soluções técnicas a instrumentos simbólicos, políticos e sensoriais. A efemeridade, por sua vez, alterna-se entre estratégia projetual deliberada e gesto representativo de identidade.

Construída para a Exposição Universal de 1889, a **Torre Eiffel**, constitui um ponto de inflexão decisivo. Concebida como celebração do centenário da Revolução Francesa pelo **Engenheiro Gustave Eiffel**, esta estrutura de 300 metros de altura, celebra o verdadeiro engenho e evolução no que toca às estruturas metálicas.³³ A sua construção foi concluída ao final de "dois anos, dois meses e cinco dias após o seu início.", sendo na altura "a estrutura criada pelo homem mais alta do mundo".³⁴

No entanto, apesar de ter sido projetada segundo um plano temporário, prevendo-se a sua desmontagem após 20 anos, esta obra acabou por ultrapassar o tempo estipulado e resistir até aos dias de hoje. Apesar de inicialmente contestada pela comunidade artística parisiense³⁵, com o tempo, esta obra foi sendo valorizada e integrada no imaginário coletivo.

Deste modo, a Torre Eiffel deixa de se inscrever na categoria das estruturas estritamente temporárias para se afirmar como um elemento permanente na paisagem urbana. Ao contrário do Crystal Palace, cuja lógica construtiva se baseava na construção modular e no seu princípio de desmontagem, a Torre Eiffel parecia ambicionar a sua permanência desde os primeiros momentos. Assim, a sua escala sem precedentes, a rigidez construtiva e o seu carácter monumental pareciam antever a sua permanência futura.

Neste sentido, a Torre Eiffel inaugura uma tensão entre a dualidade perene e transitório: poderá uma arquitetura efêmera resistir ao tempo estipulado? Assim, ao permanecer para além do tempo previsto, a torre demonstra que a arquitetura fêmera pode transcender a sua condição inicial, transformando-se num marco duradouro, tanto no plano físico como simbólico.

Neste caso, a sobrevivência da torre é assegurada não só pela monumentalidade e popularidade que adquiriu mas também pela sua utilidade científica (telegrafia, antenas de rádio, meteorologia, etc). Assim, a permanência da torre marca o momento em que a arquitetura expositiva deixa de ser apenas laboratório experimental e passa a ser instrumento de afirmação nacional, tornando o efêmero num espetáculo de poder.

Quase 7 décadas depois, a Expo 58 em Bruxelas apresenta outro importante marco, o **Atomium**. Concebido como representação ampliada de uma célula de ferro, o edifício desenhado por **André Waterkeyn**, materializa o entusiasmo tecnológico da era atômica. A estrutura metálica já não celebra apenas a engenharia enquanto técnica construtiva mas sim a ciência enquanto imaginário coletivo. Tal como a Torre Eiffel, o Atomium apresenta a mesma lógica, uma estrutura pensada como temporária, mas que graças à popularidade, acabou por permanecer.³⁶ Se por um lado a Torre Eiffel marcou a era do aço, em Bruxelas o Atomium, com 110 metros de altura simboliza a era atômica, "evocando a prodigiosa força da energia atômica e a mais recente conquista do homem sobre a matéria."³⁷

Marcado pelas suas 9 esferas, esta estrutura remetia para a ideia de um cubo apoiado em apenas um dos seus ângulos, onde em cada esfera fazia corresponder um grande salão preparado para receber as inúmeras exposições. Tendo sido mais tarde renovado, "o Atomium não é apenas um objeto, mas também um lugar, um espaço, uma utopia e um emblema único no mundo".³⁸

Tanto na Torre Eiffel como no Atomium a efemeridade perde densidade conceptual e o temporário é absorvido pelo desejo de monumentalidade e permanência, acabando por adquirir uma presença duradoura, não apenas pela resistência material mas sobretudo na memória do coletivo.

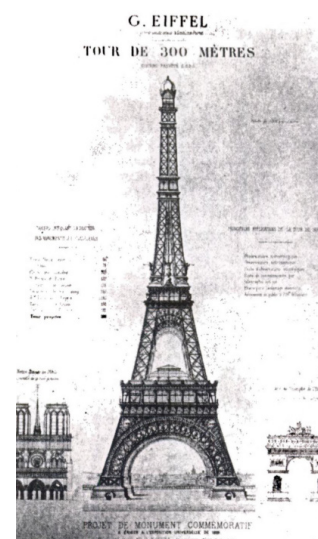


Fig. 12 Desenho do projeto de Gustave Eiffel apresentado ao Comité da Exposição em 1889



Fig. 13 Fotografia do Atomium durante o período de construção na Expo 58 em Bruxelas.

36 in: https://atomium.be/atomium_symbol_of_Brussels_and_Belgium

37 "Atomium will be symbolic of the atomic age, calling to mind the prodigious force of atomic energy and the latest conquest of man over matter." UNESCO. (1957). *Brussels 1958: The Atomium, symbol of a peaceful world*. The UNESCO Courier, X(7). p.4.

38 in: https://atomium.be/atomium_symbol_of_Brussels_and_Belgium

39 Boesiger, W., Girsberger, H., & Ciriot, J. E. (2001). *Le Corbusier: 1910-65* (7a ed.). Gustavo Gili.p.252.

40in:<https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/achievements-philips-pavilion-brussels-belgium-1957-1958/>

41 Boesiger, W., Girsberger, H., & Ciriot, J. E. (2001). *Le Corbusier: 1910-65* (7a ed.). Gustavo Gili.p.252.

Também ainda na Expo 58 surge uma proposta bastante distinta das apresentadas anteriormente, o **Pavilhão Philips** concebido por **Le Corbusier** em colaboração com Iannis Xenakis. Ao contrário da Torre Eiffel e do Atomium, o Pavilhão Philips não procurava a permanência, tendo sido desde o início projetado como estrutura transitória com a sua desmontagem prevista, e executada, no encerramento do evento. Ainda assim, a sua relevância não reside tanto na duração, mas sim na intensidade da experiência que proporcionava e na radicalidade da sua proposta.

Este pavilhão era composto por superfícies hiperbólicas em betão que exploravam os limites técnicos construtivos para a época,³⁹ resultando numa geometria inovadora que rompia com as linguagens convencionais. No entanto, apesar do seu exterior já antecipar a complexidade desta obra, é no interior que ocorre a verdadeira inovação. Concebido como suporte para o *Poème Électronique*, este pavilhão integrava uma instalação multimédia imersiva, onde o som, a imagem e o movimento eram cuidadosamente articulados permitindo criar uma experiência sensorial contínua.

A arquitetura deixa, assim, de ser apenas um objeto a contemplar e passa a operar como dispositivo ativo, tornando-se suporte para uma cenografia sensorial.⁴⁰ Este pavilhão era "a primeira manifestação de uma arte nova: *Os jogos eletrónicos*, uma síntese ilimitada de cor, imagem, música, palavras e ritmos."⁴¹ Colocando o corpo no centro da atividade, cada percurso, cada perseguição e cada vivência contribuíam para a formação de uma experiência única. Assim, deixando de ser um monumento por si só, este pavilhão passa também a ser palco de novas experiências e sensações onde cada interveniente cria a sua própria memória do evento.

Neste sentido, a desmontagem do pavilhão não surge como limitação, mas sim como consequência lógica do conceito do evento. Projetado para existir apenas durante a exposição, o pavilhão cumpre-se na experiência que oferece e não na sua permanência material, reforçando que a sua duração está intrinsecamente ligada ao momento que este proporciona e o justifica.

Assim, as exposições universais começam a afastar-se de uma lógica meramente expositiva, deixando gradualmente de ser apenas vitrines de produtos e tecnologias para se tornarem campo de investigação espacial. A temporalidade deixa, assim, de ser uma condição do evento e passa a constituir um valor intrínseco ao projeto, passando a valorizar o momento performativo, explorando as novas formas de relação entre, arquitetura, evento e utilizador.

Deste modo, este pavilhão assinala uma mudança no entendimento da arquitetura, deixando de ser concebida como um ícone fixo e passando a focar-se também em produzir momentos e sensações que perduram na memória.

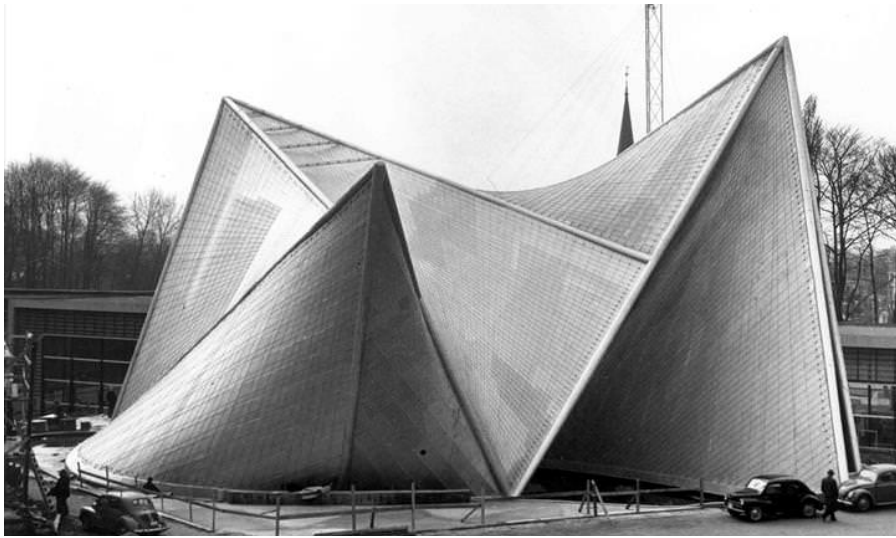


Fig. 14 Fotografia do exterior do Pavilhão Philips de Le Corbusier em 1958

Fig. 15 Fotografia do exterior do Pavilhão Philips de Le Corbusier em 1958

Fig. 16 Fotografia das imagens projetadas no interior do Pavilhão Philips de Le Corbusier em 1958

Fig. 17 Fotografia das imagens projetadas no interior do Pavilhão Philips de Le Corbusier em 1958



42 Rocha, P. M. da. (2012). América, natureza e cidade. Estação Liberdade.p.195

43 Artigas, R. C., & Rocha, P. M. da. (2002). Paulo Mendes da Rocha. Cosac & Naify.p.74.

44 Artigas, R. C., & Rocha, P. M. da. (2002). Paulo Mendes da Rocha. Cosac & Naify.p.74.

45 in: <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-de-brasil-en-la-expo-70-10>

46 Artigas, R. C., & Rocha, P. M. da. (2002). Paulo Mendes da Rocha. Cosac & Naify.p.74.

47 "Questa peculiare condizione dello spazio pubblico, caratterizzato dalla simultanea e paradossale partecipazione di un "limite" e di una "continuità" Fidone, E., & Gandolfi, C. (2019). Paulo Mendes da Rocha : spazio tettonico. Lettera Ventidue.p.59.

48 Artigas, R. C., & Rocha, P. M. da. (2002). Paulo Mendes da Rocha. Cosac & Naify.p.74.

Esta deslocação, da monumentalidade para a experiência, abre caminho para uma nova leitura da estrutura expositiva. É neste contexto que surge, na Expo de 70 de Osaka, o **Pavilhão do Brasil** projetado por **Paulo Mendes da Rocha** em parceria com Julio Katinsky, constituindo um dos exemplos mais expressivos da articulação entre a arquitetura efêmera e representação nacional, "despertando a atenção de todo mundo e marcando uma contribuição, como conjunto de obras de arte, com interesse universal."⁴²

A ideia de leveza é conseguida através de "uma cobertura de betão e cristal que pousa levemente sobre o território"⁴³ e reforçada pela estratégia projetual adotada, onde ao invés de suspender-la sobre pilares "optou-se por alterar a topografia do terreno de maneira a fazê-lo tocar em três pontos da laje de cobertura, apoiando-a. O movimento é do terreno, não da estrutura"⁴⁴. Deste modo, o volume desconstruído, definido por duas plataformas horizontais paralelas, materializava o tema da exposição *Progress and Harmony for Mankind*⁴⁵ através de uma síntese entre técnica, paisagem e equilíbrio formal. A aparente redução dos pontos de contacto com o solo confere à cobertura uma sensação de suspensão, quase como se o volume flutuasse sobre o terreno.

A estratégia estrutural foi determinante para se conseguir esta lógica "o único pilar configurado como tal é extremamente simbólico. Composto de dois arcos cruzados, marca a única verticalidade do pavilhão, aludindo ao lugar construído, à urbanização da paisagem, marcando um ponto de encontro, de atração".⁴⁶ Este elemento totalmente visível assume então a função técnica e expressão plástica, tornando-se ponto de referência dentro de uma planta livre.

Esta operação permitiu configurar um espaço aberto e contínuo, orientado para a convivência e para a criação de um espaço de abrigo coletivo, "caracterizada pela participação simultânea e paradoxal de um "limite" e de uma "continuidade"- o edifício elevado é, pela sua própria conformação, um edifício cujo espaço térreo não apresenta interrupção".⁴⁷ Assim, em vez de se impor ou de alterar drasticamente o lugar, o pavilhão insinuava-se na paisagem, estabelecendo uma relação de equilíbrio entre a estrutura, topografia e uso.

Neste contexto, a exposição deixa de se organizar como uma sequência de objetos isolados, visto que, "foi pensada uma exposição de imagens dispostas numa superfície contínua horizontal (...) tematizando a ocupação dos territórios, a construção do habitat humano"⁴⁸, onde, o pavilhão não se afirma apenas como objeto arquitetónico mas também como suporte de experiência coletiva.

Deste modo, esta abordagem evidencia a capacidade da arquitetura efêmera de transmitir valores perenes, nomeadamente a ideia de espaço público como lugar de encontro, utilizando uma estrutura leve como campo de ensaio para novas formas de relação entre construção, paisagem e uso.

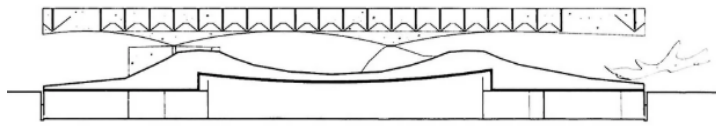
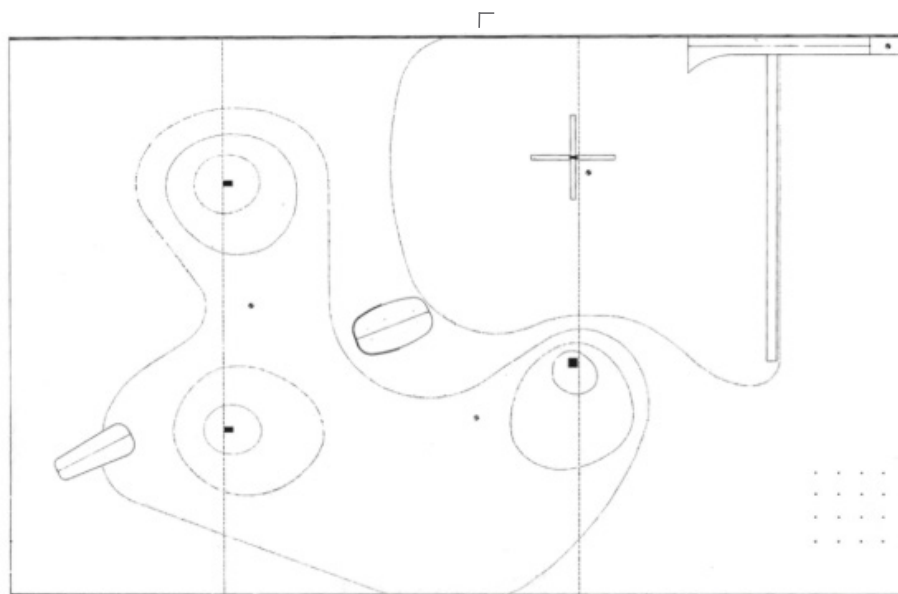
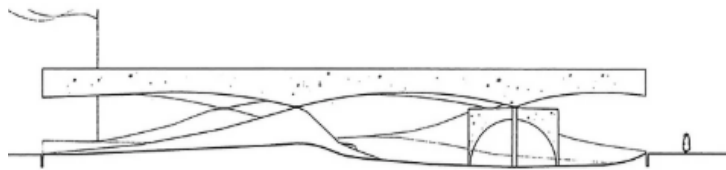


Fig. 18 Desenho do Corte Transversal Pavilhão do Brasil Osaka 70

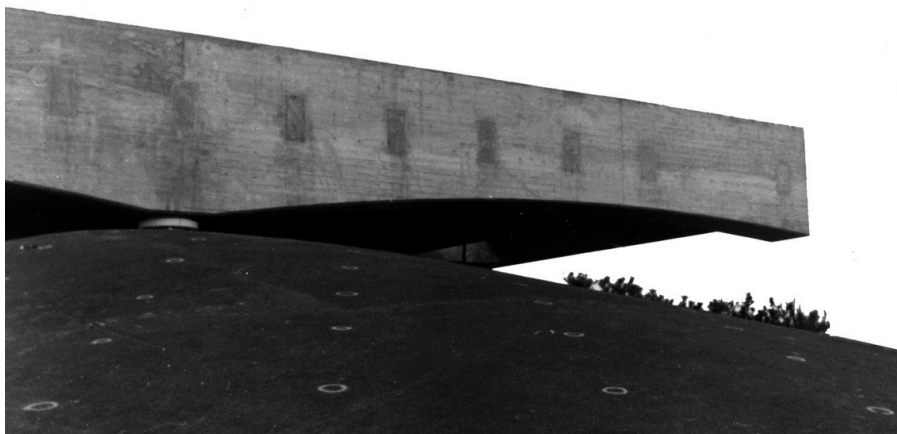
Fig. 19 Desenho do Alçado Lateral Pavilhão do Brasil Osaka 70

Fig. 20 Desenho da Planta Piso Térreo Pavilhão do Brasil Osaka 70

Fig. 21 Fotografia Exterior da cobertura do Pavilhão do Brasil Osaka 70



0 10m



49 Artigas, R. C., & Rocha, P. M. da. (2002). Paulo Mendes da Rocha. Cosac & Naify.p.86.

50 Artigas, R. C., & Rocha, P. M. da. (2002). Paulo Mendes da Rocha. Cosac & Naify.p.86.

Apesar de ter sido demolido com o final da Expo, a sua influência atual realça o poder que a arquitetura temporária tem de operar no domínio técnico e simbólico, afirmando identidades nacionais sem recorrer ao monumento, e demonstrando que a efemeridade, quando articulada com o pensamento rigoroso, pode gerar obras de grande valor conceptual. Por outro lado, podemos considerar que esta obra serviu também como laboratório de experimentação para obras posteriores de **Paulo Mendes da Rocha**, como é o caso do **Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE)** em 1995.

Como visto anteriormente, em Osaka, a conceção de uma grande cobertura em betão, sustentada por apoios mínimos e organizadora de um espaço contínuo e sombreado, estabelece uma estratégia em que a estrutura deixa de ser mero suporte para se afirmar como gesto arquitetónico primordial. Tal como no pavilhão, no entanto agora de forma mais significativa, o arquiteto opta também por manipular a topografia e por colocar grande parte do programa expositivo "num falso subsolo" libertando o piso térreo de um programa previamente definido.⁴⁹

Neste sentido, a lógica de construção do espaço através do vazio, a partir de um plano estrutural dominante, reaparece mais tarde no Mube, onde a monumental viga-pórtico define o espaço público mais pela delimitação horizontal do que pela criação de um volume edificado. "Apesar de ter se realizado apenas como museu da escultura, ele não deixou de ser imaginado como um jardim, com uma sombra e um teatro ao ar livre, rebaixado no recinto."⁵⁰, ampliando o projeto para além do objeto arquitetónico, aproximando-se de uma lógica de paisagem e de espaço público, onde o espaço não é apenas ocupado mas também vivido, apropriado e ativado pelos utilizadores.

Deste modo, a experiência ensaiada no Pavilhão do Brasil, onde a cobertura se autonomiza como elemento estruturador do espaço, encontra mais tarde no MuBE a sua permanência. Se, por um lado, a condição efémera do pavilhão permitiu explorar sistemas construtivos que privilegiavam a leveza e suspensão, no MuBE essa lógica é consolidada, podendo assim, entender-se o pavilhão como um verdadeiro laboratório de experimentação, cujos princípios são posteriormente estabilizados na arquitetura permanente.

Em suma, as Exposições Universais desempenharam um papel fulcral ao demonstrar que o temporário pode produzir impacto duradouro, mesmo quando a sua materialidade é, por definição, transitória. Ao institucionalizarem a efemeridade como linguagem arquitetónica, introduzem uma rutura decisiva neste percurso histórico onde o que antes era contingência passa agora a ser estratégia. O provisório transforma-se assim em laboratório de inovação convertendo a transitoriedade numa ferramenta de experimentação, capaz de influenciar de modo permanente a evolução disciplinar.

O museu da escultura e da ecologia sera visto
como um jardim, com uma sombra, e um teatro
ao livre, rebaixado no recinto...

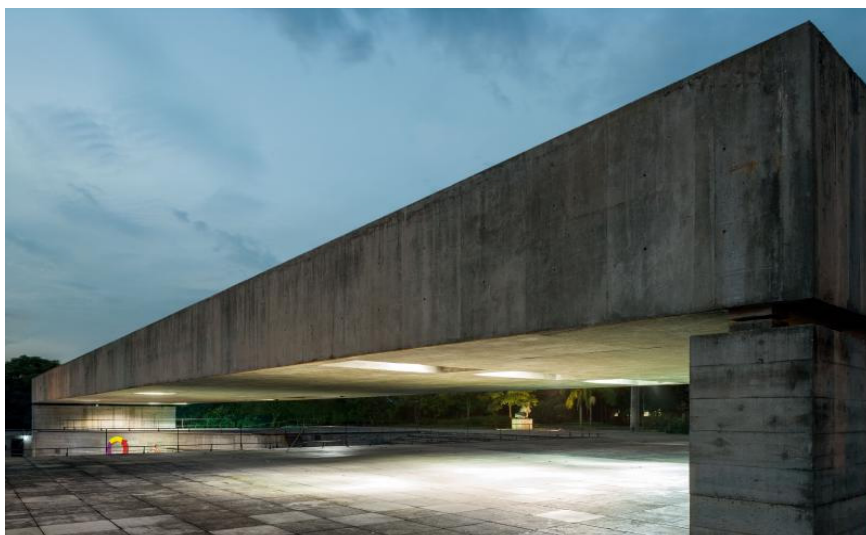
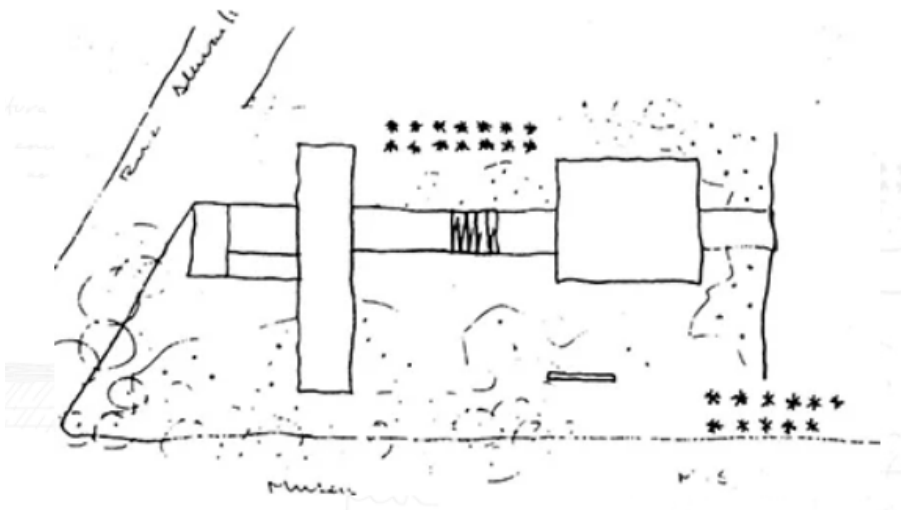
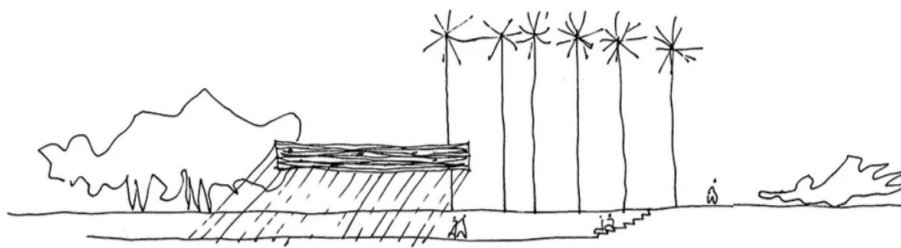


Fig. 22 Desenho de estudo da cobertura para o MuBE por Paulo Mendes da Rocha

Fig. 23 Desenho de estudo da planta para o MuBE por Paulo Mendes da Rocha

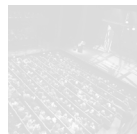
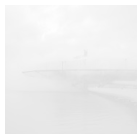
Fig. 24 Fotografia exterior do cobertura do MuBE de Paulo Mendes da Rocha

2. ENTRE O TEMPO E A MATÉRIA

Se os primeiros exemplos analisados demonstram que a arquitetura efêmera acompanha o ser humano desde as suas formas mais primitivas de habitar, importa agora compreender de que forma essa condição temporária se materializa enquanto estratégia arquitetônica consciente. Para além da mobilidade ou da duração limitada, a efemeridade revela-se também através da relação que a arquitetura estabelece com o tempo, a matéria e a transformação. A arquitetura passa, assim, a integrar a mudança como parte do projeto, antecipando cenários, adaptações e a possível desmontagem. Neste sentido, o efêmero deixa de se afirmar como circunstância e passa a constituir-se como uma condição projetual.



"Uma vez que o período de tempo considerado "breve" hoje pode mudar amanhã e variar entre os tipos de construção, a linha que separa a permanência da impermanência deve permanecer aberta à interpretação."⁵¹



51 "Since the timespan considered 'brief' today might change tomorrow and differ between building types, the line separating permanence from impermanence should remain open to interpretation." Chappel, B. D. (2010). *Ephemeral Architecture. Towards A Definition*. Wordpress. p.24.

2.1. Tempo e limite: duração e ciclo

A relação entre arquitetura e tempo constitui uma das dimensões principais para compreender o conceito de arquitetura efêmera. Se analisarmos a própria designação de efêmero percebemos que a mesma deriva da palavra grega “ephemeros” formada por “epi” que significa sobre, e pela palavra “hemera” que significa dia, compreendendo o seu significado literal de “durar apenas um dia”.⁵² Assim, desde a sua origem etimológica, percebemos que o conceito remete para uma existência limitada no tempo, distinguindo-se das formas arquitetônicas tradicionalmente associadas à permanência.

No entanto, mais do que a duração em si, o que caracteriza a arquitetura efêmera é a consciência da sua temporalidade e a inscrição num limite temporal desde a sua gênese. Assim, o tempo deixa de ser apenas uma circunstância exterior à arquitetura e passa a ser um parâmetro que participa ativamente na definição do projeto.

Apesar de a arquitetura ter sido sempre associada à ideia de permanência, como visto nos capítulos anteriores, ao longo da história da arquitetura percebemos a existência de estruturas concebidas para existir apenas durante um período limitado, frequentemente associadas a celebrações, eventos ou exposições. Nestes casos, a duração não surge como acidente ou consequência do envelhecimento da matéria, mas como condição previamente definida. Neste sentido, podemos compreender que a efemeridade se apresenta na fronteira entre o existir e o desaparecer.

Contudo, a existência de uma linha de separação ténue do que é ou não efêmero demonstra que esta delimitação temporal não é necessariamente precisa. Tal como observa Chappel, não existe um consenso claro sobre o que caracteriza uma duração breve, podendo variar entre 1 ou 2 dias ou até mesmo entre alguns meses ou anos, dependendo do contexto em que se insere. Assim, tal como o mesmo nos explica “Ninguém pode afirmar com certeza o que constitui 'de curta duração'”.⁵³ Neste contexto, podemos entender que a arquitetura efêmera não se define apenas pela sua forma ou materialidade, mas também pela duração do seu ciclo de vida. Neste sentido, o tempo e o espaço tornam-se matérias inseparáveis, colocando o tempo como um verdadeiro material de projeto, capaz de influenciar a sua conceção, construção e destino da obra.⁵⁴

Tal como observa Jeremy Till, a arquitetura está inevitavelmente sujeita a processos de transformação que vão aparecendo ao longo do tempo, demonstrando como um edifício não consegue resistir a certos fenómenos da passagem do tempo, nomeadamente ao clima, sujidade e ao modo de ocupação do mesmo.⁵⁵ Assim, a arquitetura efêmera revela-se como uma lente crítica para repensar toda a arquitetura, deslocando o foco da permanência para o processo, da estabilidade para a transformação e do objeto para o evento.

52 Chappel, B. D. (2010). *Ephemeral Architecture. Towards A Definition*. Wordpress. p.11.

53 “Dessa forma, o conceito de ‘efêmero’ mostra-se difícil de definir da mesma maneira que um ‘arranha-céu’. A altura ou o número de andares necessários para se qualificar como um ‘arranha-céu’ varia e pode mudar com o tempo. Um ‘arranha-céu’ de dez andares de antigamente provavelmente seria chamado de edifício de média ou até mesmo baixa altura hoje em dia. Da mesma forma, a distinção de ‘efêmero’ para um edifício.” - Esta analogia evidencia a dificuldade em estabelecer uma definição objetiva para o conceito de efêmero, demonstrando que tal como a definição de “arranha-céu”, a sua delimitação depende de critérios variáveis no tempo e no contexto, não sendo possível marcar uma linha temporal que separe o que é ou não efêmero. in: Chappel, B. D. (2010). *Ephemeral Architecture. Towards A Definition*. Wordpress. p.24.

54 Till, J. (2009). *Architecture depends*. Cambridge, MA: MIT Press. p.116.

55 Till, J. (2009). *Architecture depends*. Cambridge, MA: MIT Press. p.95.

56 "durée, time as lived, the enigmatic, ineffable 'it all' of the play" Gontarski, S. E. (2015). *Creative involution: Bergson, Beckett, Deleuze*. Edinburgh University Press.p.82.

57 "only a few residual values survive, despite the total disaffection from the activity of the city." Solà-Morales Rubió, I. de. (1995). *Terrain vague*. In C. C. Davidson (Ed.), *Anyplace*. MIT Press.p.120

Para melhor entender a dimensão temporal da arquitetura, torna-se relevante introduzir uma reflexão filosófica sobre o tempo e o conceito de duração temporal. Neste sentido, autores como Henri Bergson introduzem o conceito de *durée*, duração, defendendo que o tempo não deve ser entendido apenas como uma medida mensurável, mas sim com uma experiência continua de duração enquanto "tempo vivido, o enigmático e inefável "tudo" da peça".⁵⁶

Segundo esta perspectiva, mas agora aplicada à arquitetura efêmera, podemos compreender o edifício não apenas como um objeto por si só mas como um fenómeno que se desenvolve ao longo do tempo e cuja existência está associada a um determinado período de duração, podendo considerar que a arquitetura efêmera evidencia de forma clara esta dimensão temporal. Visto que, ao contrário da arquitetura permanente, cuja duração é indeterminada, a arquitetura efêmera assume explicitamente a existência de um limite temporal. Assim, este limite pode estar associado à duração de um evento, a uma necessidade transitória ou a uma experiência temporária, funcionando frequentemente como dispositivos experimentais ou provisórios sempre com consciência da sua finitude.

A partir desta perspectiva, a arquitetura efêmera pode ser entendida como uma classe de edifícios cuja principal característica reside na sua impermanência e na sua eventual remoção do lugar. Neste sentido, podemos considerar que o tempo de um determinado edifício ou estrutura efêmera pode ser compreendido em 3 dimensões temporais: o **tempo previsto**, o **tempo real** e o **tempo simbólico**.

O **tempo previsto**, inscreve-se numa definição à priori, previamente planeado e calendarizado, que permite entender a arquitetura efêmera através da noção de ciclo. Ao contrário das obras permanentes, a arquitetura efêmera é concebida geralmente segundo um ciclo relativamente claro: conceção, montagem, utilização, desaparecimento. Podendo terminar este ciclo no desaparecimento definitivo da estrutura ou na sua possível realocização.

Contudo, alguns autores consideram que um edifício pode-se tornar efêmero, não apenas pelo tempo definido na sua origem, mas também devido a fatores externos, como por exemplo, transformações sociais, económicas ou urbanas. Tal como Ignasi de Solà-Morales observa, certos espaços urbanos, por exemplo zonas industriais abandonadas, podem adquirir um carácter transitório não por estar estabelecido desde o seu princípio, mas sim por estarem sujeitos a dinâmicas da cidade que os tornam temporários ou obsoletos, onde "apenas alguns valores residuais sobrevivem, apesar do afastamento total pela atividade da cidade"⁵⁷, considerando, portanto, que a efemeridade pode surgir à posteriori. Apesar desta perspectiva, neste trabalho entende-se a arquitetura efêmera sobretudo aquela cuja duração limitada se encontra inscrita no próprio processo de conceção.

Contudo, nem sempre o tempo previsto corresponde ao **tempo real** do ciclo de um edifício ou estrutura. Como visto anteriormente, são vários os exemplos de obras que acabam por não respeitar o tempo previamente estipulado.

Tal como a Torre Eiffel ou o Atomium, várias estruturas concebidas a pensar na sua transitoriedade acabaram por se tornar permanentes devido à magnitude e importância que adquiriram no local onde se inscrevem. Assim, associada à noção do tempo real podemos considerar o tempo transformável, enquanto período no qual decorrem diversas transformações, muitas vezes devido a fatores externos, que vão ditar qual será o verdadeiro fim de ciclo de uma determinada obra, podendo prolongar, encurtar ou respeitar o fim previsto.

Por outro lado, existe ainda outra dimensão temporal associada ao **tempo simbólico** que uma obra pode ter na memória do coletivo. Tendo ultrapassado o tempo da sua existência física, e assim terminado o seu ciclo de vida, existem certas obras que resistem para além da sua materialidade.

Geralmente, a presença destas estruturas na memória deve-se ao facto destas estruturas introduzirem novos conceitos e de certa forma se mostrarem revolucionários para a altura em que foram projetados, e por isso, representarem um novo marco na história da arquitetura. Exemplo disso é o **Pavilhão L'Espirit Nouveau**, de **Le Corbusier**, construído para a Exposição Internacional de Artes decorativas e Industriais Modernas de 1925 em Paris.

Este protótipo, apesar de temporário, evidencia como a arquitetura efémera pode operar como manifesto disciplinar. Concebido como uma célula habitável, a arquitetura neste pavilhão estende-se para além dos limites definidores do espaço, sendo pensado "desde o menor objeto de uso até a casa, a rua, a cidade"⁵⁸, interpretando a habitação como uma verdadeira "máquina de habitar". Assente numa lógica de padronização e funcionalidade, Le Corbusier propõe a substituição do mobiliário tradicional por elementos integrados. Assim, "na França, um novo termo substituiu "mobilier" (mobiliário) por "équipement" (equipamento)".⁵⁹ substituindo os móveis que antes se encontravam soltos pela casa por "armários padrão (...) embutidos nas paredes, colocando em cada área do apartamento onde uma função diária específica é desempenhada(...)", transformando o espaço doméstico numa estrutura eficiente e racionalizada, "levando a soluções totalmente novas, não decorativas, mas funcionais".⁶⁰

Tendo sido considerado um dos 20 projetos mais significativos do mundo moderno⁶¹, Le Corbusier introduziu neste pavilhão, conceitos que permanecem ainda no ativo do pensamento arquitetónico, tais como, a janela em fita e os móveis embutidos, que transformam os objetos decorativos em elementos funcionais, explorando a eficiência espacial máxima da típica residência urbana.

58 Boesiger, W., Girsberger, H., & Cirlot, J. E. (2001). *Le Corbusier: 1910-65* (7a ed.). Gustavo Gili.p.28.

59 Boesiger, W., Girsberger, H., & Cirlot, J. E. (2001). *Le Corbusier: 1910-65* (7a ed.). Gustavo Gili.p.28.

60 Boesiger, W., Girsberger, H., & Cirlot, J. E. (2001). *Le Corbusier: 1910-65* (7a ed.). Gustavo Gili.p.28.

61 in: https://edition.cnn.com/interactive/style/20-designs-that-defined-the-modern-world/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br



Fig. 25 Fotografia do interior do Pavilhão L'Esprit Nouveau recriado em 1977 pelos arquitetos Giuliano Gresleri e José Oubrière.

62 Nora, P. (1993). *Entre memória e história: A problemática dos lugares* (Y. A. Khoury, Trad.). Projeto História, (10).p.9.

63 Nora, P. (1993). *Entre memória e história: A problemática dos lugares* (Y. A. Khoury, Trad.). Projeto História, (10).p.9.

64 "Buildings that distinguish themselves in terms of time rather than through space, form or function do exist. Much in the same way as plants, insects and art, these buildings define their existence through their brief connection with their environment" Chappel, B. D. (2010). *Ephemeral Architecture. Towards A Definition*. Wordpress. p.21.

No entanto, mesmo após ter sido demolido com o fim da exposição, percebemos que esta obra introduziu conceitos que influenciam a arquitetura contemporânea, deslocando a permanência do objeto para o pensamento que o objeto materializou. Assim, podemos considerar que o tempo simbólico se revela quando a arquitetura efêmera, mesmo após o seu desaparecimento material, continua a operar como referência cultural, disciplinar ou conceptual, passando de matéria a memória.

A memória surge como principal mecanismo dessa permanência, não enquanto registo fixo do passado mas como um fenómeno ativo que introduziu novos pensamentos e soluções arquitetónicas. Tal como observa Pierre Nora, a memória não constitui um registo fixo do passado, mas sim um fenómeno vivo, "em permanente evolução, aberto à dialética da lembrança e do esquecimento"⁶². A memória não se limita a conservar, mas transforma, seleciona e reinterpreta, revelando-se como um processo ativo também no presente. Por outro lado, apesar de parecer um conceito abstrato, "a memória enraíza-se no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto."⁶³, evidenciando que a existência de um objeto/obra na memória depende de objetos que a fixem e a tornem transmissível. A arquitetura, seja ela efêmera ou não, assume um papel fundamental enquanto mediadora entre o desaparecimento material e a sua continuidade simbólica.

A arquitetura efêmera distingue-se não apenas pela sua materialidade ou leveza construtiva, mas sobretudo pela forma como se define em relação ao tempo, pois tal como refere Chappel, existem edifícios cuja identidade não se estabelece através da forma, do espaço ou da função, mas sobretudo através da sua duração. "Existem edifícios que se distinguem em termos de tempo, e não de espaço, forma ou função. De maneira semelhante às plantas, aos insetos e à arte, esses edifícios definem a sua existência por meio da sua breve conexão com o ambiente em que vivem".⁶⁴ Assim, a arquitetura deixa de ser entendida como um objeto fixo e estável, passando a ser interpretada como um fenómeno que se manifesta ao longo de um determinado intervalo temporal, cuja própria duração se torna parte integrante da sua definição.

Com isto, importa reconhecer que a arquitetura efêmera estabelece uma relação particular e significativa com o tempo, assumindo a transitoriedade não como fragilidade, mas como condição projetual, onde o limite é assumido como parte integrante do projeto. Deste modo, a efemeridade não se define apenas pela brevidade da sua existência física, mas pela forma como integra, desde o início, a consciência do seu fim, operando numa lógica de ciclo, transformação e continuidade. A arquitetura não é pensada para resistir indefinidamente ao tempo, mas para existir dentro de um intervalo definido, após o qual desaparece, se transforma ou cede lugar a novas estruturas.



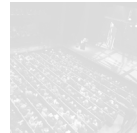
Fig. 26 Fotografia da fachada principal do Pavilhão L'Esprit Nouveau de Le Corbusier, Paris 1926

Fig. 27 Fotografia do interior do pátio do Pavilhão L'Esprit Nouveau de Le Corbusier, Paris 1926

Fig. 28 Fotografia do espaço da cozinha e da sala do Pavilhão L'Esprit Nouveau de Le Corbusier, Paris 1926



" Embora a efemeridade possa ser vista principalmente como uma proposição arquitetônica conceitual, a condição de ser efêmero reside na técnica de construção e no conceito de materialidade que nela está embutido."⁶⁵



65 "Though ephemerality could be seen as primarily a conceptual architectural proposition, the condition of being ephemeral resides in the technique of construction and the concept of materiality that is embedded in it." Kronenburg, R. (1998). *Transportable environments : theory, context design and technology* (1st ed). Spon Press.p.31.

2.2. Carácter Construtivo

A associação entre arquitetura efémera e a precariedade construtiva é recorrente no discurso arquitetónico. Estruturas leves, materiais perecíveis ou sistemas improvisados são frequentemente entendidos como manifestações evidentes de uma condição transitória. Contudo, importa questionar se a precariedade constitui, de facto, um critério definidor da efemeridade ou se representa apenas uma das suas possíveis expressões materiais, frequentemente confundida com a própria essência do conceito.

A precariedade construtiva caracteriza-se pela utilização de sistemas leves, reversíveis e frequentemente de baixo custo associado, cuja estabilidade estrutural é reduzida quando comparada com a arquitetura monumental. No entanto, como observa Bernard Rudofsky quando nos fala sobre a arquitetura vernacular, enquanto arquitetura feita por não arquitetos, a simplicidade construtiva e a utilização de materiais não permanentes não implica ausência de rigor técnico ou de qualidade espacial.⁶⁶ Deste modo, a aparente fragilidade destas construções não traduz uma limitação, mas antes uma resposta precisa às condições culturais, económicas e ambientais que se inserem.

Muitas arquiteturas vernaculares revelam uma notável coerência estrutural e uma forte adequação ao meio, demonstrando que a precariedade não deve ser entendida como sinónimo de insuficiência, mas como uma estratégia construtiva específica. Assim, torna-se evidente que a precariedade construtiva não pode ser automaticamente confundida com efemeridade, uma vez que esta não depende exclusivamente da materialidade das construções.

Exemplo disso é o **Pavilhão Alemão**, projetado por **Mies van der Rohe** para a Exposição Internacional de Barcelona em 1929, que, apesar da sua transitoriedade, foi executado com um elevado rigor técnico e materiais nobres e duráveis, nomeadamente o travertino, o mármore verde e o aço cromado.⁶⁷ O edifício apresentava, assim, uma sofisticação construtiva incompatível com qualquer noção de precariedade material, podendo ainda afirmar que "a originalidade de Mies van der Rohe residia não tanto na novidade radical dos materiais apresentados, mas em fazê-los exprimir um ideal de modernidade através do vigor da sua geometria, da precisão das suas peças e da clareza da sua montagem."⁶⁸

Apesar de ter sido desmontado após o encerramento da exposição, dando por terminado o seu tempo previamente estipulado, o edifício foi mais tarde, em 1983, construído novamente, segundo os princípios inicialmente concebidos, no entanto, agora com consciência da sua permanência. Esta reconstrução evidencia que a efemeridade do pavilhão não decorria de qualquer fragilidade material ou limitação construtiva, mas sim da sua condição programática, associada ao evento para o qual foi concebido, onde a sua desmontagem não representa o fim da sua relevância, mas confirma que a sua duração, ainda que imaterial, estava inscrita desde a origem.

66 Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*. Doubleday.

67 Solà-Morales, I., Cirici, C., & Ramos, F. (1993). *Mies van der Rohe: El pabellón de Barcelona*. Editorial Gustavo Gili. p13-14.

68 "En realidad podemos darnos cuenta de que la originalidad de Mies van der Rohe estaba no tanto en la radical novedad de los materiales presentados, como en lograr que éstos expresasen un ideal de modernidad a través del vigor de su geometría, de la exactitud de sus despieces y de la claridad de su montaje" Solà-Morales, I., Cirici, C., & Ramos, F. (1993). *Mies van der Rohe: El pabellón de Barcelona*. Editorial Gustavo Gili. p13.

69 Neumann, D., Caralt, D., & Bagheri, H. (2021). *The Barcelona Pavilion by Mies Van der Rohe : one hundred texts since 1929*. Birkhäuser.p.296.

70 "La provisionalidad del edificio, sobre la que volveremos más adelante, se manifiesta, en nuestra opinión, más en la condición abierta y cambiante de muchas soluciones y detalles que en la falta de durabilidad o en la fragilidad de sus soluciones constructivas." Solà-Morales, I., Cirici, C., & Ramos, F. (1993). *Mies van der Rohe: El pabellón de Barcelona*. Editorial Gustavo Gili.p9.

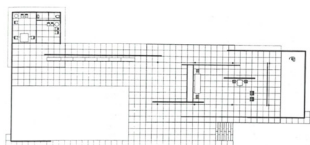


Fig. 29 Planta do Pavilhão Alemão por Mies van der Rohe em 1929

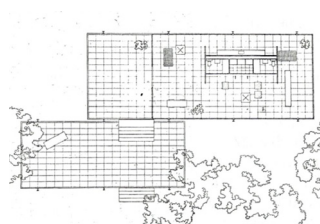


Fig. 30 Planta da Farnsworth House por Mies van der Rohe em 1951

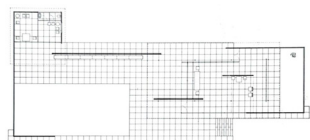


Fig. 31 Planta da reconstrução do Pavilhão de Barcelona em 1986



Fig. 32 Fotografia do interior da Villa Tugendhat de Mies Van der Rohe de 1930

Tendo terminado a sua reconstrução em 1986 sob coordenação de **Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos**, o novo Pavilhão de Barcelona não anula a condição efêmera existente na obra em 1929. Neste sentido, a permanência do edifício pertence ao domínio da memória e da história, onde a reconstrução não pretende prolongar a vida da matéria, mas sim instituir um novo artefacto baseado na reinterpretação, que agora permanente e celebra um episódio transitório da arquitetura. ⁶⁹

Importa, contudo, reconhecer que essa transitoriedade foi precisamente o que permitiu ao pavilhão original afirmar-se como um verdadeiro laboratório de experimentação, onde a limitação temporal, inerente ao contexto expositivo, criou um cenário onde o risco projetual se encontrava atenuado, possibilitando a exploração de soluções espaciais e construtivas inovadoras. "A natureza provisória do edifício (...) manifesta-se, (...) mais na condição aberta e mutável de muitas soluções e pormenores do que na falta de durabilidade ou na fragilidade das suas soluções construtivas." ⁷⁰

A planta livre, a continuidade entre o interior e o exterior, a interdependência da estrutura e a riqueza material, foram ensaiados num contexto onde a permanência não constituía uma exigência, permitindo uma maior liberdade na conceção arquitetónica. Assim, podemos considerar que a efemeridade inerente a este projeto permitiu criar um espaço com grande liberdade projetual, potencializando o seu carácter experimental.

O Pavilhão de Barcelona pode ser entendido como um momento de ensaio dentro da trajetória de Mies van der Rohe, onde são testados princípios posteriormente desenvolvidos em obras como a Villa Tugendhat (1930) e a Farnsworth House (1951). A utilização do aço e do vidro mantém-se, em ambas as obras, como elementos centrais na definição de espaços contínuos e transparentes. No entanto, a nível estrutural, verifica-se uma evolução na Farnsworth House, onde Mies opta por uma estrutura mais simples, perfis em I, em comparação com os pilares em cruz usados tanto no Pavilhão como na Villa Tugendhat. Deste modo, podemos considerar que alguns dos princípios inicialmente explorados num contexto experimental e expositivo foram mais tarde sistematizados, consolidando a linguagem arquitetónica abordada anteriormente.

Em suma, podemos considerar que apesar do desaparecimento físico da obra durante várias décadas, os seus princípios espaciais e construtivos permaneceram ativos no pensamento disciplinar, sedimentando-se na prática arquitetónica contemporânea. Deste modo, o pavilhão evidencia como a efemeridade pode ultrapassar a sua dimensão material, transformando-se numa referência duradoura, onde a permanência se desloca do objeto construído para a memória coletiva e para o legado conceptual que foi capaz de gerar.

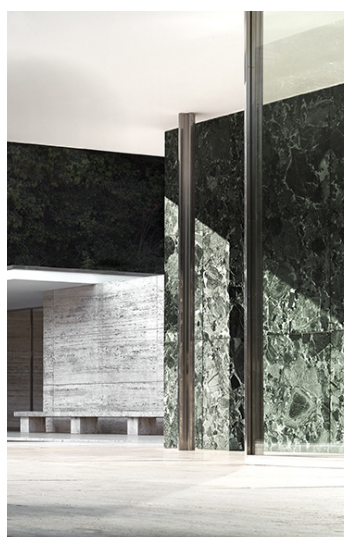


Fig. 33 Fotografia do interior do Pavilhão Alemão em Barcelona em 1929

Fig. 34 Fotografia do interior do Pavilhão Alemão em Barcelona em 2009

Fig. 35 Fotografia do interior e exterior do Pavilhão de Barcelona, da reconstrução de 1986

Fig. 36 Fotografia do pilar em cruz no exterior do Pavilhão de Barcelona, da reconstrução de 1986



71 " Our objective is to weave together architecture and electronic technologies, yet exchange the properties of each for the other. Thus, architecture would dematerialise and electronic media, normally ephemeral, would become palpable in space." Hann, R. (2012). *Blurred architecture: Duration and performance in the work of Diller Scofidio + Renfro*. The Journal of Architecture.p.14

72in: <https://dsrny.com/project/blur-building>

73in: <https://dsrny.com/project/blur-building>

74"In Blur, unexpected combinations will occur for the first time: nature and artifice, architecture and the immaterial, social space and individualized experience, involuntary behavior and smart technologies." Hann, R. (2012). *Blurred architecture: Duration and performance in the work of Diller Scofidio + Renfro*. The Journal of Architecture.p.15

75"Blur was not a sculpture. Blur was not a structure. Blur was an event: a performance." Hann, R. (2012). *Blurred architecture: Duration and performance in the work of Diller Scofidio + Renfro*. The Journal of Architecture.p.17

76 in: <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-the-blur-yverdon-les-bains-4>

Para além destes exemplos históricos, a dissociação entre efemeridade e precariedade construtiva continua a manifestar-se em diversas intervenções arquitetónicas contemporâneas associadas a grandes eventos internacionais. Exemplo disso é o **Blur Building**, concebido pelos arquitetos **Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio** para a Expo 02 na Suíça.

Pensado como resposta crítica à crescente saturação visual das exposições contemporâneas, que se tornaram autênticas vitrines repletas de tecnologias de imersão, esta obra previa a indefinição visual. Propondo uma inversão radical desse paradigma, esta obra procurava combater a nitidez e excesso de informação, estabelecendo uma condição de baixa definição deliberada. Assim, "o nosso objetivo é entrelaçar a arquitetura e as tecnologias eletrónicas, trocando, no entanto, as propriedades de uma pela outra. Assim, a arquitetura desmaterializar-se-ia e a mídia eletrónica, normalmente efémera, tornar-se-ia palpável no espaço."⁷¹ Neste sentido, em contraste com o que se previa, esta obra introduzia o desfoque como estratégia projetual, propondo uma arquitetura que se afirmava não pela sua forma visível, mas pela sua dissolução atmosférica, onde através da criação de um ambiente de água atomizada esta obra representava a ideia de desfoque, de *Blur*.

Do ponto de vista construtivo, a aparente imaterialidade do edifício ocultava uma infraestrutura altamente sofisticada. A intervenção consistia numa plataforma metálica, suportada por quatro colunas, implantada sobre o lago de Neuchâtel, equipada com milhares de dispositivos de pulverização responsáveis pela criação de uma nuvem artificial que envolvia o edifício.⁷² Apesar da sua aparência imaterial, o projeto implicava uma infraestrutura tecnológica bastante complexa, envolvendo sistemas de captação e filtragem de água, controlo climático e de nebulização.⁶⁶ "No Blur, ocorrerão pela primeira vez combinações inesperadas: natureza e artifício, arquitetura e o imaterial, espaço social e experiência individualizada, comportamento involuntário e tecnologias inteligentes".⁷³

No entanto, apesar da sua complexidade construtiva, o seu objetivo era simples, proporcionar um experiência sensorial centrada na contemplação pela envolvente, visto que, o "Blur não era uma escultura. Blur não era uma estrutura. Blur era um acontecimento: uma performance".⁷⁴ Assim, a plataforma a céu aberto colocava o visitante num campo indeterminado, onde a vivência do espaço dependia apenas da massa de nevoa resultante, onde cada momento era uma experiência única, transformando-o num dispositivo performativo associado a uma condição espacial irrepetível.

A sua desmontagem seis meses após o encerramento da exposição⁷⁵ não decorreu de qualquer precariedade construtiva, mas da temporalidade programada que definia a própria natureza do evento, demonstrando mais uma vez que a materialidade não constitui por si só um critério definidor de efemeridade.

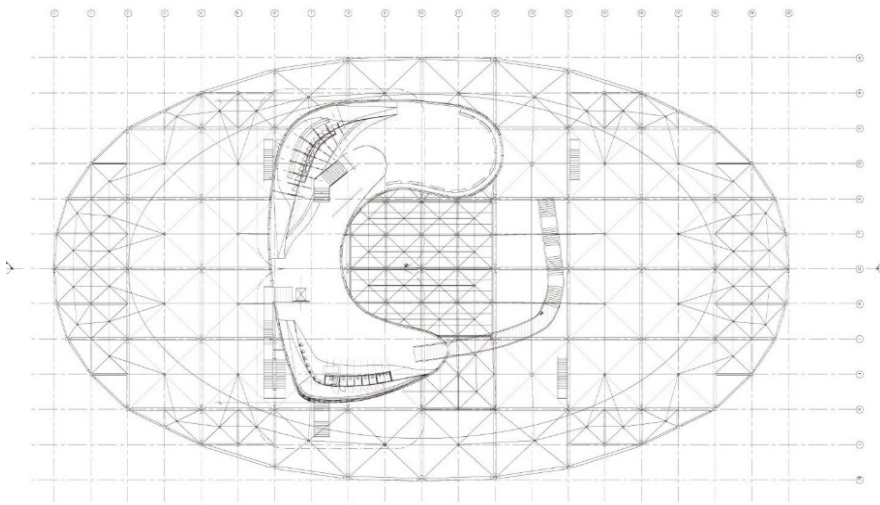
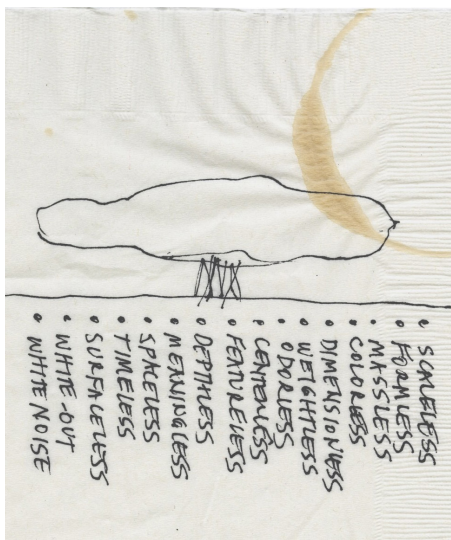


Fig. 37 Desenho da Planta do Piso Téreo do Blur Building em 2002

Fig. 38 Desenho de estudo do Blur Building em 2002

Fig. 39 Fotografia da Plataforma do Blur Building em 2002

Fig. 40 Fotografia aérea do Blur Building em 2002 que evidencia o efeito de desfoque devido à neblina de água criada.



2.2.1. Adaptabilidade e Reversibilidade

77 qualidade adaptável; capacidade de adaptação in: Porto Editora – alteração no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. in: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/adaptabilidade>

78 qualidade do que é reversível in: Porto Editora – alteração no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. in: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/reversibilidade>

79 "a building's ability to accommodate changes in response to emerging needs or changing contextual conditions, thereby extending its useful life and preserving value for its users over time." Schmidt III, R., Austin, S. (2016). *Adaptable Architecture: Theory and Practice*, Abidon, Routledge, p.43.

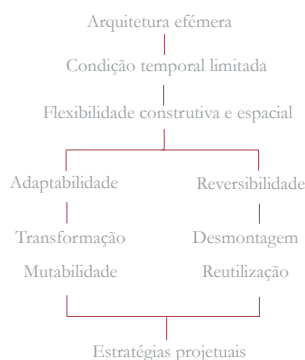


Fig. 41 Esquema conceptual das dimensões da arquitetura efêmera e dos seus modos de atuar

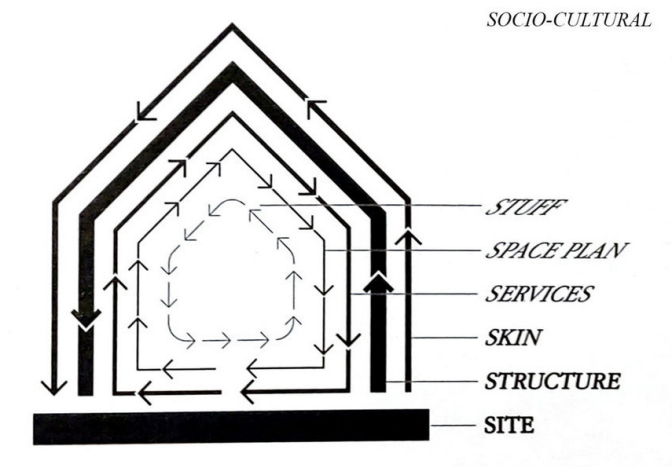
Continuando a análise do critério construtivo enquanto conceito definidor da arquitetura efêmera, importa-nos agora perceber como a utilização de materiais leves, de sistemas simples ou de técnicas construtivas reversíveis podem refletir a natureza transitória de determinadas intervenções. A relação entre espaço e tempo, caracterizadora deste tipo de arquitetura, permite explorar diversas estratégias projetuais que permitem gerir a transformação ou total remoção das estruturas ao longo do tempo.

Assim, importa agora considerar outras qualidades que caracterizam a arquitetura efêmera, nomeadamente a sua capacidade de se adaptar a diferentes usos e contextos, e a possibilidade de ser desmontada, e/ou deslocada, sem produzir transformações permanentes no lugar onde se implanta. Neste sentido, conceitos como a **adaptabilidade** e **reversibilidade** tornam-se particularmente relevantes para compreender as diferentes formas através das quais a arquitetura pode responder à condição efêmera.

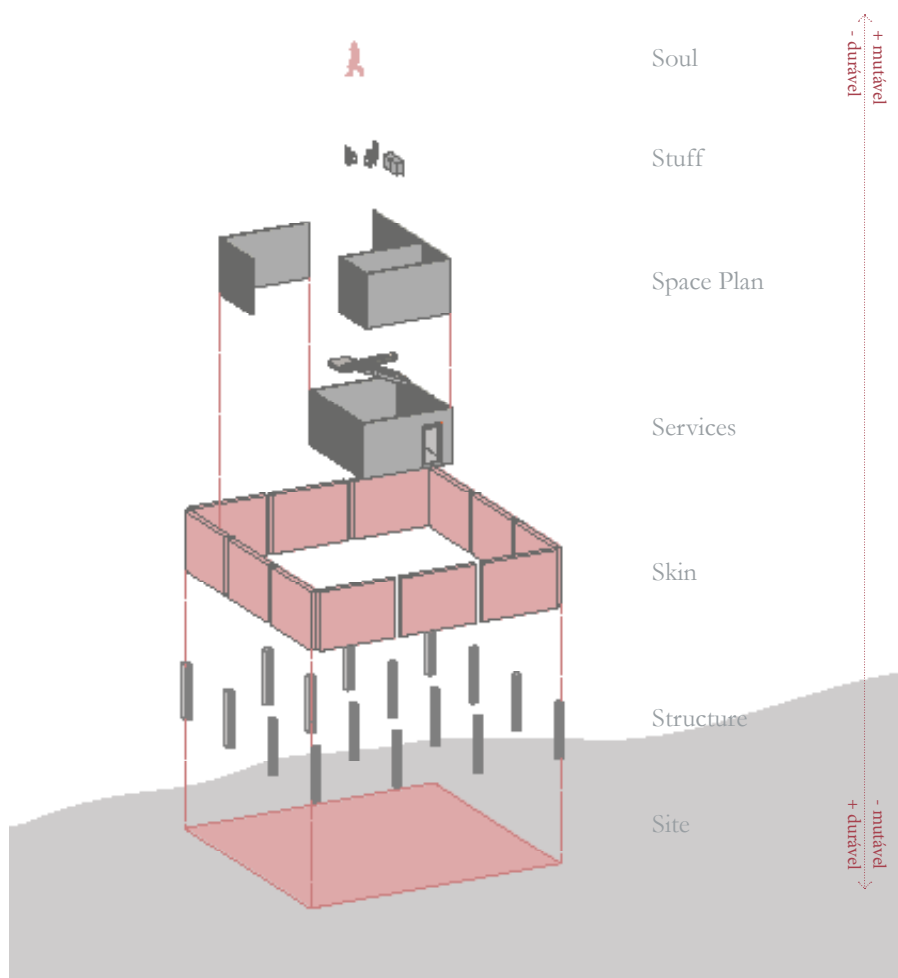
Embora frequentemente relacionados, estes conceitos correspondem a abordagens distintas. Se, por um lado, o conceito de adaptabilidade⁷⁷ relaciona-se com a capacidade de adaptação e transformação ao longo do tempo, a reversibilidade⁷⁸ refere-se à capacidade de uma estrutura/objeto ser reversível, e por isso, voltar ao seu estado inicial. Assim, a análise destes dois conceitos permite ampliar a compreensão da arquitetura efêmera para além da sua dimensão material, evidenciando estratégias projetuais que integram a mudança, a mobilidade, a desmontagem e a própria finitude como parte integrante do processo.

Relativamente à **adaptabilidade**, esta pode ser entendida como a "capacidade de um edifício acomodar eficazmente as exigências em constante evolução do contexto, maximizando assim o seu valor ao longo da sua vida útil".⁷⁹ Assim, ter a adaptabilidade de uma estrutura ou de um edifício assegurada permite que o mesmo exista por um maior período, possibilitando que o mesmo suporte físico seja adaptável aos diferentes usos. Para isto, é necessário entender que nem todos os edifícios têm as mesmas patologias, características e tempo de vida útil, sendo um edifício uma combinação de várias camadas associadas a diferentes tempos de vida e por isso diferentes níveis de adaptabilidade.

Sendo Duffy (1990) o primeiro a fazer a distinção destas diferentes camadas, esta teoria é mais tarde explorada por Brand (1994) como as *Shearing Layers*⁸⁰, na qual divide um edifício entre seis camadas principais: *Site*, *Skin*, *Structure*, *Services*, *Space Plan*, *Stuff* e *Soul*.⁸¹ Assim, ao compreender um edifício como um sistema composto por diferentes camadas que se transformam segundo ritmos distintos, demonstra-nos que a adaptabilidade depende da autonomia entre essas mesmas camadas. Ou seja, quando estas camadas atuam de forma independente, torna-se possível transformar essas partes sem comprometer o conjunto.



SHEARING LAYERS OF CHANGE. Because of the different rates of change of its components, a building is always tearing itself apart.



80 **Shearing Layers** ou Camadas de Cisalhamento: o termo shearing remete para o conceito de cisalhamento, termo usado na área de engenharia, para descrever o deslizamento relativo entre planos ou camadas de um material que pode causar corte ou deformação. No entanto em Brand, o termo é transportado para a área de arquitetura para explicar os diferentes níveis de transformação das camadas de um edifício. in: Brand, S. (1994). *How buildings learn: what happens after they're built* (revised ed). Phoenix Illustrated.p.13.

81 **Site** ou Lugar: camada mais estável que corresponde ao local físico onde se encontra o edifício (permanente)

Skin ou Pele: camada mais superficial sujeita a mudanças estéticas, inclui fachadas, janelas e acabamentos (>20 anos)

Structure ou Estrutura: inclui todos os elementos estruturais essenciais, como fundações e sistema de suporte que muda lentamente ao longo do tempo (30 - 300 anos)

Services ou Serviços: compreende as instalações elétricas, hidráulicas e de comunicação que podem mudar num curto período de tempo (7 - 15 anos)

Space Plan ou Espaços: refere-se à organização interna do edifício, paredes e divisões que podem ser reconfiguradas para responder à diferentes necessidades (3 anos)

Stuff ou Coisas: entende-se todo o mobiliário e por isso é a camada mais alterada ou até substituível (<3 anos, excepcionalmente 30 anos)

Soul ou Alma: entende-se o indivíduo, quem o ocupa (muda diariamente)

in: Brand, S. (1994). *How buildings learn: what happens after they're built* (revised ed). Phoenix Illustrated.p.13.

Fig. 42 Desenho das "Shearing Layers" segundo Brand

Fig. 43 Axonometria conceptual das camadas apresentadas por Brand segundo uma organização temporal que relaciona o nível de durabilidade com a mutabilidade

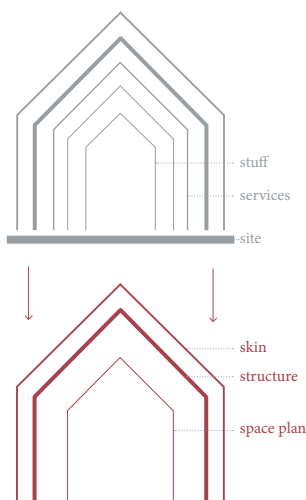


Fig. 44 Esquema conceitual que representa a simplificação das camadas no caso da arquitetura efêmera

82 in: <https://dsrny.com/project/the-shed> <https://arquitecturaviva.com/works/centro-cultural-the-shed-nueva-york-2>

83 Herthogs, P., (2019). *Quantifying the Generality and Adaptability of Building Layouts Using Weighted Graphs: The SAGA Method*, Buildings, 9(92), 2019, p. 4

84 in: <https://www.dezeen.com/2011/08/04/bmw-guggenheim-lab-by-atelier-bow-wow/>

85 in: <https://www.dezeen.com/2011/08/04/bmw-guggenheim-lab-by-atelier-bow-wow/>

Neste contexto, podemos destacar o edifício **The Shed** projetado por **Diller Scofidio + Renfro** em colaboração com o **Rockwell Group**, em Nova Iorque, como um elemento elucidativo desta teoria. A presença de uma estrutura móvel que permite expandir ou retrair o edifício demonstra como a arquitetura pode integrar mecanismos de transformação capazes de alterar significativamente o espaço (*Space Plan*) sem modificar a estrutura (*Structure*) do corpo principal. Assim, este edifício transforma a praça envolvente através de um dispositivo móvel capaz de responder a diferentes escalas programáticas.⁸²

Ao compreender esta teoria das camadas expostas, autores como Herthogs (2019) destacam a camada *Space Plan* (espaços) como denominador central face à capacidade de um edifício se adaptar à mudança. Assim, para além do conceito de adaptabilidade é também associada à noção de permeabilidade quando nos fala que “a adaptabilidade pode ser interpretada como a permeabilidade, potencial alcançável dentro de um layout de planta”.⁸³

No entanto, no contexto da arquitetura efêmera esta estratificação tende a simplificar-se. Sendo as estruturas temporárias geralmente concebidas através de sistemas construtivos leves, as camadas tendem a reduzir-se e a resumirem-se apenas em três: *Structure*, *Skin* e *Space Plan*. Visto que, a arquitetura efêmera não altera permanentemente o lugar, podendo ser removida ou deslocada, e geralmente também não apresenta serviços, nem elementos associados ao *Stuff* como mobiliário e objetos soltos.

Ao contrário dos edifícios permanentes, onde cada camada possui ciclos de vida distintos, na arquitetura temporária os diferentes sistemas acabam por se aproximar, permitindo que a estrutura responda de forma mais direta e unitária a transformações programáticas ou contextuais.

Esta capacidade de adaptação pode ser observada em diversas estruturas temporárias, como é o caso do **BMW Guggenheim Lab**. Projetado pelo atelier **Bow-Wow** em total ambiente urbano para o East Village em Nova Iorque, este pavilhão móvel foi projetado para percorrer as cidades de, Nova Iorque, Berlim e Mumbai, ao longo de seis anos, com o objetivo de explorar novas ideias abordando temáticas sobre a vida urbana através de debates públicos.⁸⁴

Apesar de ser expectável que um edifício Guggenheim marcasse pela diferença, este pavilhão pretendia uma imagem discreta e que se dissolvesse no meio da urbanização. Desenvolvido segundo a ideia de uma planta livre, o piso inferior, livre de limitações estruturais, permitia reorganizar facilmente os espaços conforme os programas desenvolvidos para cada contexto. No que toca ao piso superior, uma malha rígida circundante podia ser rebaixada até ao piso inferior de forma a limitar o espaço caso necessário, criando um espaço mais formal e intimista.⁸⁵



Fig. 45 Fotografia do exterior da estrutura móvel que permite cobrir a praça na fachada do The Shed em Nova Iorque durante a fase de construção em 2018

Fig. 46 Fotografia do exterior do The Shed em Nova Iorque em 2009

Fig. 47 Fotografia do interior do BMW Guggenheim Lab em Nova Iorque em 2011

Fig. 48 Fotografia do exterior do BMW Guggenheim Lab em Nova Iorque em 2011

Fig. 49 Fotografia do exterior do BMW Guggenheim Lab agora em Berlim em 2012 , não se encontrando no meio de edificado, como em Nova Iorque, mas sim numa praça livre e ampla



86 "Deconstruction is the process of dismantling a structure, generally in the reverse order of its construction, in order to recover the maximum amount of reusable and recyclable materials.(...) Deconstruction is a reverse form of construction." Guy, B., & Shell, S. (2002). Design for deconstruction and materials reuse. In A. R. Chini & F. Schultmann (Eds.), Design for deconstruction and materials reuse: Proceedings of the CIB Task Group 39 – Deconstruction Meeting (CIB Publication 272, pp. 189–209). International Council for Research and Innovation in Building and Construction.p.129

87 **Portable buildings** (edifícios portáteis): compreendem-se aqueles que lhes são embutidos um meio de movimentação, tornando ténue a separação entre o que é veículo e o que é edifício.

Relocable buildings (edifícios recolocáveis): são aqueles que são transportados num todo, ou em partes consideráveis, sendo que em alguns casos podem ter incorporado na estrutura um sistema de transporte.

Demountable buildings (edifícios desmontáveis) consideram-se aqueles que são desmontados e transportados em uma quantidade considerável de partes, o que oferece uma maior flexibilidade de adaptabilidade no futuro terreno.

in: Kronenburg, R. (1995). *Houses in motion: The genesis, history and development of the portable building*. Academy Editions.p.7.

88 Paz, D. (2008). *Arquitetura efêmera ou transitória. Esboços de uma caracterização*. Vitruvius, Arquitectos, 102.06.nov 2008.

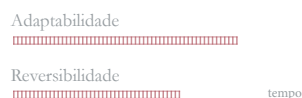


Fig. 50 Esquema conceptual da relação temporal entre a adaptabilidade e reversibilidade, demonstrando que a adaptabilidade tende a operar num período mais longo e contínuo, enquanto a reversibilidade atua em questões mais delimitadas e específicas no tempo

No caso da reversibilidade, ao contrário da adaptabilidade, o foco reside na possibilidade da estrutura ser reversível e por isso voltar ao seu estado inicial. Tal como refere Bradley Guy (2001) o conceito de reversibilidade está associado também ao conceito de *Design for Deconstruction*, entendendo a desconstrução não apenas como uma alternativa à demolição mas sobretudo como uma estratégia projetual capaz de prolongar o ciclo de vida dos materiais e reduzir o impacto ambiental da construção. A partir destas vantagens, torna-se evidente que a fase da desmontagem deve ser pensada desde a génese do projeto.⁸⁶

Neste sentido, no que toca ao domínio da arquitetura temporária, a reversibilidade manifesta-se sobretudo através de estratégias que permitem desmontar e/ou deslocar edifícios de forma a restituir tanto a estrutura, como o local onde se encontra, ao seu estado inicial permitindo também a reinstalação noutra lugar, tal como acontece no BMW Guggenheim Lab visto anteriormente. A utilização de elementos pré-fabricados ou sistemas modulares facilita os processos de montagem e desmontagem, permitindo que a arquitetura seja concebida como uma intervenção transitória. Neste contexto, Robert Kronenburg (1995) faz uma análise sobre a mobilidade arquitetónica, e por isso separa os edifícios amovíveis em 3 categorias, os *portable buildings*, *relocable building* e *demountable buildings*, que descrevem as diferentes formas através das quais um edifício pode ser deslocado ou desmontado.⁸⁷

Entre estas categorias destacam-se os *demountable buildings*, evidenciando de forma clara o princípio de reversibilidade, visto que o edifício é concebido desde a sua génese para ser desmontado no final do período estipulado. Assim, interessa-nos agora compreender como a forma de desmontagem de um edifício interfere na durabilidade do mesmo.

No campo da arquitetura de espetáculo, os palcos que são concebidos nomeadamente para festivais, são construídos segundo uma estrutura modular que frequentemente resiste ao processo de desassemblagem, permitindo a sua reutilização noutra lugar. Neste sentido, o objeto arquitetónico para ser considerado efêmero tem de desaparecer do local, sendo submetido ao processo de desassemblagem que, segundo Duarte Paz, poderá ser dividida em dois momentos, a compactação e a armação.⁸⁸

O primeiro momento corresponde à fase em que a estrutura está colapsada, sem utilização, e com um menor volume de forma a facilitar o seu transporte. A segunda fase corresponde ao momento em que a estrutura é montada, está armada, e por isso pronta para utilização. Assim, estes dois estados tornam-se independentes, uma vez que a arquitetura efêmera, para além de responder às necessidades básicas tal como a arquitetura permanente, deve também ser capaz de enfrentar os desafios associados à sua condição temporária.

Apesar da sua duração limitada, estas estruturas necessitam de garantir resistência, estabilidade e capacidade de adaptação às diferentes condições a que estão sujeitas ao longo do seu tempo de uso, evitando a sua degradação de modo a não inibir uma segunda utilização. Deste modo, a reversibilidade que estas estruturas podem atingir é muitas vezes alcançada através da fácil desmontagem e montagem dos componentes estandardizados que permitem que um edifício tenha uma segunda vida após a primeira desmontagem.

É, assim, neste enquadramento que podemos incluir os festivais como um dos principais exemplos da aplicação da reversibilidade. Mais do que eventos culturais, estas estruturas representam verdadeiros dispositivos espaciais temporários, onde a arquitetura é concebida desde a sua génese para ser montada, utilizada e posteriormente desmontada num curto espaço de tempo.

Apesar de marcado ainda por soluções improvisadas, eventos como o **Woodstock** evidenciam uma primeira manifestação desta condição. Tendo como principal mote associado *paz, amor e liberdade*, este festival solidificou o conceito de festivais de música e demonstrou como a arquitetura efêmera pode funcionar como meio capaz de influenciar e refletir mudanças sociais, tornando-se um modelo para futuros festivais.⁸⁹

Surgindo quase 20 anos mais tarde, em 1986, o **Burning Man** expressava uma linguagem um pouco diferente, no entanto, igualmente poderosa enquanto comunidade e expressão cultural. Ao contrário do Woodstock onde a música era o elemento central, o Burning Man coloca a arte, a performance e a experiência coletiva como foco do evento, terminando o festival com a queima de uma enorme figura humana de madeira, tal como indica o nome do mesmo.

Iniciando-se nas praias de San Francisco, tendo sido posteriormente transferido para o deserto de Black Rock, este festival constitui um caso extremo onde uma cidade efêmera é erguida anualmente para desaparecer por completo após o fim do evento. Neste sentido, a desmontagem não é apenas uma exigência logística, mas sim um movimento ético e conceptual que traduz um dos princípios do festival, *leave no trace*, deixando o lugar onde se insere no seu estado original.⁹⁰ Assim, neste caso, toda a infraestrutura, desde instalações artísticas, a abrigos e acampamentos coletivos, é concebida tendo em consideração a sua desmontagem total, reutilização e a ausência de resíduos.

A arquitetura assume, assim, uma condição profundamente reversível, onde o desaparecimento não representa o fim, mas sim uma fase prevista do próprio ciclo do evento, colocando o Burning Man como um laboratório social, onde a arquitetura efêmera serve como dispositivo catalizador de novas formas de interação e expressão.



Fig. 51 Fotografia do palco festival Woodstock em 1969 por Henry Diltz



Fig. 52 Fotografia da estrutura "Man Pavilion" de Mark Rivera para o Festival Burning Man 2025

89in:<https://goodintention.co/blog/how-woodstock-became-a-symbol-of-us-counterculture/>

90in:<https://burningman.org/about-us/10-principles/>

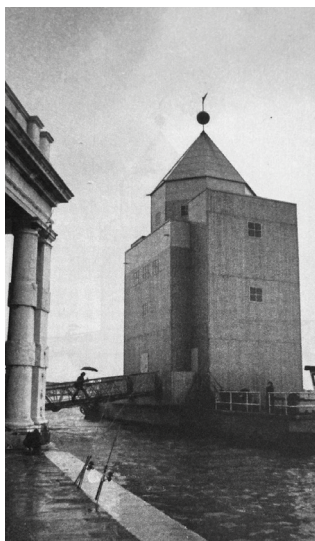


Fig. 53 Fotografia do Teatro Del Mundo de Aldo Rossi em Veneza por Saverio Fera em 1980

91 in: <https://www.contramarco.com/post/rock-in-rio-arquitetura-e-f%C3%A7%C3%A9ra-como-protagonista-dos-grandes-festivais>

92 in: <https://www.boomfestival.org/environment/building-with-purpose>

93 Del Bo, A., & Gandolfi, C. (2022). *Otto lezioni su Aldo Rossi*. Festival Architettura Edizioni, p.55-56.

Por outro lado, festivais como o **Rock in Rio** apresentam uma abordagem distinta, apostando mais na ideia de repetição e reutilização. Variando entre cidades, este evento assenta sobretudo em estruturas temporárias operando através de sistemas modulares altamente especializados, concebidos a pensar na sua rápida montagem e desmontagem, de modo a serem reutilizados nas próximas edições. "Para atender à temporalidade destes projetos, é fundamental a utilização de estruturas leves, facilmente montáveis e desmontáveis. Costuma-se trabalhar, então, com estruturas modulares, com componentes pré-fabricados em formatos de vigas, pilares e painéis de diferentes materialidades, especialmente metálica"⁹¹ Assim, neste caso, a reversibilidade traduz-se sobretudo na eficiência do sistema construtivo, onde a durabilidade dos componentes é garantida pela sua capacidade de reconfiguração contínua.

Contudo, existem casos, como o **Boom Festival** em Portugal, que funciona sobre uma lógica intermédia. Tendo sempre o mesmo local de implantação, este festival combina as estratégias de estruturas efémeras desmontáveis com a manutenção de infraestruturas de suporte, evidenciando uma relação mais contínua entre a arquitetura e o lugar. Tirando partido do máximo que a natureza pode oferecer o objetivo é simples: "Faça algo efêmero. A natureza sempre se reinventa."⁹² Assim, ao contrário de casos como o Burning Man, que prevê a restituição integral do território, o Boom Festival opera segundo uma lógica de transformação progressiva, onde a reversibilidade não se traduz numa anulação total da intervenção, mas numa gestão equilibrada entre permanência e transitoriedade.

Deste modo, entre a radicalidade do desaparecimento total e a lógica de reutilização sistemática, os festivais revelam diferentes graus de reversibilidade, no entanto, em todos permanece a consciência da sua transitoriedade e do momento em que este é desmontado.

Por outro lado, encontram-se as estruturas que não chegam à fase de desassemblagem e remoção do local inicial, devido ao uso de meios de transporte que se anexam à estrutura e permitem a sua deslocação. Um dos primeiros exemplos de *relocable buildings* é o **Teatro del Mondo** projetado para a Bienal de Veneza de 1979-1980 por **Aldo Rossi**, em que através de reboques náuticos adicionados à estrutura foi possível transportá-lo desde o local de construção até Dubrovnik, onde permaneceu até 1981.⁹³

Por fim, podemos então considerar que a adaptabilidade e a reversibilidade representam duas formas distintas de responder à dimensão temporal da arquitetura, nomeadamente à arquitetura efémera. Se por um lado a adaptabilidade permite que o edifício permaneça e se transforme face à passagem do tempo, por outro, a reversibilidade introduz a possibilidade da sua desmontagem ou remoção, associada ao seu inevitável fim.



Fig. 54 Fotografia de uma das principais estruturas do Boom Festival em Idanha-a-Nova em 2025 por Filipe Patrocínio

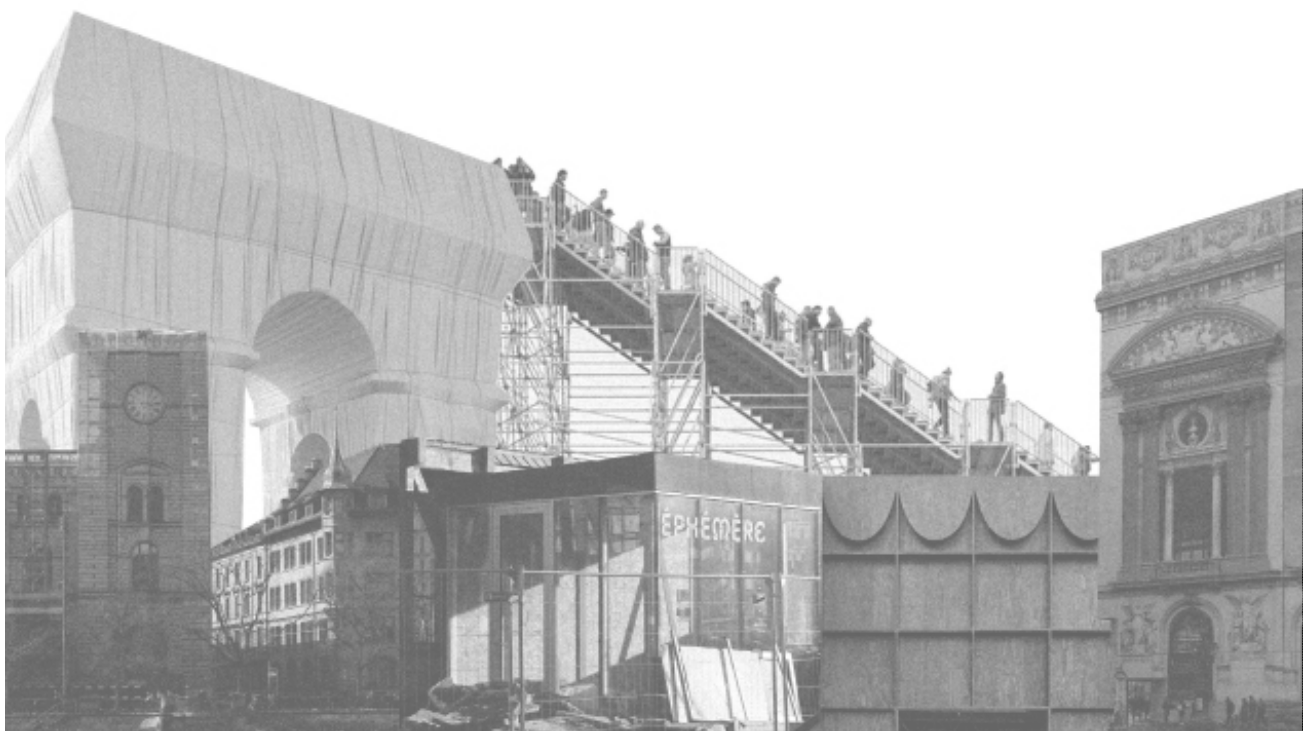
Fig. 55 Fotografia da Rock Street no Rock in Rio 2012 em Lisboa que foi construída temporariamente com o objetivo cenográfico de simular uma pequena urbanização de modo a intensificar a experiência urbana coletiva

Fig. 56 Fotografia da fase de construção do Palco Mundo para o Rock in Rio 2019 no Rio de Janeiro por Adriana Vieira

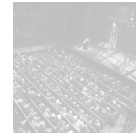


3. PROJETAR COM O EFÊMERO

No entanto, a efemeridade não se limita apenas às suas dimensões temporais ou construtivas. Para além da duração, desmontagem e adaptabilidade, importa compreender como estas condições influenciam o próprio pensamento arquitetónico e a forma como o espaço é concebido, experienciado e comunicado. A arquitetura efêmera afirma-se, assim, não apenas como objeto transitório, mas também enquanto estratégia capaz de reorganizar o uso, a perceção e a visibilidade do espaço. Neste sentido, muitas das características anteriormente analisadas deixam de surgir como consequências ocasionais, passando a afirmar-se como intenções presentes desde a génese do projeto.



"Uma narrativa implícita está sempre presente, seja no método, no uso ou na forma. Combina a apresentação de um evento (ou cadeia de eventos) com a sua interpretação espacial progressiva."⁹⁴



94 "An implied narrative is always there, whether of method, use, or form. It combines the presentation of an event (or chain of events) with its progressive spatial interpretation." Tschumi, B. (1994). *Architecture and disjunction*. MIT Press.p.163.

3.1 Uso e forma: o espaço como sistema aberto

A arquitetura efêmera distingue-se pela sua capacidade de operar através da reconfiguração contínua do espaço, onde o uso e a forma deixam de se apresentar como condições fixas para se afirmarem como variáveis ao longo do tempo. Mais do que responder a um programa definido, estas arquiteturas constroem-se a partir da possibilidade de transformação, permitindo que o espaço se adapte a diferentes contextos, usos e apropriações. É neste enquadramento que a flexibilidade deixa de ser entendida com uma característica plástica para ser entendida como um princípio operativo, capaz de sustentar a indeterminação e a mutabilidade que definem o transitório.

Tal como argumenta Jeremy Till, a impossibilidade de prever totalmente o uso exige que a arquitetura seja capaz de incorporar a mudança como parte integrante do projeto. Assim, a arquitetura passa a antecipar todas as possibilidades e propicia condições para que estas ocorram.⁹⁵ Mais do que uma qualidade formal, a flexibilidade traduz-se numa mudança na forma de conceber o projeto, deslocando-o de uma condição fixa para uma lógica de transformação contínua. Percebemos assim, que este conceito se traduz na capacidade de um espaço adquirir múltiplas configurações ao longo do tempo, sem necessidade de fixar um único uso, onde o programa deixa de obedecer a um campo fechado para se tornar aberto e indeterminado, permitindo que o uso se construa através da apropriação.

A distinção entre os diversos níveis de flexibilidade é também explorada por Tatiana Schneider e por Jeremy Till, ao dividirem a flexibilidade em dois modos de atuação: a *hard flexibility* e a *soft flexibility*. A primeira refere-se a elementos reconfiguráveis presentes no corpo arquitetónico que permitem a transformação direta do espaço, como por exemplo paredes móveis. Já a segunda categoria interpreta a flexibilidade como uma característica que não depende das alterações materiais, mas sim da abertura programática e da capacidade de apropriação por parte do utilizador, permitindo que um mesmo espaço incorpore diferentes usos sem necessidade de modificação.⁹⁶

No contexto da arquitetura efêmera, a condição transitória implícita favorece a introdução de mecanismos transformáveis, uma vez que reduz as exigências de permanência e permite experimentar soluções técnicas mais radicais. Simultaneamente, a ausência de um programa fixo reforça a importância da *soft flexibility*, transferindo a responsabilidade de definição de um determinado espaço para o uso que lhe vão dar.

Se segundo a abordagem de Jeremy Till podemos compreender a flexibilidade enquanto capacidade de adaptação do espaço a diferentes usos, importa agora perceber como esta transformação se desenvolve ao longo do tempo.

95 Schneider, T., & Till, J. (2007). *Flexible housing*. Architectural Press.p.6.

96 Schneider, T., & Till, J. (2007). *Flexible housing*. Architectural Press.p.7.



Fig. 57 Projetar segundo um cenário único vs projetar segundo um sistema aberto a vários usos, segundo Brand

97 Brand, S. (1994). *How buildings learn : what happens after they're built* (revised ed). Phoenix Illustrated.p.178.

98 in: <https://www.moma.org/collection/works/842>

99in: <https://www.moma.org/collection/works/842>

100 Kronenburg, R. (1995). *Houses in motion: The genesis, history and development of the portable building*. Academy Editions.p.109.

101 Segre, R. (2012, junho). *Pavilhão Humanidade 2012: Uma arquitetura frágil e sustentável no evento Rio+20* [Projeto de Carla Juaçaba e Bia Lessa]. Vitruvius, Projeto, 138.02.

Se voltarmos a analisar Stewart Brand, percebemos que o mesmo questiona o modelo linear de um projeto arquitetônico, tradicionalmente estruturado segundo um programa fixo e um modo de uso antecipado. Através do conceito *scenario planning* Brand propõe que o edifício não seja entendido como um plano fechado, mas sim como um cenário aberto capaz de acomodar diferentes cenários sem que comprometa o corpo do edifício.⁹⁷

Neste sentido, o uso deixa de ser previsível e passa a tornar-se num campo aberto de possibilidades, aproximando-se da ideia de *soft flexibility* abordada anteriormente. Com a antecipação de cenários prevista à priori, o edifício deixa de ser tratado apenas como uma planta para ser visto como uma estratégia. Deste modo, a flexibilidade e a antecipação de cenários permitem pensar o uso como processo em aberto, cujas qualidades encontram expressão particularmente clara em projetos que exploram a indeterminação como princípio central.

Desenvolvido por **Cedric Price**, o **Fun Palace** constitui um exemplo paradigmático de uma estrutura que se apresenta aberta aos diferentes usos. Através do desenho de uma estrutura aberta em aço, capaz de suportar uma programação totalmente flexível, juntamente com pisos, paredes e tetos móveis, esta estrutura encontrava-se aberta à reconfiguração do espaço.⁹⁸ A arquitetura surge aqui como infraestrutura de possibilidades, mais do que um objeto definido, onde todo o complexo, tanto na atividade que possibilita, como na estrutura resultante que proporciona, é, na verdade, um brinquedo de curto prazo para quem o visita.⁹⁹ Assim, esta obra não representava um edifício convencional, mas sim uma máquina de interação social, funcionando como "laboratório de diversão"¹⁰⁰ onde é explorada a ideia da cidade como palco inventivo e lúdico, onde a comunidade local se podia encontrar e interagir.

Por outro lado, enquanto o Fun Palace propõe uma arquitetura capaz de se transformar fisicamente para responder a diferentes usos, o projeto **Humanidade 2012** demonstra que essa adaptação pode ocorrer sem alteração da sua configuração, resultando antes da sua abertura à multiplicidade de cenários ao longo do tempo. A flexibilidade deixa, assim, de depender de transformação material do edifício e passa a residir na forma como o espaço é apropriado, ativado e reinterpretado pelos seus utilizadores, evidenciando uma condição de indeterminação programática onde o uso não é pré-definido.

Projetado por **Carla Juaçaba** e **Bia Lessa**, âmbito da conferência Rio + 20, este dispositivo arquitetônico foi desenvolvido a partir da lógica de andaime, assumido não apenas como solução construtiva, mas como princípio conceptual. A estrutura, inteiramente metálica, apresenta-se como sistema aberto, onde todos os elementos permanecem visíveis e acessíveis, eliminando qualquer distinção entre estrutura e espaço.¹⁰⁰

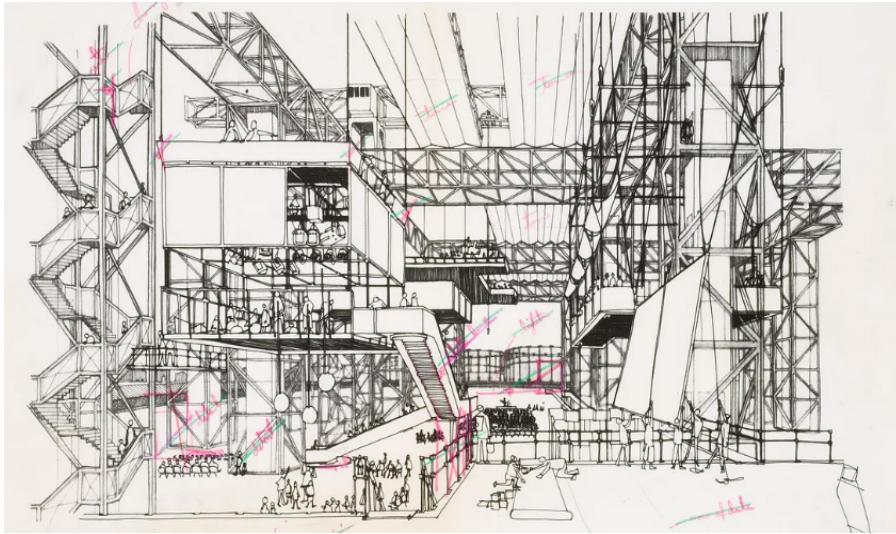


Fig. 58 Desenho perspetico do Fun Palace por Cedric Price em 1964

Fig. 59 Fotografia do exterior do Projeto Humanidade 2012 Rio +, por Carla Juaçaba e Bia Lessa, visto desde a Praia de Copa Cabana

Fig. 60 Fotografia do interior das rampas que organizavam o percurso do Projeto Humanidade 2012 Rio +, por Carla Juaçaba e Bia Lessa



102 Segre, R. (2012, junho). *Pavilhão Humanidade 2012: Uma arquitetura frágil e sustentável no evento Rio+20* [Projeto de Carla Juaçaba e Bia Lessa]. Vitruvius, Projeto, 138.02.

103 in: https://shigerubanarchitects.com/works/?_work=paper-tubes



Fig. 61 Esquema conceitual da relação não linear entre flexibilidade e adaptabilidade

Desenhado segundo um plano indeterminado, onde diferentes camadas de informação, tais como projeções, imagens e percursos, se sobrepõem e interagem, o visitante torna-se também parte ativa na configuração do espaço. Assim, através de um sistema de rampas e plataformas suspensas que orientam a circulação, a estrutura promove uma experiência sensorial e dinâmica.

Libertando-se dos modelos expositivos convencionais e transformando o próprio espaço em informação, a promenade arquitetônica é marcada, sobretudo, através do que vai sendo revelado ao longo da visita, criando no público uma experiência inédita, cheia de surpresas e privilegiando as percepções sensoriais.¹⁰²

Contudo, a flexibilidade, nem sempre pode ser entendida como estratégia projetual que permite antecipar e acomodar diferentes usos, existindo determinados contextos em que o seu sistema flexível resulta de circunstâncias externas, revelando um cenário onde a arquitetura já não prevê a indeterminação, mas acaba por ser condicionada por ela.

Um caso representativo desta lógica de transformação pode ser observado na arquitetura de emergência. Enfrentamos, atualmente, diversos desafios humanitários, que apesar das origens distintas partilham um ponto em comum: a rápida necessidade de resolução dos problemas produzidos pelas catástrofes.

Em resposta a questões como o tratamento de feridos ou à falta de habitação, recorreremos frequentemente a dispositivos efêmeros, de rápida montagem e capazes de dar resposta a um indeterminado número de vítimas. Assim, o objetivo destas estruturas é proporcionar o máximo conforto aos lesados com o mínimo de recursos possíveis. Estruturas como os sistemas desenvolvidos por **Shigeru Ban** que privilegiam o uso de tubos de papel enquanto material principal de construção, evidenciam como a leveza, a criação de um módulo, e a fácil manipulação, possibilitam a rápida construção, desmontagem e reconfiguração da estrutura facilmente adaptável a diferentes contextos.¹⁰³ Neste sentido, embora esta lógica remeta para uma dimensão construtiva da arquitetura, a flexibilidade acaba por se manifestar como um sistema que permite diferentes formas de ocupação. Assim, mais do que definir diretamente o uso, a construção com este tipo de materiais, como o caso dos tubos de papel, oferece condições para a sua variação.

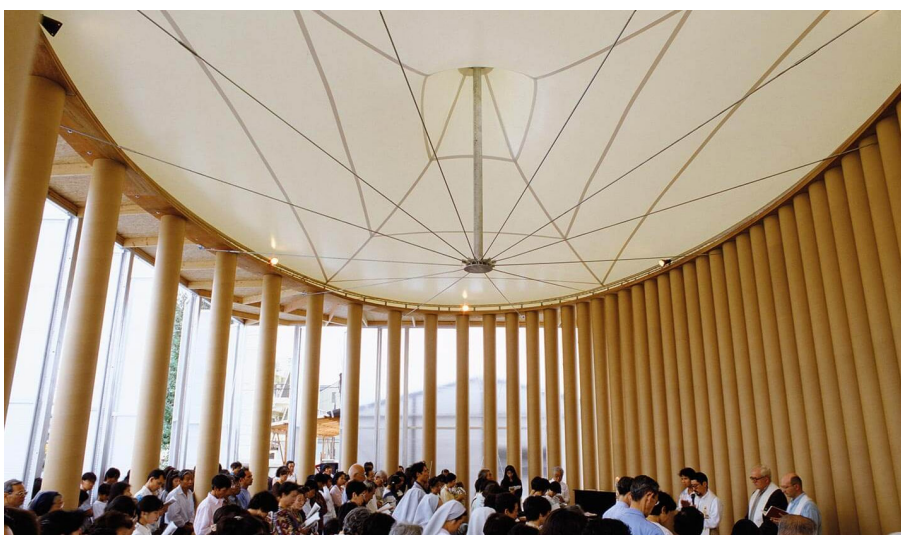
Em suma, podemos considerar que o uso afirma-se sobretudo como uma dimensão instável e flexível, capaz de transformar continuamente o espaço ao longo do tempo. Entre decisões projetuais que preveem a indeterminação e contextos onde esta condição se impõe, torna-se evidente que a arquitetura efêmera se constrói sobretudo pela relação entre o espaço e a sua apropriação. Esta condição, desloca assim a ideia da forma, enquanto elemento fixo, para algo que se constrói a partir do uso que é dado ao espaço.



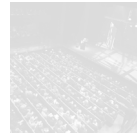
Fig. 62 Fotografia do exterior do Projeto Humanidade 2012 Rio +, por Carla Juaçaba e Bia Lessa

Fig. 63 Fotografia do interior da Paper Church projetada por Shigeru Ban para o local da Igreja de Takatori que foi destruída num incêndio. Concebida para ser temporária esta obra teve sempre em consideração a possibilidade de ser reutilizada. Assim, na sua construção foram utilizados tubos de papel e sistemas construtivos leves que ajudaram na desmontagem e na recolocação desta estrutura 10 anos mais tarde na cidade de Taiwan.

Fig. 64 Fotografia das casas temporárias projetadas por Shigeru Ban para dar apoio e alojamento à população no Japão, na cidade de Noto, após o terramoto de 2023. Mais uma vez, o arquiteto privilegia a utilização de tubos de papel como material estrutural para estes abrigos temporários.



"Assim, a obra de arte pode mudar o homem e o seu mundo, e o velho ditado de que "a arte ensina-nos a ver as coisas de uma nova maneira" fica explicado."¹⁰⁴



104 "Thus the work of art may change man and his world, and the old saying that 'art teaches us to see things in a new way' is explained." Norberg-Schulz, C. (1968). *Intentions in architecture*. MIT Press.p.74.

3.2. Expressão e imagem: construção da visibilidade

A análise da arquitetura efêmera pode ser alargada a uma dimensão onde a expressão e a imagem que reproduzem assumem um papel determinante. Neste contexto, a noção de plasticidade surge para além de uma qualidade formal, passando a estar associada à capacidade da arquitetura se ajustar para produzir efeitos de percepção, presença e significado. Para além de responderem a determinadas questões formais e programáticas, muitas destas estruturas são concebidas para comunicar, captar a atenção e intensificar a experiência do lugar. A sua condição transitória permite também uma maior liberdade experimental, permitindo explorar linguagens mais disruptivas, provocando e colocando a imagem, e a percepção, como instrumento central.

A noção de plasticidade pode ser entendida a partir do conceito abordado por Greg Lynn (1999), como a capacidade de transformação contínua do espaço ao longo do seu uso, deixando de entender a forma como uma entidade fixa onde, "a forma pode ser moldada pela colaboração entre um invólucro e o contexto ativo em que se situa."¹⁰⁵ Neste sentido Lynn propõe uma abordagem onde a forma resulta da interação de forças, contextos e variações contínuas afastando-se de uma lógica estática, deixando de representar um momento fixo para passar a integrar uma multiplicidade de possibilidades.

Este conceito refere-se, assim, à capacidade da arquitetura assumir configurações não definitivas, podendo explorar soluções experimentais que não se encontram condicionadas pelas exigências de estabilidade a longo prazo, deslocando o foco da organização programática do uso para a transformação da forma e da matéria.

Por sua vez, como visto nos capítulos anteriores, embora Robert Kronenburg explore nomeadamente questões de adaptabilidade e reversibilidade, a sua abordagem evidencia também a importância de sistemas construtivos que permitam ajustes, reconfigurações e diferentes configurações espaciais que determinam o nível de plasticidade que uma estrutura pode adquirir. Assim, é nesta capacidade de transformação em uso, que a arquitetura efêmera encontra um dos seus principais mecanismos operativos, permitindo que o limite, a forma e o programa se redefinam em função das circunstâncias.

Para além de reconfigurar usos e formas, a arquitetura efêmera pode funcionar como meio para a manipulação da visibilidade. Ao ocultar, filtrar ou expor, a arquitetura efêmera é responsável pela construção de narrativas que condicionam a percepção do espaço, afirmando-se como dispositivo comunicativo capaz de reconfigurar a leitura do lugar. Assim, mais do que responder a um programa funcional, a arquitetura efêmera intervém ao nível da percepção visual, operando sobre como a imagem é revelada e/ou escondida.

¹⁰⁵ "Form can be shaped by the collaboration between an envelope and the active context in which it is situated" Lynn, G. (1999). *Animate form*. Princeton Architectural Press.p.10.

106 Norberg-Schulz, C. (1968). *Intentions in architecture*. MIT Press.p.198.

107 Pallasmaa, J. (2011). *Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos* (A. Salvaterra, Trad.). Bookman.p.7.

108 Axel, N., & Peña Ibáñez, J. (2025). *Concéntrico: Urban Innovation Laboratory*. Park Books.p.127.

109 Axel, N., & Peña Ibáñez, J. (2025). *Concéntrico: Urban Innovation Laboratory*. Park Books.p.102.

110 Axel, N., & Peña Ibáñez, J. (2025). *Concéntrico: Urban Innovation Laboratory*. Park Books.p.40.

A visibilidade constitui, assim, um dos mecanismos fundamentais para a percepção da arquitetura e do significado que ela reproduz. Longe de ser uma condição neutra, o que é exposto ou ocultado resulta de uma decisão consciente que orienta a percepção e/ou condiciona a experiência do espaço. Tal como refere Christian Norberg-Schulz (1968), a arquitetura não é apreendida de forma imediata, mas sim através de uma sequência de percepções que se organizam mentalmente numa experiência total.¹⁰⁶ Ou seja, a experiência arquitetónica é intensificada pelos momentos de revelação, total ou parcial, pela ocultação e pelos momentos de descoberta.

É precisamente nesta tensão entre o visível e o parcialmente visível que o pensamento de Juhani Pallasmaa se revela particularmente pertinente. Ao criticar a primazia da visão frontal na arquitetura contemporânea, Pallasmaa defende que a visão periférica é tão ou mais importante que a percepção imediata inicial, assim, “a visão focada confronta-nos com o mundo, enquanto a visão periférica nos envolve”.¹⁰⁷

Neste sentido, ambos os autores, consideram que a arquitetura deixa de ser entendida como um objeto plenamente exposto e passa a ser concebida segundo um processo de construção através do sentido da visão, no qual o visível e o parcialmente visível se articulam na produção de uma experiência mais complexa, temporal e sensorial.

A exposição constitui uma das estratégias mais evidentes desta condição, ao tornar visível aquilo que anteriormente passava despercebido, intensificando assim a presença ativa do olhar. No contexto do Festival Internacional de Arquitetura e Design, o **Concéntrico**, realizado anualmente em Espanha, explora como a arquitetura efémera se pode manifestar como dispositivo de inovação e ativação urbana, onde diversas intervenções temporárias procuram precisamente produzir novos focos de atenção na cidade. A efemeridade, nestas intervenções, é trabalhada para introduzir novas ideias ao público permitindo usar a cidade de maneiras diferentes estimulando a imaginação sobre o que a cidade pode ser.¹⁰⁸ Assim, nestas intervenções, ocultar e expor deixam de ser operações opostas para se constituírem como um contínuo de estratégias espaciais, como podemos ver nas intervenções **Extra Ordinary Gate** e **Dark Sky**.

No caso da intervenção do escritório Associates Architecture, esta pretende transformar o limiar urbano em acontecimento. Através da inserção de um portal de madeira, enfatiza-se a passagem pelas muralhas da cidade. Complementarmente, a instalação de uma escadaria na praça adjacente convida à permanência, transformando um espaço anteriormente de passagem num lugar de contemplação.¹⁰⁹ Por outro lado, a instalação da designer Matali Crasset pretende suspender o contexto e intensificar a percepção do olhar, tornando visível o que normalmente parece invisível, o céu, a luz e o silêncio.¹¹⁰



Fig. 65 Fotografia da porta da obra Extra Ordinary Gate, dos Associates Architecture, no festival Concéntrico em Logronõ, Espanha em 2022



Fig. 66 Fotografia das escadas viradas para a porta da obra Extra Ordinary Gate, dos Associates Architecture, no festival Concéntrico em Logronõ, Espanha em 2022

Fig. 67 Fotografia da estrutura Dark Sky, de Matali Crasset, no festival Concéntrico em Logronõ, Espanha em 2022

Fig. 68 Fotografia da estrutura Dark Sky, de Matali Crasset, no festival Concéntrico em Logronõ, Espanha em 2022

Fig. 69 Fotografia da estrutura Dark Sky, de Matali Crasset, no festival Concéntrico em Logronõ, Espanha em 2022



111in: <https://www.mvrdv.com/projects/878/the-podium>

112 in: <https://christojeanneclaude.net/>

Estes casos pretendem, assim, demonstrar como a arquitetura atua menos como objeto por si só, mas sim como um dispositivo de reconfiguração da relação entre o corpo, o espaço e o olhar.

De um modo semelhante, as intervenções desenvolvidas por **MVRDV**, em Roterdão, exploram a exposição enquanto estratégia de deslocação do ponto de vista. Nas instalações **The Podium**, **Rooftop Walk** e **The Stairs to Kriterion**, a criação de plataformas elevadas, percursos ou escadas sobre as coberturas, permitem revelar outras dimensões da cidade que antes seriam inacessíveis.¹¹¹ Nestes casos, expor não significa apenas mostrar, mas sim reposicionar o observador, construindo a experiência através do movimento e da descoberta.

Em contraste com estes exemplos, a ocultação emerge como uma abordagem de impacto equivalente, onde o ato de ocultar não representa uma negação, mas sim um mecanismo de proteção ou de intensificação da percepção. Neste sentido, o trabalho de **Christo e Jeanne-Claude** revela-se como um exemplo paradigmático desta estratégia. Ao envolverem monumentos icônicos em extensos metros de tecido, por um curto período de tempo, como o **Reichstag** em Berlim, e o **Arco de Triunfo** em Paris, os artistas não pretendem ocultar a existência destes símbolos da cidade, mas sim reconfigurar a sua imagem e provocar quem por eles passa.¹¹² Assim, através da estratégia de ocultação, o objeto torna-se novamente visível pela estranheza que a sua transformação provoca, obrigando a uma reinterpretação e reativando o olhar do observador.

Esta questão dos dispositivos efêmeros enquanto mediadores de visibilidade é também evidente em exemplos mais próximos do nosso quotidiano, nomeadamente em contextos de obra. Nestes casos, a utilização de andaimes temporários revestidos com imagens que representam o edifício tanto podem antecipar a sua presença futura, como representar o que se encontra de momento oculto, por exemplo em obras de recuperação. Neste sentido, a arquitetura encontra-se simultaneamente ausente e presente, visto que, por um lado, oculta fisicamente a obra em si, mas expõe uma imagem do que a mesma seria. Esta condição reforça então a ideia de que a visibilidade pode ser construída não apenas através da materialidade, mas também através da representação e da expectativa.

Por fim, podemos então considerar que a arquitetura efêmera revela-se não apenas como um instrumento de adaptação ou transformação funcional, mas também como um meio ativo da construção da visibilidade. Mais do que um suporte funcional, estas estruturas tornam-se um meio privilegiado de produção de imagem e de intensificação da expressão, não se limitando apenas a adaptar ou transformar usos, mas também a atuar diretamente sobre a forma como o espaço é interpretado. Assim, quando decide de forma consciente o que expor ou esconder, e como o fazer, o projeto torna-se então numa prática crítica sobre o olhar, influenciando a forma como os espaços são compreendidos e recordados.



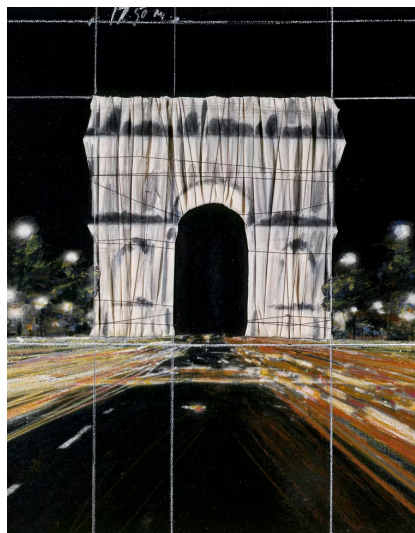
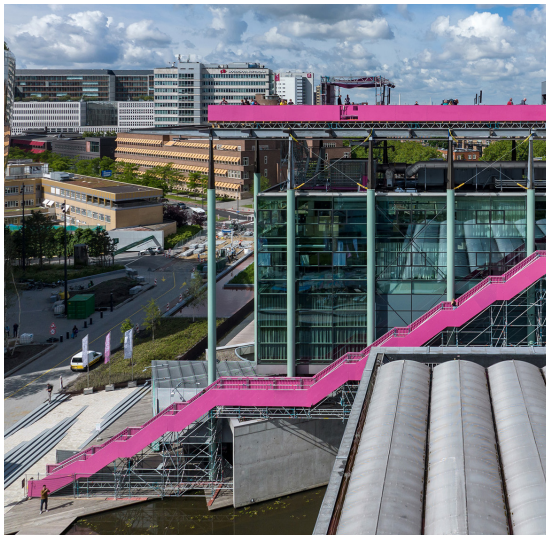
Fig. 70 Fotografia do Rooftop Walk, dos MVRDV em Roterdão, em 2022

Fig. 71 Fotografia do The Podium, dos MVRDV em Roterdão, em 2022

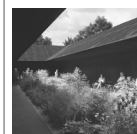
Fig. 72 Fotografia da representação da fachada lateral da Ópera Garnier em Paris durante um período de obras, em fevereiro de 2026, com objetivo de não se perder a imagem original da mesma

Fig. 73 Fotografia do Reichstag em Berlim, embrulhado por Christo e Jeanne-Claude em 1995

Fig. 74 Desenho de estudo de Christo para o Arco de Triunfo embrulhado em 1988



“Efêmero significa uma existência curta em termos das nossas expectativas e da intenção dos designers.”¹¹³



113 "Ephemeral means a short existence in terms of our expectations and the intention of the designers." Chappel, B. D. (2010). *Ephemeral Architecture. Towards A Definition*. Wordpress. p.23.

3.3. Intenção projetual: a efemeridade e o espaço como pertinência

Ao longo dos capítulos anteriores procurou-se compreender os diversos parâmetros de atuação da arquitetura efêmera, no entanto, importa agora perceber que todas essas dimensões não resultam de uma consequência, mas sim de uma tomada de posição consciente desde a gênese do projeto. Neste sentido, torna-se, então, necessário compreender os desafios encarados, introduzindo a intenção projetual enquanto princípio orientador das decisões que estruturam este tipo de arquitetura.

A efemeridade é aqui entendida como uma posição conceptual definida pelo arquiteto, inscrita no próprio processo de projeto, assumindo a não permanência como princípio conceptual desde a gênese do mesmo. “O arquiteto deve demonstrar uma intenção de projeto que não busque a permanência no local e que expresse a eventual remoção do edifício do terreno.”¹¹⁴

Seguindo a leitura de Norberg-Schulz é nos demonstrado que toda a arquitetura resulta de um ato intencional, no qual o projeto se configura como resposta consciente a um contexto cultural, espacial e simbólico. A partir desta perspectiva podemos perceber que a duração de uma obra deixa de ser um dado neutro. Assim, uma arquitetura que assume a sua não permanência não o faz por deficiência, mas por decisão consciente, integrando a temporalidade como parte construtiva do conceito arquitetónico e do seu significado.¹¹⁵

Ao afirmar que a arquitetura não se limita apenas à função de abrigo, mas deve também responder às sucessivas transformações sociais, económicas e ambientais, Norberg-Schulz legitima a possibilidade do uso de objetos intrinsecamente arquitetónicos como resposta às contínuas mudanças temporais. É neste sentido, que a arquitetura efêmera se afirma não apenas como uma possibilidade, mas como uma resposta particularmente adequada às exigências contemporâneas. Mais do que uma solução, a efemeridade pode constituir uma estratégia projetual consciente, capaz de incorporar a mudança como parte integrante do processo arquitetónico.

Do ponto de vista programático, a intenção projetual neste tipo de projetos traduz-se frequentemente em programas abertos, indeterminados e que aceitam a transformação ao longo do tempo. A forma arquitetónica, por sua vez, não procura a monumentalidade constante, mas a clareza do gesto, a legibilidade do sistema construtivo e a capacidade de montagem, desmontagem e possível reutilização.

No sentido de complementar este enquadramento teórico recorreu-se à realização de uma entrevista ao arquiteto Diogo Aguiar, cuja prática se tem centrado na exploração da arquitetura efêmera, permitindo introduzir uma perspetiva projetual informada pela prática, contribuindo para a compreensão da efemeridade enquanto decisão consciente.¹¹⁶

114 "The architect must demonstrate a design intent that does not strive for permanence at the site and expresses the eventual removal of the building from the site." Chappel, B. D. (2010). *Ephemeral Architecture. Towards A Definition*. Wordpress. p.23.

115 Norberg-Schulz, C.(1966). *Intentions in architecture*. Oslo: Allen & Unwin.p.184.

116 Todas as referências ao Arquiteto Diogo Aguiar, e às suas obras, foram retiradas da entrevista feita ao próprio em abril de 2026, presente no Apêndice A

117 "We could also express this state of affairs by saying that architecture not only frames the functions, but actually participates in our activities" Norberg-Schulz, C.(1966). *Intentions in architecture*. Oslo: Allen & Unwin.p.168

Neste sentido, como refere o Diogo Aguiar, importa “tirar partido dessa curta duração enquanto potencial projetual” entendendo o tempo não como limitação, mas como motor de decisão desde a génese do projeto, realçando também que a arquitetura efémera deve ser entendida como “uma plataforma experimental”, permitindo testar processos, materiais e modos de conceção.

Esta abordagem reforça assim, o carácter experimental da arquitetura efémera, aproximando-a de um campo de investigação contínuo mais do que de um objeto finalizado. Assim, para além de um mero suporte, a arquitetura efémera apresenta-se como uma arquitetura viva, capaz de acompanhar as mudanças ao longo do tempo, sejam elas do lugar onde se insere ou de quem nela participa. “Poderíamos também expressar esse estado de coisas dizendo que a arquitetura não apenas define as funções, mas participa ativamente das nossas atividades.”¹¹⁷

Neste sentido, este tipo de arquitetura provém de uma vontade crítica e experimental, pois ao contrário da arquitetura permanente, que tende a fixar-se no território, a arquitetura efémera atua por ativação temporária, sendo capaz de revelar conflitos urbanos ou espaços com potencialidades esquecidas e/ou abandonadas. Projetar não significa prever exaustivamente os modos de ocupação, mas sim estabelecer condições de possibilidade, permitindo que diferentes práticas se manifestem ao longo da duração limitada da intervenção. Tal como visto anteriormente com Brand, indeterminação do uso não representa uma ausência de intenção, mas, pelo contrário, uma intenção consciente de não fixar, reforçando o carácter experimental e contingente da arquitetura efémera.

Assim, a efemeridade não é neutra, mas assume uma posição que recusa a arquitetura como objeto definitivo, finalizado e apenas com uma utilização pré-definida, afirmando que a sua intervenção é situada e consciente dos usos que pode ter, bem como da sua condição temporal. Como reforça Diogo Aguiar, “se a forma de pensar um edifício é a mesma durando ele 3 dias ou 3 anos, alguma coisa não está certa”, evidenciando a necessidade de ajustar a resposta arquitetónica à sua duração e contexto.

Contudo, a compreensão da efemeridade enquanto intenção projetual pode ainda ser ampliada para além da sua associação direta à não permanência física. Mais do que implicar um fim previsto, a efemeridade pode também manifestar-se no entender de um projeto enquanto condição aberta e sujeito a transformações. Neste sentido, a arquitetura deixa de ser entendida como um campo fechado e passa a configurar-se como um sistema aberto, capaz de se adaptar a novos usos, sem comprometer a estrutura inicial do edifício. É, assim, neste enquadramento, e pensamento projetual, que podemos incluir o trabalho de **Lacaton e Vassal**.

Embora as suas obras não se encaixem diretamente na definição tradicional de arquitetura efêmera, estes arquitetos trabalham segundo a lógica de indeterminação, explorando o conceito de efemeridade como algo que ainda não está terminado e sempre suscetível à mudança.

Intervenções como a **Maison Latapie** demonstram uma recusa pela definição rígida que o espaço doméstico pode ter, propondo estruturas capazes de ampliar o espaço e de acomodar diferentes formas de uso ao longo do tempo. Neste caso, "dependendo do desejo por luz e transparência, ou por intimidade e privacidade, o edifício pode transformar-se e evoluir de um volume completamente fechado para um espaço muito aberto."¹¹⁸ Também, no caso da intervenção nas **530 unidades habitacionais em Bordeaux**, o objetivo era ampliar o espaço doméstico, através da adição de varandas e jardins de inverno, permitindo aumentar a unidade habitacional sem ter de intervir na estrutura do edifício. Assim, "esses elementos adicionais ampliam os espaços úteis e a evolução de cada residência, oferecendo a oportunidade, como numa casa, de viver ao ar livre mesmo estando num apartamento".¹¹⁹

Contudo, esta abertura do projeto não se limita apenas à dimensão funcional do espaço, estendendo-se também à forma como este é experienciado, onde o espaço deixa de ser apenas um mero suporte e passa a atuar como um agente ativo na construção da experiência. Neste sentido, importa-nos entender como o espaço atua enquanto dispositivo impulsionador de experiências temporárias, não através da definição rígida dos seus usos, mas sim pela criação de condições que permitem a sua constante reinterpretação.

A arquitetura efêmera opera, assim, numa lógica em que o espaço e o evento se tornam indissociáveis. Seguindo o pensamento de Bernard Tschumi, a experiência arquitetônica constrói-se através do tempo, e das sequências espaciais ativadas pela ação do corpo, tornando o evento um elemento estruturante da arquitetura, assim, "o significado final de qualquer sequência depende da relação espaço/evento/movimento".¹²⁰ Esta perspectiva permite compreender o espaço como agente ativo na produção de experiências temporárias, particularmente relevante no contexto da arquitetura efêmera, onde a intensidade da vivência resulta da articulação entre configuração espacial e a duração limitada da intervenção.

Neste contexto, a ativação do corpo do utilizador não surge como consequência espontânea do espaço, mas como resultado de uma decisão consciente do arquiteto no momento de projetar. A experiência deixa de ser predominantemente visual para se tornar corporal, sensorial e performativa, levando ao aumento da intensidade da percepção e tornando o utilizador mais consciente da sua presença no espaço devido à temporalidade limitada.

118 "Dependiendo de los deseos de luminosidad y transparencia, o de intimidad y privacidad, el edificio puede transformarse y evolucionar desde un volumen completamente cerrado hasta un cuerpo muy abierto." Márquez Cecilia, F., & Levene, R. C. (2017). *Lacaton & Vassal: 1993 2017*. Croquis.p.50.

119 "Estas piezas agregadas amplían los espacios de uso y la evolución de cada vivienda, ofreciendo la oportunidad, como ocurre en una casa, de vivir en el exterior estando en un apartamento." Márquez Cecilia, F., & Levene, R. C. (2017). *Lacaton & Vassal: 1993 2017*. El Croquis.p.254.

120 "The final meaning of any sequence is dependent on the relation space/event/movement." Tschumi, B. (1994). *Architecture and disjunction*. MIT Press.p.162.

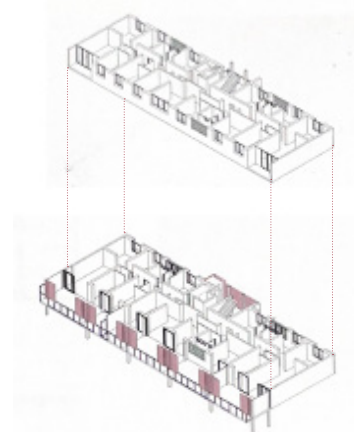


Fig. 75 Axonometria da obra 530 unidades habitacionais em Bordeaux de Lacaton e Vassal, que realça a zona da adição das varandas e dos jardins de inverno ao complexo habitacional



Fig. 76 Fotografia de um dos edifícios do complexo 530 unidades habitacionais em Bordeaux de Lacaton e Vassal durante a fase de construção em 2015

122 A materialidade reforça esta condição imersiva. A pele continua em madeira, composta por tábuas verticais, constrói uma dupla fachada que regula a entrada de luz e fragmenta a percepção do interior, conduzindo o visitante sem revelar de imediato o núcleo central. Esta estratégia intensifica a experiência através da demora e da aproximação progressiva.

O **Pavilhão de Serralves** concebido, por **Diogo Aguiar**, pode ser entendido como um exemplo claro de uma arquitetura projetada para ativar o corpo do utilizador, onde a experiência resulta sobretudo da intenção de um percurso construído através do movimento e da duração. Tendo sido desenhado "sem uma localização definida à partida", sendo então "pavilhões genéricos que podem ser localizados em vários sítios", este projeto assume a condição de indeterminação desde o momento inicial. A ausência de um contexto específico não constitui uma limitação mas sim uma estratégia deliberada que permite ao pavilhão estabelecer distintas relações, dependendo sobretudo da experiência de quem o percorre.

Como descrito pelo próprio ao longo da entrevista, a preferência por uma geometria sem lados reforça a intenção da estrutura não se comprometer com o lugar ou com direções e percursos fixos, "é um pavilhão que não tem lados. É um pavilhão que é circular porque se vira para três sítios ao mesmo tempo, procurando estabelecer relações indefinidas à partida." Ao escolher não ter apenas uma entrada principal, o projeto promove múltiplas formas de aproximação, permitindo que o acesso ao espaço se construa por diversas passagens, "assumindo uma certa fluidez na aproximação", onde o percurso deixa de ser um elemento secundário para se tornar parte integrante da experiência.

O pavilhão organiza-se assim em torno de dois espaços, com duas fachadas, curvas e paralelas, "que alternadamente abrem vãos em arco de dupla curvatura, que guiam o visitante a percorrer o espaço imersivo de mediação (como um caminho de entrada) sem revelar o núcleo central (como um espaço fechado)"¹²¹, sendo o intervalo entre ambos o elemento mais significativo do projeto. "Interessa-nos sobretudo o espaço entre (...) e que, mais uma vez, pela sua forma circular, é um caminho que não tem fim e que pode demorar o tempo que ali entendermos.", onde o espaço intersticial não funciona apenas como zona de transição, mas como um verdadeiro momento de ativação sensorial, onde o visitante constrói o seu próprio ritmo. Assim, o "espaço entre, que é um momento físico, existe enquanto espaço, mas é também um momento temporal. Ele existe sobretudo enquanto momento de preparação para a fruição da obra artística"¹²², não impondo um percurso, mas oferecendo uma sequência aberta ativada tanto pelo tempo como pela presença do corpo.

Mais do que um objeto autónomo, o pavilhão afirma-se como um sistema aberto, visto que, "esta geometria circular procura uma adaptabilidade a um contexto desconhecido". Assim, este projeto evidencia como a ativação do corpo e a construção da experiência não são ocasionais, mas sim resultados de uma estratégia consciente de projeto, onde o tempo, o percurso e o acontecimento assumem um papel central na definição do espaço, fazendo com que seja vivido como uma sucessão de momentos, mais do que como uma forma fixa.

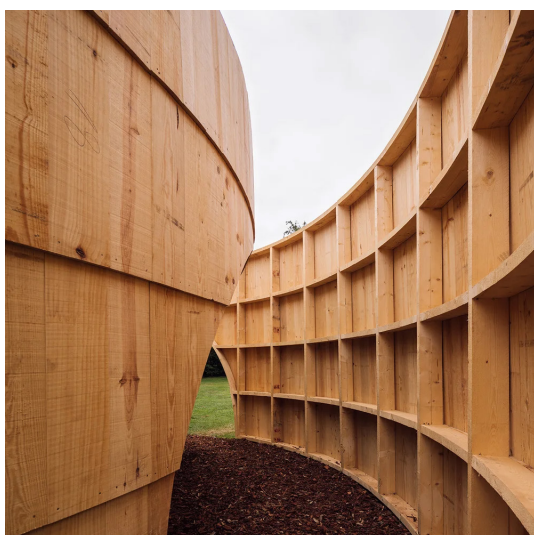


Fig. 77 Fotografia do exterior do Pavilhão de Serralves por Diogo Aguiar Studio, no-Porto em 2017

Fig. 78 Fotografia do exterior do Pavilhão de Serralves por Diogo Aguiar Studio, no-Porto em 2017

Fig. 79 Fotografia do espaço entre, de transição, do Pavilhão de Serralves por Diogo Aguiar Studio, no-Porto em 2017

Fig. 80 Fotografia do interior do Pavilhão de Serralves por Diogo Aguiar Studio, no-Porto em 2017



123 Lefebvre, H., & Nicholson-Smith, D. (1991), *The Production of Space*. Oxford: Blackwell. p.170.

124 in: <https://www.serpentinegalleries.org/our-history/>

125 Zumthor, P., (2011). *Serpentine gallerie pavilion 2011* by Peter Zumthor. Serpentine.in: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor/>

Assim, o projeto não viabiliza estabilizar funções, mas provocar comportamentos, estimular percursos, encontros e usos inesperados. A experiência temporária é reforçada quando o espaço se afasta das configurações quotidianas e introduz uma condição de exceção através da manipulação de limites, escalas, transparências ou percursos, criando ambientes que suspendem momentaneamente as rotinas urbanas, abrindo espaço para novas formas de percepção e apropriação.

Segundo Henri Lefebvre, o espaço é produzido socialmente através das práticas que nele ocorrem e não apenas através da sua forma física. Neste sentido, Lefebvre coloca o corpo, a energia e os movimentos que este produz como principal elemento de criação do espaço, assumindo assim o corpo como centro da ação.¹²³ Saber que o espaço desaparecerá potencia uma relação mais ativa e participativa por parte dos utilizadores, transformando a experiência num acontecimento singular e irrepetível. Neste sentido, a arquitetura efêmera aproxima-se de uma lógica performativa, na qual o espaço não se consome passivamente, mas vive-se como um evento.

Após estas reflexões teóricas torna-se possível compreender o espaço arquitetónico não apenas como uma entidade estática. Se para Lefebvre o espaço se atualiza como realidade social apenas quando é vivido, para Tschumi, a arquitetura define-se pela relação entre espaço, movimento e evento, onde a condição efêmera surge como um campo privilegiado para observar essa articulação.

É neste contexto teórico que podemos inserir a análise dos pavilhões na **Serpentine Gallery** em Londres, de forma a entender como estes dispositivos arquitetónicos são capazes de produzir experiências temporárias revelando de forma concreta a interdependência entre espaço e ação. Sendo desde 2000 palco para estas estruturas, a Serpentine Gallery tem como principal objetivo permitir que a cada verão um arquiteto projete um pavilhão temporário no Kensington Gardens que funcione como café, ponto de encontro e espaço para eventos ao vivo.¹²⁴ A escolha de dois projetos inseridos no mesmo espaço permite-nos entender como as diferentes intervenções e usos são capazes de oferecer experiências distintas. Dentro dos vários projetos já realizados pretendemos dar destaque a dois autores: Os **SANAA** (2009) e **Peter Zumthor** (2011).

Interpretando o espaço como interioridade, **Zumthor** propõe uma experiência espacial centrada no silêncio e na duração. Inspirado no conceito *hortus conclusus*, jardim fechado, o projeto organiza-se como um percurso introvertido que conduz o visitante desde o exterior ruidoso do parque até um jardim interior recolhido. Assim, a arquitetura atua como dispositivo de desaceleração, introduzindo uma experiência consciente do tempo.¹²⁵

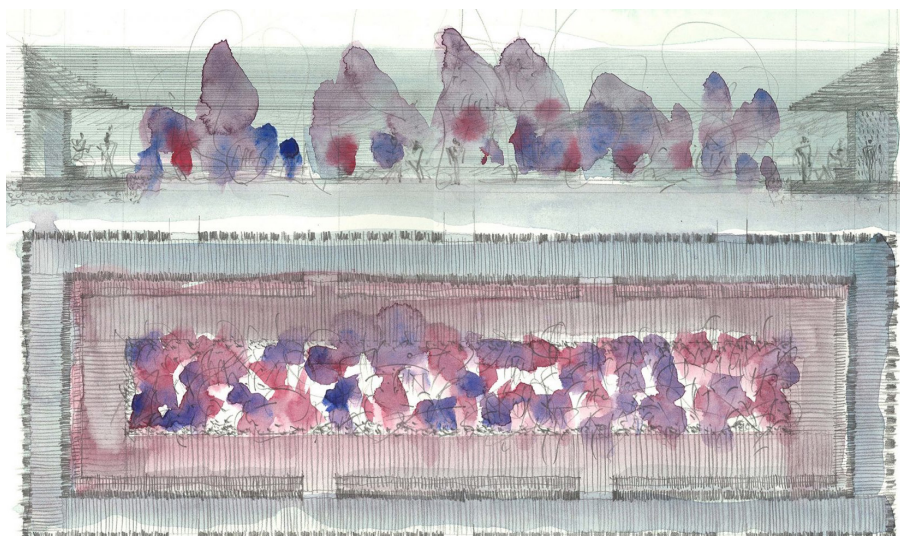


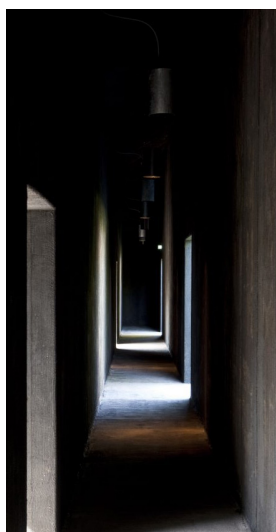
Fig. 81 Desenho de estudo por Zumthor para o Pavilhão de Zumthor na Serpentine Gallery Londres em 2011

Fig. 82 Fotografia do interior do corredor, que funciona como momento de desaceleração, do Pavilhão de Zumthor na Serpentine Gallery Londres em 2011

Fig. 83 Fotografia da projeção das árvores na fachada do Pavilhão de Zumthor na Serpentine Gallery Londres em 2011

Fig. 84 Fotografia da entrada no Pavilhão de Zumthor na Serpentine Gallery Londres em 2011

Fig. 85 Fotografia do jardim interior do Pavilhão de Zumthor na Serpentine Gallery Londres em 2011



126 Zumthor, P., (2011). Serpentine gallerie pavilion 2011 by Peter Zumthor. Serpentine. in :<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor/>

127 Márquez Cecilia, F., & Levene, R. C. (2011). *SANAA 2008-2011*. El Croquis.p.21.

128 SANAA. (2009). Serpentine Gallery Pavilion 2009 by Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa of SANAA. Serpentine. in: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2009-kazuyo-sejima-ryue-nishizawa-sanaa-0/>

A sucessão de espaços escuros e comprimidos, seguida pela abertura controlada do pátio central, constrói uma narrativa espacial que se vive através do corpo e do movimento. É também notório que o objetivo de Zumthor era personalizar o edifício não apenas como um corpo físico, mas sim como um objeto de experiência emocional. Assim, a experiência não é imediata, pelo contrário, depende da permanência, da pausa e da atenção sensorial. A efemeridade do pavilhão intensifica a dualidade entre o permanente e o transitório, visto que, apesar do espaço ser temporário, o utilizador é convidado a habitar o momento, reforçando a dimensão experiencial do projeto.¹²⁶

Neste sentido, a obra de Zumthor pode ser lida como uma arquitetura que usa o espaço para produzir uma experiência temporal prolongada, onde a duração da vivência do espaço é mais importante que a própria obra, colocando o espaço como mediador entre o corpo e o tempo. Tal como em outras obras, Zumthor utiliza a arquitetura como meio de controlo dos elementos sensoriais. A materialidade escura, aliado ao controlo da luz natural, bem como a compressão dos percursos, contruibui para a criação de uma atmosfera controlada, onde o exterior é temporariamente suspenso. Assim, a efemeridade expressa-se sobretudo pela intensidade da experiência, que se mostra transitória e dependente da presença e do movimento do corpo no espaço.

Em contraste com a interioridade de Zumthor, o pavilhão projetado pelos arquitetos **Sejima** e **Nishizawa** (SANAA) propõe uma experiência baseada na abertura, na leveza e na indeterminação espacial.

Constituído por uma cobertura metálica irregular, pontualmente apoiada em elementos verticais, também eles refletores, a experiência é essencialmente horizontal e fluída, construída através de um percurso livre que, acompanhado pela cobertura, transpõe a ideia de uma grande nuvem refletora.¹²⁷ O espaço não orienta nem controla o comportamento do utilizador, pelo contrário, oferece um campo aberto à apropriação espontânea. A sua condição efémera reforça ainda a lógica em que o pavilhão se apresenta como exceção temporária do uso do quotidiano do parque, onde as “regras” são momentaneamente suspensas. Neste caso, o espaço atua como plataforma de encontro, promovendo fluxos cruzados e usos simultâneos, onde a experiência é variável e depende sobretudo da presença de outros corpos, aproximando-se da lógica performativa e coletiva da arquitetura efémera.¹²⁸

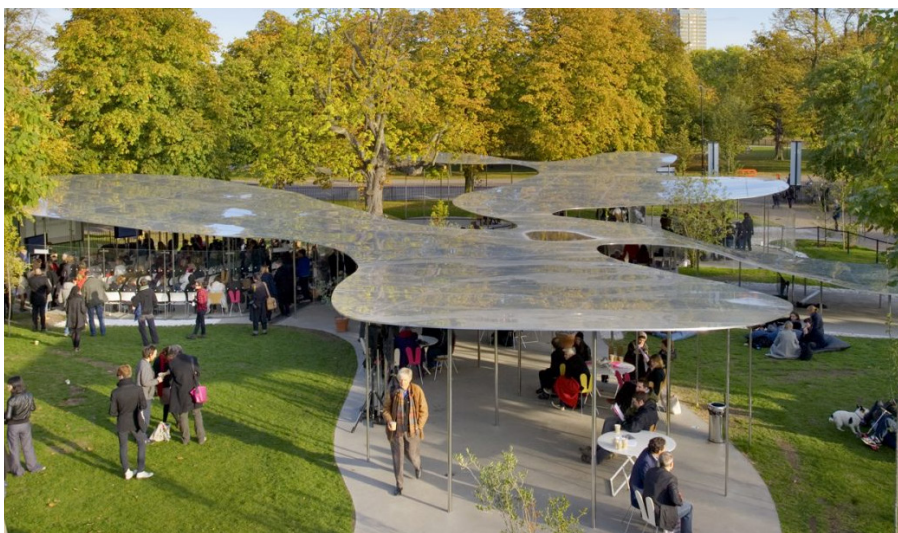
Deste modo, entre a interioridade concentrada de Zumthor e a abertura de SANAA, evidenciam duas formas distintas de incorporar e manipular o tempo ainda que no mesmo local. Em ambos os casos, a arquitetura efémera assume-se como prática que projeta não apenas formas, mas ações situadas no tempo, afirmando a transitoriedade como valor estruturante do projeto.



Fig. 86 Fotografia do Pavilhão dos SANAA na Serpentine Gallery Londres em 2009

Fig. 87 Fotografia do Pavilhão dos SANAA na Serpentine Gallery Londres em 2009

Fig. 88 Fotografia do Pavilhão dos SANAA na Serpentine Gallery Londres em 2009



129 in: <https://www.mvrdv.com/projects/248/the-imprint>

130 Assim, segundo Winy Maas, diretor e cofundador do MVRDV, o interessante desta obra é a procura constante pelo dinamismo onde “o entretenimento se pode tornar arte ou eu o edifício pode se tornar artístico dessa forma”, não havendo uma diferença notória entre o que é arte ou arquitetura. in: <https://www.mvrdv.com/projects/248/the-imprint>

A ativação de experiências temporárias, bem como a dimensão sensorial e participativa da arquitetura efêmera, não surgem de forma espontânea, resultando de uma intenção projetual definida desde a gênese do projeto. É nesse momento que se estabelecem estratégias que orientam a forma como o espaço será vivido e apropriado ao longo do tempo. No entanto, a noção de experiência e de uma arquitetura mais participativa não se restringe ao campo da arquitetura efêmera, podendo ser reconhecida em arquiteturas permanentes que incorporam essa mesma intenção de intensificação da percepção. Nestes casos, o projeto assume uma vontade de produzir uma imagem irreverente e de conseguir assumir uma presença marcante, recorrendo a estratégias próximas da lógica cenográfica. Assim, a forma, a materialidade e a expressão são pensadas desde o início como instrumentos de comunicação.

Tal como sublinha Diogo Aguiar, “mesmo a arquitetura permanente é efêmera”, reforçando que existem vários princípios que se podem transpor entre as duas categorias não as assumindo como dualidades opostas “Ou seja, para mim, é a mesma coisa. (...) o que eu estou a dizer é que estamos sempre a falar da arquitetura. Há uma que sabemos que dura menos tempo, há outra que esperamos que dure mais tempo. E, em função disso, nós temos que afinar a pertinência da nossa resposta.”.

É neste enquadramento que o trabalho do coletivo **MVRDV**, nomeadamente o projeto **Imprint**, se torna revelante ao evidenciar uma abordagem em que a intensidade expressiva e a construção da imagem são decisões assumidas desde o início do processo projetual. Como parte integrante do complexo “The Paradise City” em Seul, esta obra é representativa de como a arquitetura pode abandonar a neutralidade para se tornar numa representação pura. Os dois edifícios irmãos, o parque temático e o clube noturno, compartilham a mesma linguagem arquitetónica, transformando a estrutura sólida da fachada numa espécie de cenário moldado que representa a arquitetura dos edifícios vizinhos.¹²⁹

Tirando partido da cenografia, a fachada principal do volume do clube noturno parece representar uma cortina levantada com o objetivo de encenar o ato de entrar incentivando à visita de quem por ele passa. Esta atitude introduz, uma dimensão cenográfica no projeto, na qual a fachada se constrói através da simulação e da evocação, aproximando-se de uma lógica teatral.¹³⁰

A análise desenvolvida permite, assim, compreender a arquitetura efêmera não apenas como uma condição associada à duração limitada, mas sobretudo como uma posição assumida desde a gênese do projeto. A intenção projetual revela-se, assim, determinante na forma como o espaço é concebido, através da aceitação da não permanência, da incorporação de transformação contínua e da construção da imagem associada à ativação de experiências temporárias.

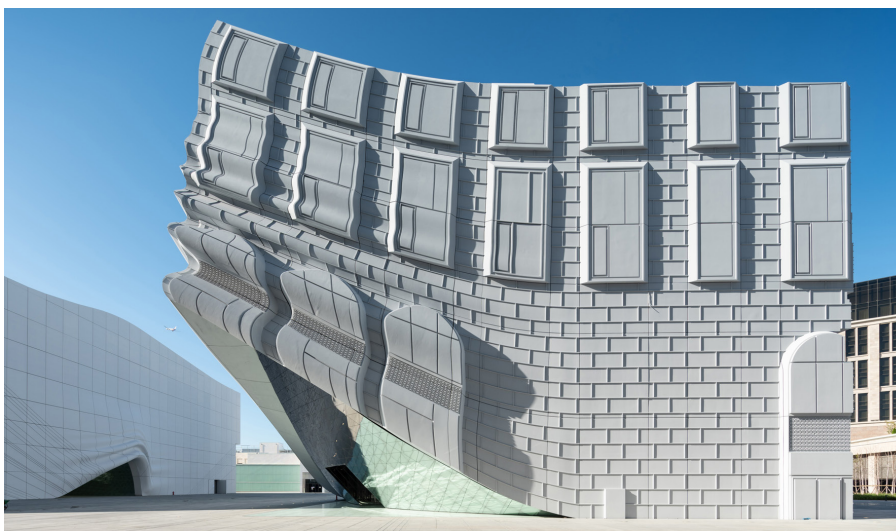
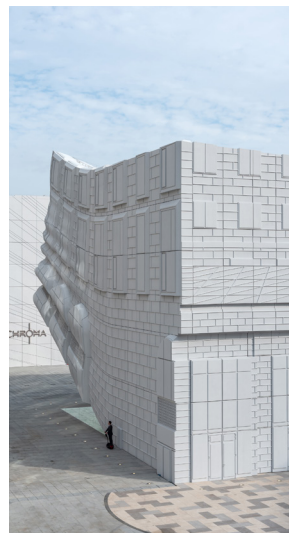
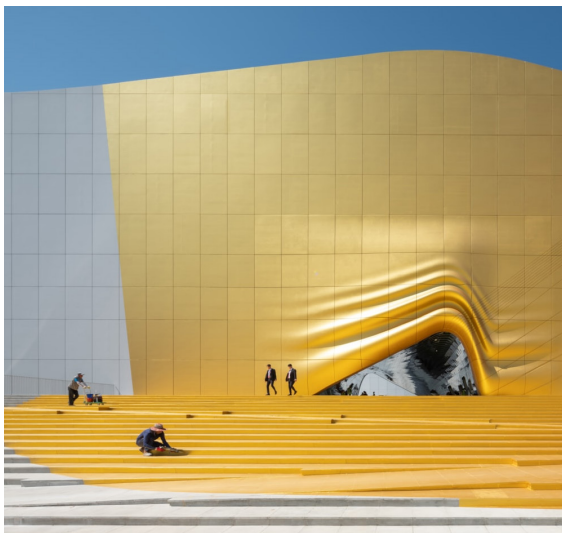


Fig. 89 Fotografia do exterior do complexo Imprint Seul em 2018

Fig. 90 Fotografia da fachada principal do complexo Imprint Seul em 2018

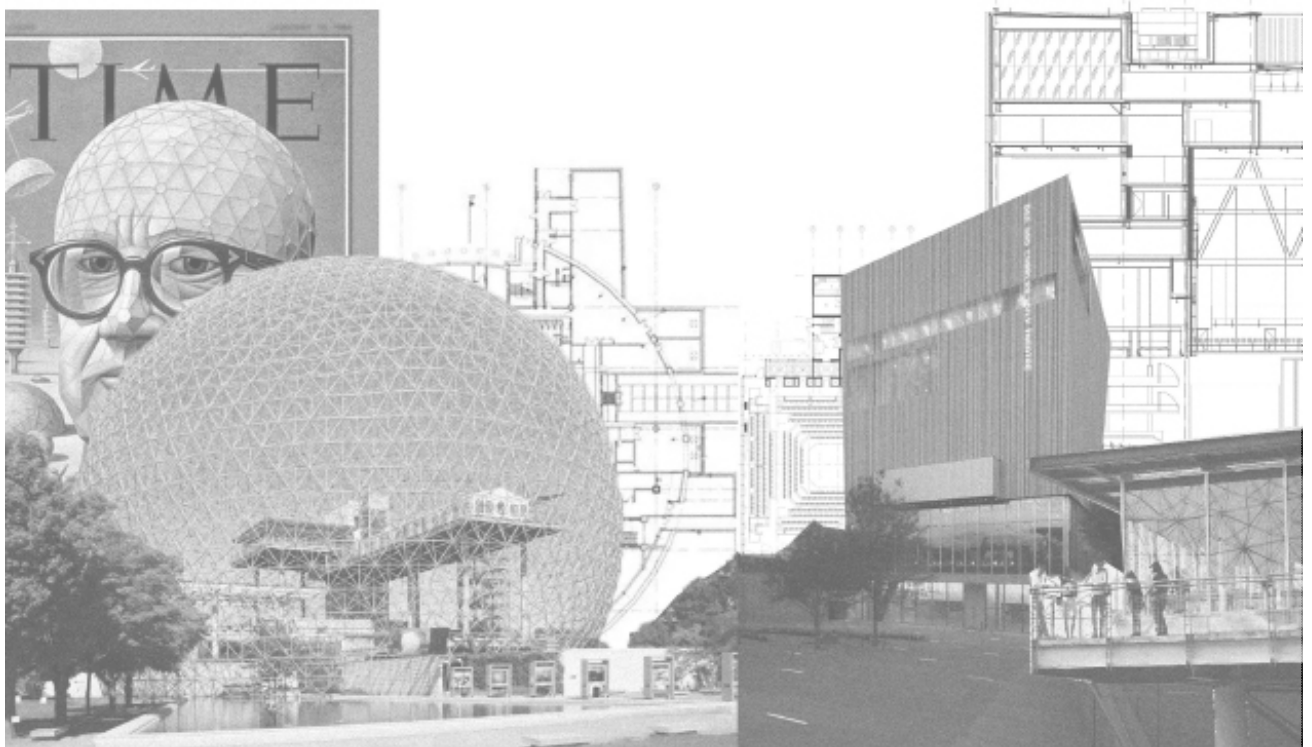
Fig. 91 Fotografia do exterior do alçado do complexo Imprint Seul em 2028, que acompanha a geometria dos edifício vizinhos

Fig. 92 Fotografia do exterior do alçado do complexo Imprint Seul em 2028, que acompanha a geometria dos edifício vizinhos



4. DA OPOSIÇÃO À CONVERGÊNCIA

Depois de analisados alguns dos parâmetros que caracterizam a arquitetura efêmera, bem como as suas diversas expressões, torna-se agora necessário compreender como estes princípios podem deslocar-se para além do temporário. Assim, a efemeridade deixa de corresponder exclusivamente a uma categoria limitada temporalmente, passando a constituir uma lógica transversal capaz de operar para além da duração física dos edifícios. Mais do que uma oposição entre efemeridade e permanência, as obras seguintes apresentadas pretendem demonstrar como estas condições se tendem a aproximar progressivamente enquanto dimensões complementares do projeto arquitetónico contemporâneo.



"Mesmo a arquitetura permanente é efêmera. Estamos a falar num espaço relativo. Nada dura para sempre."¹³¹



131 Diogo Aguiar, entrevista presente no apêndice A

4.1. Duas obras um conceito

Ao longo dos capítulos anteriores procurou-se compreender a arquitetura efêmera através de diferentes parâmetros: o tempo, a construção, o uso, a imagem e a intenção projetual por detrás dos projetos, evidenciando como a sua condição não depende exclusivamente da curta duração física dos objetos, mas sobretudo da forma como incorporam a pertinência, a transformação, a mudança e o fator tempo.

Torna-se agora possível reconhecer que não existe uma distinção tão rígida entre arquitetura efêmera e permanente, mas sim um campo contínuo onde ambas se influenciam mutuamente. Tal como observa Rem Koolhaas, quando se refere ao junkspace como o que “resta depois da modernidade”, agora “cada arquitetura incorpora condições opostas simultaneamente: antigo e novo, permanente e temporário, próspero e em risco (...) porque o Junkspace é infinito, nunca fecha”¹³², evidenciando a dissolução progressiva desta dicotomia. Paralelamente, Ignasi de Solà-Morales refere que “na verdade, a experiência de certas arquiteturas recentes é a experiência da sobreposição”¹³³, sugerindo que, atualmente, a arquitetura constrói-se através da coexistência entre camadas, temporalidades e formas de ocupação.

Se a arquitetura efêmera pode aspirar a formas de permanência, seja através da memória, da reutilização ou pelos princípios e inovações que introduz, a arquitetura permanente pode também integrar progressivamente princípios tradicionalmente associados ao efêmero, como a flexibilidade, a reversibilidade e a indeterminação programática. Deste modo, a arquitetura permanente deixa de corresponder a uma condição absoluta de estabilidade e imutabilidade, passando a integrar a possibilidade de assumir diferentes usos, tempos e formas de apropriação. Por outro lado, a efemeridade não se limita à curta duração material do objeto arquitetónico, mas manifesta-se igualmente na variabilidade da experiência e na mutabilidade espacial. Assim, ambas as condições deixam de operar como categorias opostas e passam a coexistir dentro do mesmo espaço arquitetónico.

A arquitetura contemporânea evidencia particularmente esta aproximação, incorporando sistemas abertos, estruturas adaptáveis, onde a mudança deixa de ser entendida como ameaça à estabilidade do edifício e passa a constituir uma condição do mesmo. A arquitetura aproxima-se assim de uma lógica evolutiva, onde o tempo não atua apenas como agente externo, de desgaste, mas como matéria ativa na reformulação do objeto arquitetónico.

É precisamente neste contexto intermédio, entre a permanência e a transformação que se inserem a Biosfera de Montreal e o Dee Charles Wyly Theatre. Embora projetados em circunstâncias diferentes, ambos os casos evidenciam a aproximação entre arquitetura efêmera e permanente.

132 "Judging the built presumed a static condition; now each architecture embodies opposite conditions simultaneously: old and new, permanent and tempo-rary, flourishing and at risk. (...) Because Junkspace is endless, it is never closed..." Koolhaas, R. (2001). *Junkspace*. October, 100, 175–190. p. 180

133 " In effect, the experience of certain recent architectures is the experience of superimposition." Solà-Morales, I. (1997). *Weak architecture*. In *Differences: Topographies of Contemporary Architecture*. MIT Press, p. 66.

134 Pawley, M. (1990) *Buckminster Fuller*. New York: Taplinger.p.165

135 Pawley, M. (1990) *Buckminster Fuller*. New York: Taplinger.p.165

136 "From the inside there will be uninterrupted contact with the exterior world. The sun and moon will shine in the landscape, and the sky will be completely visible, but the unpleasant effects of climate, heat, dust, bugs, glare, etc. will be modulated by the skin to provide Garden of Eden interior." in: Krausse, Joachim, and Claude Lichtenstein.(1999) *Your Private Sky : R. Buckminster Fuller : The Art of Design Science*. Baden: Lars Müller.p.434.

137 Pawley, M. (1990) *Buckminster Fuller*. New York: Taplinger.p.174

138 ação conjunta de coisas, pessoas ou organizações, com vista a obter um resultado superior ao obtido isoladamente por cada uma das partes. in: Porto Editora – alteração no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. in: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sinergia>

139 Pawley, M. (1990) *Buckminster Fuller*. New York: Taplinger.p.174

Se por um lado, a Biosfera de Montreal demonstra como uma estrutura concebida para uma exposição temporária pode ultrapassar a duração prevista e adquirir a permanência ao longo do tempo, por outro o Wyly Theatre revela como um edifício permanente pode incorporar princípios de transformação e flexibilidade programática.

Projetada por **Buckminster Fuller** para a Feira Mundial de Montreal, em 1967, antes de ser denominada de **Biosfera de Montreal** esta obra representava o Pavilhão dos EUA, afirmando-se como um manifesto tecnológico através da grande cúpula geodésica. Inserida num contexto expositivo e tendo a sua desmontagem prevista desde a génese do projeto, esta estrutura ultrapassou a duração inicialmente estipulada e permaneceu ativa, sendo sucessivamente transformada ao longo do tempo.¹³⁴

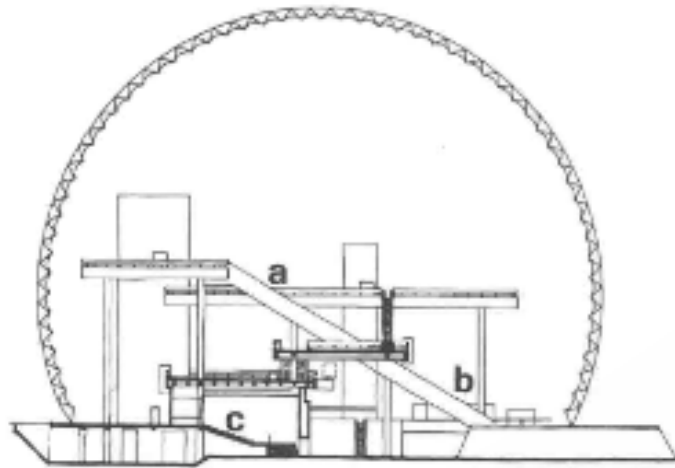
Através da investigação desenvolvida por Fuller em torno das cúpulas geodésicas, a Biosfera propõe uma arquitetura assente na leveza e na eficiência material. Sendo dividida em 2 camadas, esta cúpula apresentava uma camada exterior formada por unidades triangulares, combinando aço e lentes de acrílico, e uma camada interior constituída por formas hexagonais, onde o sombreamento era feito através de persianas triangulares colocadas nesta mesma camada.¹³⁵ A escolha destes materiais permitia assim a vista desimpedida para a envolvente, fazendo com que a estrutura funcionasse como válvula para o ambiente exterior.¹³⁶

Deste modo, a estrutura metálica, composta por uma grelha geodésica autoportante, sintetiza o princípio de efemerização defendido pelo autor. Isto é, para Fuller a efemerização não se relaciona apenas com a curta duração de uma obra, mas com o processo histórico e tecnológico através do qual a humanidade se torna progressivamente capaz de fazer mais com menos.¹³⁷ Ou seja, Fuller acreditava que o conhecimento humano se expande continuamente e que isso permitia desenvolver sistemas cada vez mais eficientes.

Relacionado com o processo de efemerização, Fuller aborda também o conceito de sinergia¹³⁸, quando refere que as tecnologias exploradas anteriormente se vão acumulando e potencializando mutuamente.¹³⁹ Esta definição permite-nos entender o objetivo de ter uma maior otimização com um menor custo associado, apresentando as cúpulas geodésicas como resposta aos grandes vãos.

O pensamento de Fuller permite alargar a compreensão da arquitetura efémera para além do seu período de duração.. Embora muitas das suas estruturas não tenham sido concebidas como objetos estritamente temporários, os princípios que as definem deslocam a noção de permanência de um programa fechado para uma lógica de transformação contínua.

Fig. 93 Desenho do Corte pela cúpula da Biosfera de Montreal em 1967 por I. Kalin



a - entrada principal b - teatro c - saída

Fig. 94 Fotografia do interior da cúpula da Biosfera de Montreal em 1967, que revela a escada rolante com 37 metros de comprimento que na época era considerada a mais longa já feita

Fig. 95 Fotografia aérea da Biosfera de Montreal na altura da Expo 67

Fig. 96 Fotografia exterior da Biosfera de Montreal na altura da Expo 67



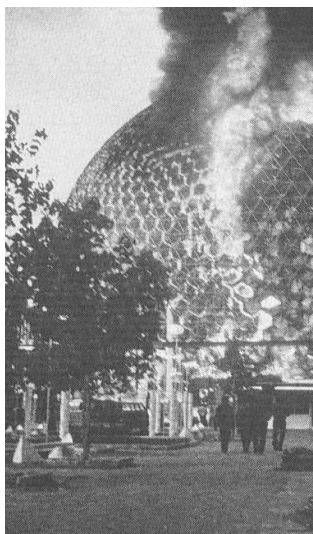


Fig. 97 Fotografia do incêndio na Biosfera de Montreal em 1976 que levou à destruição do invólucro

140 Pawley, M. (1990) *Buckminster Fuller*. New York: Taplinger.p.165

141 Pawley, M. (1990) *Buckminster Fuller*. New York: Taplinger.p.168

Neste sentido, a arquitetura aproxima-se de uma lógica simultaneamente experimental e temporária, onde a desmontagem, e a potencial reprodução e deslocação da estrutura, permanecem implícitas no próprio sistema construtivo.

Esta obra representa, assim, um manifesto tecnológico e de experimentação construtiva, e por isso, juntamente com a sua escala monumental sem precedentes, antevia a sua possível permanência, visto que, já na época da sua conclusão, a esfera geodésica era a maior a nível mundial e por isso foi imediatamente reconhecida como símbolo definitivo a manter, mesmo após o encerramento da feira internacional.¹⁴⁰

No entanto, apesar da obra original de Fuller se ter mantido até 1976, um incêndio que deflagrou nesse mesmo ano levou à destruição parcial da cúpula, alterando a sua configuração inicial.¹⁴¹ Apesar da envolvente acrílica exterior e o sistema de sombreamento tenham sido destruídos no incêndio, a estrutura metálica geodésica de duas camadas permaneceu praticamente intacta.

Contudo, a destruição do invólucro não conduziu ao desaparecimento da obra mas sim ao aparecimento mais evidente da estrutura. Embora, à primeira vista, a destruição da camada acrílica possa parecer ter provocado uma mudança pouco significativa na imagem da cúpula, uma vez que se tratava de um material transparente, a sua ausência transformou totalmente o conceito da obra. Assim, a cúpula uma condição arquitetónica totalmente distinta da original, passando de um volume fechado onde era possível controlar a climatização, para uma grande estrutura metálica totalmente exposta potenciando ainda mais a relação interior e exterior, visto que, a pele que fazia essa separação acabou por ser destruída.

Mais tarde, em 1995, após sucessivas intervenções de reabilitação e adaptação, o edifício reabriu ao público dando lugar ao Museu do Ambiente e da Sustentabilidade, passando a designar-se como Biosfera de Montreal. A antiga estrutura expositiva temporária adquire, assim, uma nova função permanente, evidenciando a capacidade da arquitetura prolongar o seu ciclo de vida através da transformação e reinterpretção contínua.

Neste sentido, a Biosfera de Montreal assume particular relevância no contexto desta reflexão, ao demonstrar como um objeto inicialmente projetado para um contexto temporário, pode ultrapassar a temporalidade prevista e adquirir novas formas de permanência ao longo do tempo.

Se por um lado esta obra evidencia a forma com a arquitetura efémera pode adquirir permanência, importa agora compreender o processo inverso, e por isso, entender de que forma a arquitetura permanente pode integrar, desde a sua génese, princípios e lógicas associadas ao efémero proporcionando uma experiência única e temporária.

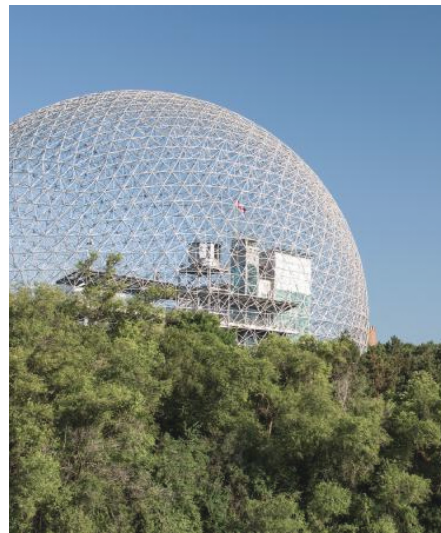


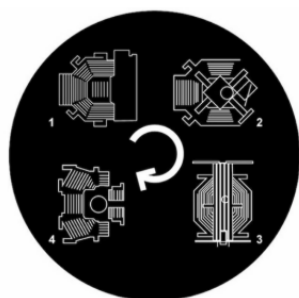
Fig. 98 Fotografia do exterior do atual Museu do Ambiente e da Sustentabilidade, onde é visível a destruição do invólucro devido ao incêndio de 1976 permanecendo apenas a estrutura

Fig. 99 Fotografia do interior do atual Museu do Ambiente e da Sustentabilidade

Fig. 100 Fotografia do exterior do atual Museu do Ambiente e da Sustentabilidade

Fig. 101 Fotografia do exterior do atual Museu do Ambiente e da Sustentabilidade





Potential Flexibility

Fig. 102 Esquema que exemplifica a flexibilidade da estrutura do palco e as suas diversas configurações

what if?

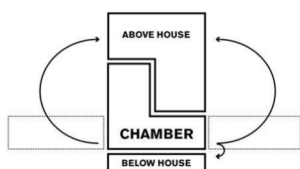


Fig. 103 Esquema representativo da subversão o design teatral convencional, empilhando os as instalações auxiliares em cima e em baixo do palco

142in:<https://rex-ny.com/project/wyly-theatre/>

143in:<https://rex-ny.com/project/wyly-theatre/>

144in:<https://rex-ny.com/project/wyly-theatre/>

145in:<https://rex-ny.com/project/wyly-theatre/>

146in:<https://rex-ny.com/project/wyly-theatre/>

O **Dee and Charles Wyly Theatre** opera numa direção distinta, visto que não se trata de uma estrutura efêmera que ultrapassa a duração prevista, mas sim de um edifício permanente que desde o início é entendido como um plano aberto capaz de acomodar diferentes usos e cenários através da sua estrutura flexível e transformável.

Projetado por **Joshua Prince-Ramus** (REX) e **Rem Koolhaas** (OMA), em 2009, para a cidade de Dallas, no Texas, este teatro tinha como principal objetivo romper com a tipologia de um teatro convencional e apresentar-se como um teatro *multi-form*,¹⁴² afirmando-se como um dos exemplos mais relevantes da incorporação de princípios da arquitetura efêmera num edifício permanente.

Concebido como um teatro altamente transformável, o projeto questiona a estabilidade tipológica do teatro convencional e o modo como os espaços de apoio eram organizados. Deste modo, uma das características mais inovadoras introduzidas nesta obra passa por organizar os diferentes espaços do teatro verticalmente, ao contrário da organização horizontal geralmente proposta. Em vez de concentrar bastidores, zonas técnicas e áreas de apoio em torno da sala, os autores optaram por empilhar estes espaços verticalmente, libertando completamente o espaço central da torre destinada para a performance.

No entanto, o ponto onde "a flexibilidade demonstrou ser de altíssimo valor"¹⁴³ manifesta-se nomeadamente na forma como esta estrutura permite oferecer e explorar as diversas configurações do teatro. Tradicionalmente, o teatro organiza-se segundo modelos estáveis e pouco mutáveis, contudo, o Wyly Theatre rompe essa ideia de uma única configuração, e concebe uma infraestrutura técnica capaz de assumir múltiplas configurações espaciais, podendo, apenas em poucas horas, variar entre um "palco italiano, um palco de projeção, arena, palco transversal, estúdio, piso plano"¹⁴⁴, levando a uma "experiência teatral única".¹⁴⁵ Esta operação permite que o palco e a plateia sejam continuamente reconfigurados através de sistemas mecanizados móveis, possibilitando diferentes disposições cénicas e diferentes relações entre o espetáculo e o público. Assim, a sala deixa de ter uma forma permanente e passa a funcionar como um dispositivo performativo em constante transformação.

Para além das configurações possíveis entre o palco e a plateia, é também possível que o edifício se abra para o exterior. Isto é, sendo o primeiro piso todo envidraçado, e livre de programa auxiliar, é possível que o mesmo se abra totalmente para o exterior, permitindo que a envolvente da cidade invada o espaço do espetáculo, "os diretores podem incorporar o horizonte e a paisagem urbana de Dallas à vontade".¹⁴⁶ O espaço deixa, assim, de ser entendido como um objeto fixo, passando a constituir um sistema temporário e variável, onde a flexibilidade se assume como estratégia capaz de acomodar diferentes condições e usos ao longo do tempo.



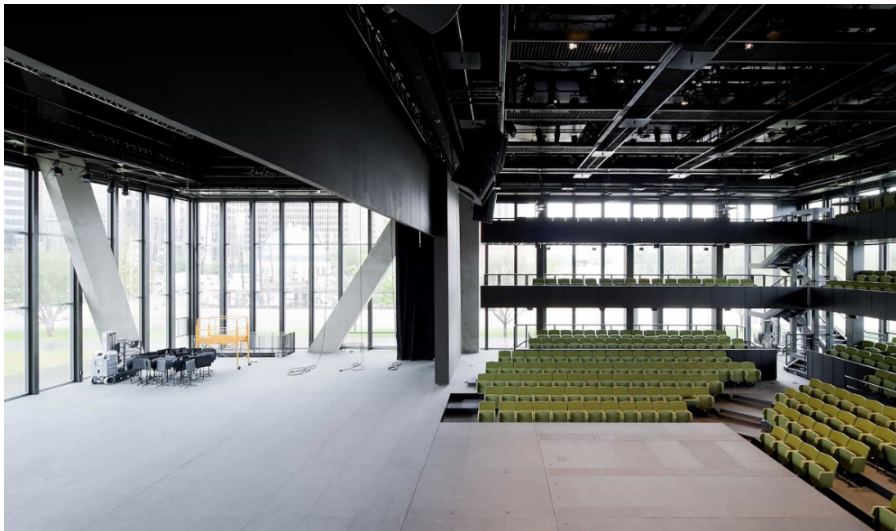
Fig. 104 Fotografia dos módulos móveis da plateia que permitem organizar o público segundo diferentes configurações



Fig. 105 Fotografia de uma peça teatral em ação

Fig. 106 Fotografia do interior da principal sala de espetáculos. No lado esquerdo da fotografia é visível a torre que permite alterar os diversos cenários, no lado da direita conseguimos ver os 3 balcões totalmente móveis e transformáveis permitindo dar diferentes usos ao espaço

Fig. 107 Fotografia do exterior do Wyly Theater em Dallas em 2009



Neste sentido, tanto a Biosfera de Montreal como o Wyly Theatre evidenciam que a efemeridade não depende exclusivamente da curta duração física da arquitetura, podendo manifestar-se também através da capacidade de transformação e reconfiguração contínua do espaço arquitetônico. Embora operem em sentidos distintos, ambos os casos contribuem para a dissolução da oposição entre a efemeridade e permanência, demonstrando que a arquitetura contemporânea tende cada vez mais a afirmar-se como um sistema aberto em constante transformação.

De modo a compreender mais claramente a forma como estes dois casos incorporam diferentes aproximações à efemeridade, torna-se pertinente retomar os conceitos anteriormente desenvolvidos, utilizando-os agora como instrumentos para uma leitura comparativa.¹⁴⁷

Mais do que identificar semelhanças ou diferenças formais entre as duas obras, esta análise procura compreender, e concluir, de que modo a arquitetura efêmera e a permanente deixam de operar progressivamente como categorias autônomas, passando a coexistir num território comum. A comparação entre estas obras permite, assim, observar dois movimentos complementares: por um lado uma estrutura concebida para contexto temporário que adquire permanência, e por outro, um edifício permanente que incorpora a mutabilidade e indeterminação, propiciando uma experiência única efêmera.

No caso do Wyly Theatre, a efemeridade manifesta-se como condição contínua onde o **tempo** opera através da transformação das configurações internas apresentando-se como ciclo operativo e controlado. Por outro lado, no caso da Biosfera, o próprio tempo é responsável pela alteração progressiva da materialidade e funcionalidade do edifício onde a atual permanência resulta do prolongamento não previsto inicialmente.

Em relação ao **carácter construtivo** destas obras, ambas incorporam estratégias de adaptação, no entanto, através de mecanismos diferentes. No caso do Wyly Theatre, a transformação ocorre através de sistemas técnicos e mecanizados que permitem as múltiplas configurações do espaço, sem alterar a estrutura do edifício, permitindo a reconfiguração dos elementos dado que a mutabilidade já se encontra integrada na própria lógica do sistema construtivo. Por outro lado, no caso da Biosfera, a transformação evidencia-se através da autonomia das camadas, permitindo a permanência da estrutura geodésica mesmo após a destruição da envolvente, demonstrando que a adaptabilidade material evolui ao longo do tempo.

Relativamente ao **uso**, o Wyly Theatre caracteriza-se por uma forte indeterminação programática, onde através da flexibilidade dos espaços, não define uma única forma de ocupação e/ou relação com o público, adaptando o edifício às

necessidades de cada espetáculo. No caso da Biosfera a transformação do uso ocorre de forma histórica e não imediata. Concebida como estrutura expositiva temporária, a obra evolui posteriormente para um museu ambiental, evidenciando que o seu uso não se encontra limitado pela forma inicial prevista, sendo possível a sua adaptação funcional ao longo do tempo.

A **imagem** arquitetônica assume igualmente papéis distintos em ambas as obras. No caso do Wyly Theatre, o exterior apresenta-se neutro e contido em contraste com a complexidade interior. Ou seja, a imagem que o edifício revela, apesar de marcante na cidade, não antecipa a capacidade de mutação do interior. Em contrapartida, a Biosfera afirma-se através de uma imagem fortemente reconhecível, cuja complexidade estrutural se torna ainda mais visível após o incêndio de 1976. Assim, enquanto o Wyly Theatre oculta a constante transformação do interior, a Biosfera incorpora essa mudança na sua estrutura, alterando a sua imagem exterior.

A principal diferença entre ambos os casos manifesta-se ao nível da **intenção projetual**. No caso do Wyly Theatre, a efemeridade é assumida como estratégia espacial e programática, rejeitando a forma e o uso como um campo fechado e fixo. Ou seja, o objetivo sempre foi proporcionar uma experiência única e transitória, tendo concebido o edifício através da constante reconfiguração e adaptação. No caso da Biosfera, a permanência não advém de uma intenção inicial mas sim de fatores externos e posteriores. Deste modo, a continuidade da obra resulta de processos de adaptação e transformação, sendo a efemeridade inicial reconfigurada pelo tempo. Neste sentido, enquanto a efemeridade programática do Wyly Theatre é intencional, a permanência da Biosfera emerge como consequência, não prevista, da passagem temporal.

Em suma, podemos considerar que a esta análise evidencia que a efemeridade não corresponde apenas a uma condição única, podendo operar através de diferentes parâmetros e escalas de transformação. Mais do que categorias opostas, a efemeridade e a permanência revelam-se condições interdependentes, cuja coexistência se resume numa arquitetura segundo um plano aberto, adaptável e continuamente reformulável.



4.2. Considerações Finais

Ao longo desta dissertação procurou-se compreender de que forma a arquitetura efêmera ultrapassa a condição estritamente temporária a que é frequentemente associada, afirmando-se não apenas através da duração limitada dos objetos, mas também através de princípios projetuais relacionados com a transformação, adaptabilidade, reversibilidade, mobilidade e experiência espacial. Mais do que definir a efemeridade enquanto categoria autônoma e rigidamente delimitada, o objetivo consistiu em compreender como esta opera enquanto condição transversal do pensamento arquitetônico contemporâneo.

Ao mesmo tempo, o percurso histórico desenvolvido no primeiro capítulo permitiu compreender que a arquitetura efêmera não constitui um fenômeno exclusivamente contemporâneo. Apesar de frequentemente associada a instalações temporárias, eventos culturais ou estratégias experimentais recentes, a efemeridade acompanha a própria história da arquitetura e as formas de habitar, manifestando-se em diferentes contextos e períodos históricos. Esta leitura cronológica tornou possível reconhecer a arquitetura efêmera enquanto uma das formas mais recorrentes de expressão arquitetônica, onde a efemeridade surge como uma realidade transversal à própria evolução da arquitetura, ainda que assumindo significados e materializações distintas ao longo do tempo.

Através da análise dos diferentes parâmetros abordados - tempo, construção, uso, imagem e intenção projetual - tornou-se evidente que a efemeridade não reside exclusivamente na curta duração física da arquitetura. Em muitos casos, manifesta-se sobretudo na forma como os espaços são concebidos para responder à mudança, incorporar a transformação ou aceitar a instabilidade como parte integrante do projeto. Neste sentido, a desmontagem, a flexibilidade programática, a mutabilidade espacial ou até mesmo a intensidade experiencial, revelaram-se tão determinantes quanto a própria duração material do objeto arquitetônico.

Ao longo da investigação tornou-se igualmente evidente que a efemeridade deve partir também da intenção que orienta o próprio projeto. A dimensão temporal revelou-se inseparável das opções conceptuais, programáticas e construtivas que definem a arquitetura desde a sua génese. Mais do que uma consequência inevitável, a efemeridade deve derivar de uma decisão consciente, assumida como estratégia de intervenção, experimentação e transformação do espaço. Assim, a reflexão desenvolvida em torno da intenção projetual permitiu deslocar o entendimento da arquitetura efêmera do objeto para o processo. Neste contexto, a entrevista realizada ao Arquiteto Diogo Aguiar revelou-se particularmente relevante, ao introduzir uma perspetiva prática sobre a forma como a condição temporária pode ser incorporada conscientemente enquanto ferramenta projetual e não apenas enquanto limitação técnica ou funcional.

Nomeadamente, quando se questiona “Será que uma casa é uma casa para sempre? Ou pode transformar-se numa casa que consegue absorver as dinâmicas familiares do tempo?”, o arquiteto torna evidente que a permanência e a efemeridade não correspondem necessariamente a condições opostas, mas sim campos complementares que permitem que através da adaptação e da reconfiguração ao longo do tempo seja possível garantir a continuidade e permanência da própria arquitetura.

Paralelamente, a investigação permitiu compreender que a oposição tradicional entre efêmero e permanente tende a dissolver-se progressivamente. Enquanto algumas arquiteturas temporárias podem adquirir permanência, muitas arquiteturas permanentes podem também incorporar princípios tradicionalmente associados ao efêmero, tal como a adaptabilidade, a possibilidade constante de reconfiguração espacial, bem como a capacidade de acompanhar as transformações sociais, culturais e tecnológicas da sociedade. Assim, a apresentação e análise das duas obras no último capítulo tem como objetivo demonstrar precisamente essa aproximação, evidenciando que a permanência e a transformação não constituem condições incompatíveis, mas sim dimensões capazes de coexistir dentro do mesmo pensamento arquitetónico.

Em suma, podemos concluir que num contexto atual marcado pela aceleração, pela incerteza e pelas constantes transformações da sociedade e das suas necessidades, tornou-se fulcral compreender a arquitetura como um sistema aberto e disponível à adaptação e à mudança, deixando de aproximar a arquitetura unicamente a um objeto fixo e imutável. Deste modo, a efemeridade deixa de surgir como uma condição excecional para se afirmar enquanto ferramenta crítica capaz de questionar modelos arquitetónicos excessivamente estáticos, rígidos ou definitivos. Assim, podemos concluir que a permanência e continuidade da arquitetura reside na aceitação da transformação e, sobretudo, na capacidade de a integrar como parte intrínseca do próprio projeto.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

Livros:

- Artigas, R. C., & Rocha, P. M. da. (2002). *Paulo Mendes da Rocha*. Cosac & Naify.
- Auerbach, J. A. (1999). *The Great Exhibition of 1851 : a nation on display*. Yale University Press.
- Axel, N., & Peña Ibáñez, J. (2025). *Concéntrico: Urban Innovation Laboratory*. Park Books.
- Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (Y. Frateschi Vieira, Trad.). Hucitec.
- Banham, R. (1960). *Theory and design in the first machine age* (2nd ed.). Praeger Publishers.
- Brand, S. (1994). *How buildings learn : what happens after they're built* (revised ed). Phoenix Illustrated.
- Boesiger, W., Girsberger, H., & Ciriot, J. E. (2001). *Le Corbusier : 1910-65* (7a ed.). Gustavo Gili.
- Braudel, F. (2009). *Civilização material, economia e capitalismo, séculos XV–XVIII* (Vol. 3, O tempo do mundo; T. Costa, Trad.; M. Stahel, Rev. da trad.). WMF Martins Fontes.
- Britnell, R. (2016). *Markets, trade and economic development in England and Europe, 1050–1550*. Routledge
- Chappel, B. D. (2010). *Ephemeral Architecture. Towards A Definition*. Wordpress.
- Del Bo, A., & Gandolfi, C. (2022). *Otto lezioni su Aldo Rossi*. Festival Architettura Edizioni
- Diamond, J. (1997). *Guns, Germs and Steel, The fates of human societies*. Nova Iorque: Norton Paperback 1999.
- Fidone, E., & Gandolfi, C. (2019). *Paulo Mendes da Rocha : spazio tettonico*. Lettera Ventidue.
- Findling, J. E., & Pelle, K. D. (Eds.). (2008). *Encyclopedia of world's fairs and expositions*. McFarland & Company.
- Gontarski, S. E. (2015). *Creative involution: Bergson, Beckett, Deleuze*. Edinburgh University Press.
- Guy, B., & Shell, S. (2002). *Design for deconstruction and materials reuse*. In A. R. Chini & F. Schultmann (Eds.), *Design for deconstruction and materials reuse: Proceedings of the CIB Task Group 39 – Deconstruction Meeting* (CIB Publication 272, pp. 189–209). International Council for Research and Innovation in Building and Construction
- Harriss, J. (2004). *The tallest tower: Eiffel and the Belle Epoque* (Rev. ed.). Unlimited Publishing.
- Harris, E. M., Lewis, D. M., & Woolmer, M. (Eds.). (2016). *The ancient Greek economy: Markets, households and city-states*. Cambridge University Press
- Herthogs, P., (2019). *Quantifying the Generality and Adaptability of Building Layouts Using Weighted Graphs: The SAGA Method*, Buildings, 9(92), 2019.
- Hertzberger, H. (1996). *Lições de arquitetura*. Martins Fontes.
- Koolhaas, R. (2001). *Junkspace*. October, 100, 175–190.
- Krause, Joachim, and Claude Lichtenstein. *Your Private Sky : R. Buckminster Fuller : The Art of Design Science*. Baden: Lars Müller, 1999. Print.
- Kronenburg, R. (1995). *Houses in motion: The genesis, history and development of the portable building*. Academy Editions.
- Kronenburg, R. (2008). *Portable Architecture Design and Technology*. Basileia: Birkhauser Verlag AG.
- Kronenburg, R. (1998). *Transportable environments : theory, context design and technology* (1st ed). Spon Press.

- Laubin, G., Laubin, S. V., & Laubin, R. (1989). *The Indian tipi: Its history, construction, and use* (2nd ed.). University of Oklahoma Press.
- Lefebvre, H., & Nicholson-Smith, D. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lynn, G. (1999). *Animate form*. Princeton Architectural Press.
- Márquez Cecilia, F., & Levene, R. C. (2011). *SANAA 2008-2011*. El Croquis.
- Márquez Cecilia, F., & Levene, R. C. (2017). *Lacaton & Vassal : 1993 2017*. El Croquis.
- Município de Arcos de Valdevez. (2016). *Introdução*. In *Actas do I.º Colóquio Internacional Arquitetura Popular*. JotaSá.
- Neumann, D., Caralt, D., & Bagheri, H. (2021). *The Barcelona Pavilion by Mies Van der Rohe : one hundred texts since 1929*. Birkhäuser.
- Nora, P. (1993). *Entre memória e história: A problemática dos lugares* (Y. A. Khoury, Trad.). Projeto História, (10).
- Norberg-Schulz, C. (1968). *Intentions in architecture*. MIT Press.
- Robert Kronenburg. (1995). *Houses in motion: The genesis, history and development of the portable building*. Academy Editions.
- Pallasmaa, J. (2011). *Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos* (A. Salvaterra, Trad.). Bookman.
- Pawley, Martin. *Buckminster Fuller*. New York: Taplinger, 1990. Print.
- Pereira, X. (Coord.). (2012). *A croça: As culturas do trabalho no Barroso*. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento.
- Rocha, P. M. da. (2012). *América, natureza e cidade*. Estação Liberdade.
- Routledge, G. (1851). *Routledge's guide to the Great Exhibition, containing a description of every principal object of interest, with a plan pointing out the readiest and most systematic way of examining the contents of the Crystal Palace*. George Routledge & Co.
- Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*. Doubleday.
- Schmidt III, R., Austin, S. (2016). *Adaptable Architecture: Theory and Practice*, Abidon, Routledge.
- Schneider, T., & Till, J. (2007). *Flexible housing*. Architectural Press.
- Solà-Morales, I., Cirici, C., & Ramos, F. (1993). *Mies van der Rohe: El pabellón de Barcelona*. Editorial Gustavo Gili, p9.
- Solà-Morales Rubió, I. de. (1995). *Terrain vague*. In C. C. Davidson (Ed.), Anyplace. MIT Press.
- Solà-Morales, I. (1997). *Weak architecture*. In *Differences: Topographies of Contemporary Architecture*. MIT Press.
- Till, J. (2009). *Architecture depends*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Tschumi, B. (1994). *Architecture and disjunction*. MIT Press.
- Tschumi, B. (2000). *Event-cities 2*. The MIT Press.

Tese:

- Eufrásia, M. N. Á., & Urbano, L. (2005). *Configurações efêmeras na perpetuação urbana*. Faup.

Artigos:

- Campos, B. C. P. (2009, dezembro). Shigeru Ban e sua contribuição para a arquitetura efêmera. *Arquitextos*, 10(115.04). Vitruvius. in: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.115/5>
- Duarte, R. B. (2007). *Imaginários de futuros efêmeros*. *Arquitextos*, 08(091.05). in: <https://repositorio.ulisboa.pt/bitstreams/cef50740-3853-48b0-b9d0-97bd72d2a950/download>
- Hann, R. (2012). Blurred architecture: Duration and performance in the work of Diller Scofidio + Renfro. *The Journal of Architecture*. in: https://www.academia.edu/3868312/Blurred_Architecture_Duration_and_performance_in_the_work_of_Diller_Scofidio_Renfro
- Kronenburg, R. (n.d.). *Flexible architecture: The cultural impact of responsive building*. in: <https://www.irbnet.de/daten/iconda/CIB12025.pdf>
- Paz, D. (2008). *Arquitetura efêmera ou transitória: Esboços de uma caracterização*. Vitruvius, *Arquitextos*, 09.102. in: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/09.102/97>
- Massey, J. (2006). Buckminster Fuller's cybernetic pastoral: The United States Pavilion at Expo 67. *The Journal of Architecture*, 11(4), 463–483. in: https://www.academia.edu/530464/Buckminster_Fullers_cybernetic_pastoral_the_United_States_Pavilion_at_Expo_67
- Schmitt, T. (2005). *Jemaa el Fna Square in Marrakech: Changes to a social space and to a UNESCO masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity as a result of global influences*. *Arab World Geographer*, 8(4) in: https://www.academia.edu/50657732/Jemaa_el_Fna_Square_in_Marrakech_Changes_to_a_Social_Space_and_to_a_UNESCO_Masterpiece_of_the_Oral_and_Intangible_Heritage_of_Humanity_as_a_Result_of_Global_Influences
- Segre, R. (2012, junho). *Pavilhão Humanidade 2012: Uma arquitetura frágil e sustentável no evento Rio+20* [Projeto de Carla Juacaba e Bia Lessa]. Vitruvius, *Projeto*, 138.02. in: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/projetos/12.138-139/4403%20ativa>
- UNESCO. (1957). *Brussels 1958: The Atomium, symbol of a peaceful world*. *The UNESCO Courier*, X(7). in: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000078347>
- UNESCO. (1997). *The popular arts of Marrakech: The oral tradition and music in Djamaa-El-Fna*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. in: https://ich.unesco.org/doc/src/1997-06-Marrakech-The_popular_Arts_of_Marrakech-en.pdf?v=1579541850

Webgrafia:

Consultados pela última vez a 10 de maio de 2026

- <https://ich.unesco.org/en/RL/cultural-space-of-jemaa-el-fna-square-00014>
- https://www.e-cultura.pt/patrimonio_item/14221
- <https://matrizpci.patrimoniocultural.gov.pt/InventarioNacional/DetalheFicha/544?dirPesq=0>
- https://atomium.be/atomium_symbol_of_Brussels_and_Belgium
- <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/achievements-philips-pavilion-brussels-belgium-1957-1958/>
- <https://arquiteturaviva.com/works/pabellon-de-brasil-en-la-expo-70-10>
- https://edition.cnn.com/interactive/style/20-designs-that-defined-the-modern-world/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br#essay
- <https://dsrny.com/project/blur-building>

- <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-the-blur-yverdon-les-bains-4>
- <https://dsrny.com/project/the-shed> <https://arquitecturaviva.com/works/centro-cultural-the-shed-nueva-york-2>
- <https://www.dezeen.com/2011/08/04/bmw-guggenheim-lab-by-atelier-bow-wow/>
- <https://goodintention.co/blog/how-woodstock-became-a-symbol-of-us-counterculture/>
- <https://burningman.org/about-us/10-principles/>
- <https://www.contramarco.com/post/rock-in-rio-arquitetura-e%C3%A4mera-como-protagonista-dos-grandes-festivais>
- <https://www.boomfestival.org/environment/building-with-purpose>
- <https://www.mvrdv.com/projects/878/the-podium>
- <https://christojeanneclaude.net/>
- <https://www.diogoaguaiarstudio.com/architecture/serralves-pavilion>
- <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor/>
- <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2009-kazuyo-sejima-ryue-nishizawa-sanaa-0/>
- <https://www.mvrdv.com/projects/248/the-imprint>
- <https://www.espazium.ch/it/attualita/biosfera-canadese>
- <https://rex-ny.com/project/wyly-theatre/>

Bibliografia de Figuras

- **Fig. 1** Kahn, L. (1973). *Shelter*. Shelter Publications.p.16
- **Fig. 2** Kahn, L. (1973). *Shelter*. Shelter Publications.p.16
- **Fig.3** "A young Oglala girl sitting in front of a tipi, with a puppy beside her, probably on or near Pine Ridge Reservation" in: <https://loc.gov/pictures/resource/ppmsc.02515/>
- **Fig.4** in: [https://www.revigorate.com/things-to-do-in-marrakech-pt.html#gallery\[pageGallery\]/9/](https://www.revigorate.com/things-to-do-in-marrakech-pt.html#gallery[pageGallery]/9/)
- **Fig.5** Reportagem " Marrocos, onde a história se funde com a modernidade", TVI 13 de maio 2026 in: <https://tvi.iol.pt/noticias/video/marrocos-onde-a-historia-se-funde-com-a-modernidade/6a049bf90cf27cac6fcf387b>
- **Fig.6** in: <https://almanatour.com/pt-pt/praca-jemaa-el-fna/>
- **Fig.7** in: <https://www.pressminho.pt/ponte-de-lima-feiras-novas-proibidas/>
- **Fig.8** Municipio de Ponte Lima 8/09/2025 in: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1217043620463590&set=p-cb.1217044137130205>
- **Fig.9** in: <https://www.facebook.com/municipiopontedelima/videos/ponte-de-lima-assinalou-esta-ter%C3%A7a-feira-os-200-anos-das-feiras-novas-munic%C3%ADpio/1752598866165667/>
- **Fig.10** Cartaz das Feiras Novas de Ponte Lima 2026 por José Pedro Ribeiro Pereira in: <https://www.feirasnovas.pt/>

- **Fig.11** Desenho de George Measom do interior do Crystal Palace em 1851 in: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Crystal_Palace_page_38.jpg
- **Fig.12**ww Harriss, J. (2004). *The tallest tower: Eiffel and the Belle Epoque* (Rev. ed.). Unlimited Publishing. p.80.
- **Fig.13** in: <https://atomium.be/flexpage/galleryimage?path=/Content/Images/User/atomium-todaylife-1433.jpg>
- **Fig.14** in: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/achievements-philips-pavilion-brussels-belgium-1957-1958/>
- **Fig.15** in: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/achievements-philips-pavilion-brussels-belgium-1957-1958/>
- **Fig.16** in: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/achievements-philips-pavilion-brussels-belgium-1957-1958/>
- **Fig.17** in: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/achievements-philips-pavilion-brussels-belgium-1957-1958/>
- **Fig.18** in: <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-de-brasil-en-la-expo-70-10>
- **Fig.19** in: <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-de-brasil-en-la-expo-70-10>
- **Fig.20** in: <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-de-brasil-en-la-expo-70-10>
- **Fig.21** in: <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-de-brasil-en-la-expo-70-10>
- **Fig.22** in: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-brasileno-de-escultura-8>
- **Fig.23** in: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-brasileno-de-escultura-8>
- **Fig.24** in: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-brasileno-de-escultura-8>
- **Fig.25** by Federico Covre in: <https://divisare.com/projects/391979-le-corbusier-federico-covre-pavillon-de-l-esprit-nouveau>
- **Fig.26** n: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/achievements-esprit-nouveau-pavilion-paris-france-1924-1925/>
- **Fig..27** in: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/achievements-esprit-nouveau-pavilion-paris-france-1924-1925/>
- **Fig.28** in: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/achievements-esprit-nouveau-pavilion-paris-france-1924-1925/>
- **Fig.29** Neumeyer, F., & Harry-Schaeffer, C. (1996). Mies van der Rohe : réflexions sur l'art de bâtir. Moniteur.191
- **Fig.30** Schulze, F., & Sainz Avia, J. (1986). Mies Van der Rohe : una biografia critica (1a ed). Hermann Blume.p.165
- **Fig.31** Solà-Morales, I., Cirici, C., & Ramos, F. (1993). Mies van der Rohe: El pabellón de Barcelona. Editorial Gustavo Gili.p9.p.29
- **Fig.32** by Mary Gaudin in: <https://divisare.com/projects/381400-ludwig-mies-van-der-rohe-mary-gaudin-villa-tugendhat>
- **Fig.33** in: <https://miesbcn.com/heritageobject/pavello-alemany-de-mies-van-der-rohe-i-lilly-reich-e39f/>
- **Fig.34** in: <https://miesbcn.com/heritageobject/pavello-alemany-de-mies-van-der-rohe-i-lilly-reich-e39f/>

- **Fig.35** in: <https://miesbcn.com/the-pavilion/images/>
- **Fig.36** in: <https://miesbcn.com/the-pavilion/images/>
- **Fig.37** in: <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-the-blur-yverdon-les-bains-4>
- **Fig.38** in: <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-the-blur-yverdon-les-bains-4>
- **Fig.39** in: <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-the-blur-yverdon-les-bains-4>
- **Fig.40** in: <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-the-blur-yverdon-les-bains-4>
- **Fig.41** Autoria própria
- **Fig.42** Brand, S. (1994). *How buildings learn : what happens after they're built* (revised ed). Phoenix Illustrated.p.13
- **Fig.43** Autoria própria
- **Fig.44** Autoria própria
- **Fig.45** by Timothy Schenckin: <https://www.theshed.org/about/building>
- **Fig. 46** by Timothy Schenckin: <https://www.theshed.org/about/building>
- **Fig.47** in: <http://dezeen.com/2011/08/04/bmw-guggenheim-lab-by-atelier-bow-wow/>
- **Fig.48** in: <http://dezeen.com/2011/08/04/bmw-guggenheim-lab-by-atelier-bow-wow/>
- **Fig.49** in: <https://www.domusweb.it/en/news/2012/06/19/gugg-lab-berlin.html>
- **Fig.50** Autoria própria
- **Fig.51** by Henry Diltz in: <https://www.chronogram.com/arts/we-were-half-a-million-strong-8820311/>
- **Fig.52** in: <https://www.dezeen.com/2025/09/09/architectural-installations-burning-man-2025/>
- **Fig.53** Del Bo, A., & Gandolfi, C. (2022). Otto lezioni su Aldo Rossi. Festival Architettura Edizioni.p.55.
- **Fig.54** by Filipe Patrocínio in: <https://www.boomfestival.org/gallery/2025/boom-2025-filipe-patrocinio>
- **Fig.55** in: <https://gate7.pt/portfolio/detalhe/rock-in-rio-2014>
- **Fig.56** by Adriana Vieira in: <https://www.rockonboard.com.br/2024/07/rock-in-rio-inicia-troca-de-toda-grama.html>
da-grama.html
- **Fig.57** Brand, S. (1994). *How buildings learn : what happens after they're built* (revised ed). Phoenix Illustrated.p.178.
- **Fig.58** Desenho perspético de Cedric Prices “Fun Palace.” University Of Brighton. 2014 in: https://medium.com/@Lawther_Freddie_2956665/cedric-prices-fun-palace-f1c80674f175
- **Fig.59** in: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/carla-juacaba-pavilhao-rio-janeiro-10-10-2012/#gallery-1-4>
- **Fig.60** in: https://revistaprojeto.com.br/wp-content/uploads/2012/10/arq_30487.jpg
- **Fig.61** Autoria própria
- **Fig.62** in: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/carla-juacaba-pavilhao-rio-janeiro-10-10-2012/#gallery-1-4>
- **Fig.63** in: <https://shigerubanarchitects.com/works/cultural/paper-church-kobe/>
- **Fig.64** in: <https://shigerubanarchitects.com/works/paper-tubes/relief-for-noto/>

- **Fig.65** in: <https://concentrico.es/en/extra-ordinary-gate/>
- **Fig.66** in: <https://concentrico.es/en/extra-ordinary-gate/>
- **Fig.67** in: <https://concentrico.es/en/dark-sky/>
- **Fig.68** in: <https://concentrico.es/en/dark-sky/>
- **Fig.69** in: <https://concentrico.es/en/dark-sky/>
- **Fig.70** in: <https://www.mvrdv.com/projects/857/rotterdam-rooftop-walk>
- **Fig.71** in: <https://www.mvrdv.com/projects/878/the-podium>
- **Fig.72** Autoria própria
- **Fig.73** in: <https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/>
- **Fig.74** in: <https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/>
- **Fig.75** Autoria própria a partir de Márquez Cecilia, F., & Levene, R. C. (2017). *Lacaton & Vassal: 1993 2017*. El Croquis.p.254.
- **Fig.76** Márquez Cecilia, F., & Levene, R. C. (2017). *Lacaton & Vassal: 1993 2017*. El Croquis.p.254.
- **Fig.77** in: <https://www.diogoaguaiarstudio.com/architecture/serralves-pavilion>
- **Fig.78** in: <https://www.diogoaguaiarstudio.com/architecture/serralves-pavilion>
- **Fig.79** in: <https://www.diogoaguaiarstudio.com/architecture/serralves-pavilion>
- **Fig.80** in: <https://www.diogoaguaiarstudio.com/architecture/serralves-pavilion>
- **Fig.81** in: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor/#images>
- **Fig.82** in: <https://divisare.com/projects/170887-peter-zumthor-helene-binet-oscar-ferrari-serpentine-pavilion-2011>
- **Fig.83** in: <https://divisare.com/projects/170887-peter-zumthor-helene-binet-oscar-ferrari-serpentine-pavilion-2011>
- **Fig.84** in: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor/#images>
- **Fig.85** in: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor/#images>
- **Fig.86** in: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2009-kazuyo-sejima-ryue-nishizawa-sanaa-0/#images>
- **Fig.87** in: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2009-kazuyo-sejima-ryue-nishizawa-sanaa-0/#images>
- **Fig.88** in: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2009-kazuyo-sejima-ryue-nishizawa-sanaa-0/#images>
- **Fig.89** in: <https://www.mvrdv.com/projects/248/the-imprint>
- **Fig.90** in: <https://www.mvrdv.com/projects/248/the-imprint>
- **Fig.91** in: <https://www.mvrdv.com/projects/248/the-imprint>
- **Fig.92** in: <https://www.mvrdv.com/projects/248/the-imprint>

- **Fig.93** I. Kalin, Expo 67 : Building Materials Systems and Techniques, DOC001, Expo67.museum.p.225 in: <https://www.expo67.museum/en/document/i-kalin-book-expo-67-building-materials-systems-and-techniques/>
- **Fig.94** Krausse, Joachim, and Claude Lichtenstein.(1999) *Your Private Sky : R. Buckminster Fuller : The Art of Design Science*. Baden: Lars Müller.p.27.
- **Fig.95** Pawley, M. (1990) *Buckminster Fuller*. New York: Taplinger.p.167
- **Fig.96** in: https://www.parcjeandrapeau.com/en/biosphere-environment-museum-montreal/#photo_gallery
- **Fig.96** in: https://www.parcjeandrapeau.com/en/biosphere-environment-museum-montreal/#photo_gallery
- **Fig.97** Pawley, M. (1990) *Buckminster Fuller*. New York: Taplinger.p.168
- **Fig.98** in: <https://divisare.com/projects/364946-richard-buckminster-fuller-giuliano-ottaviani-montreal-biosphere>
- **Fig.99** in: https://www.parcjeandrapeau.com/en/biosphere-environment-museum-montreal/#photo_gallery
- **Fig.100** in: <https://divisare.com/projects/364946-richard-buckminster-fuller-giuliano-ottaviani-montreal-biosphere>
- **Fig.101** in: <https://divisare.com/projects/364946-richard-buckminster-fuller-giuliano-ottaviani-montreal-biosphere>
- **Fig.102** in: <https://rex-ny.com/project/wyly-theatre/>
- **Fig.103** in: <https://rex-ny.com/project/wyly-theatre/>
- **Fig.104** in: <https://rex-ny.com/project/wyly-theatre/>
- **Fig.105** in: <https://rex-ny.com/project/wyly-theatre/>
- **Fig.106** in: <https://rex-ny.com/project/wyly-theatre/>
- **Fig.107** in: <https://rex-ny.com/project/wyly-theatre/>

APÊNDICES

Apêndice A - Entrevista realizada ao Arquiteto Diogo Aguiar

Diogo Aguiar Porto 1983

Arquiteto formado na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto em 2008

Duas vezes premiado com o prémio Edifício do Ano do ArchDaily, nas edições de 2010 e 2012

Cofundador da LIKEarchitects de 2010 a 2015

Fundador do Diogo Aguiar Studio em 2016

Desde 2016 comissário da Concreta (feira de construção)

Professor visitante no ISCTE-IUL em 2020

Professor visitante na FAUP desde 2021

in: <https://www.diogoaguiarstudio.com/about>

ENTREVISTA:

realizada a 20 de abril de 2026

Francisca Sampaio: Então, para começar gostaria de perguntar, principalmente, de que forma o contexto efêmero na prática é interpretado como um meio de experimentação ou se é simplesmente uma resposta programática? e também como é que considera que a efemeridade de uma obra se define, sobretudo pela sua duração no tempo ou se é mais a forma como é interpretado o programa?

Arquiteto Diogo Aguiar: Então, eu diria o seguinte. O que define a arquitetura efêmera é, naturalmente, a sua existência no tempo. Uma arquitetura efêmera é uma arquitetura que está pensada para durar menos tempo. E, nesse sentido, o que é pertinente é, em certa medida, tirar-se partido dessa curta duração enquanto potencial projetual. Ou seja, se o seu tempo de duração é curto, será que faz sentido pensarmos no impacto dos materiais que são utilizados para aquele curto espaço de tempo? Será que faz sentido pensarmos na vida após projeto? Será que faz sentido pensarmos em conceitos que não fazem parte da arquitetura permanente, como a fragilidade ou a desmaterialização, conceitos mais fluidos, menos sólidos e, portanto, quase põem em causa as premissas vitruvianas? Portanto, o que nós temos aprendido é usar a arquitetura efêmera como plataforma experimental. Ela ensina-nos muitas matérias relacionadas com os mais diversos momentos do projeto, mas que nós achamos que são úteis depois a outro tipo de práticas mais focadas em arquiteturas permanentes. Portanto, por exemplo, posso dizer-te que arquitetura efêmera normalmente são projetos, digamos assim, chave na mão. Ou seja, são projetos que te contratam para tu apresentares o projeto montado. E isso introduz uma dinâmica muito interessante, que é o de pensarmos na logística associada à construção de um espaço desde o momento da sua concepção. Ou seja, é feito a partir de que materiais, a partir de que componentes, a partir de que módulos, como é que esses módulos são transportados, quantas pessoas são necessárias para transportar esses módulos. E, portanto, de repente nós estamos a falar não só de desenho, mas também de processos. E a consciência desses processos não é menos relevante na arquitetura convencional. E, portanto, eu diria que se calhar a arquitetura efêmera torna visíveis momentos fundamentais à conceção da arquitetura, tornando-os depois mais conscientes e mais úteis noutro tipo de práticas. E, por isso, o nosso escritório balança muito entre estas duas práticas.

FS: Ou seja, o tempo acaba mais por ser interpretado como oportunidade e não como limite?

rq. DA: Certo, ou seja, se a forma de fazer ou de pensar um edifício é a mesma durando ele 3 dias ou durando ele 3 anos, alguma coisa não está certa. Ou seja, quando nós os construímos estamos a utilizar recursos naturais, estamos a utilizar materiais, estamos a utilizar pedaços do nosso planeta e, portanto, temos que encontrar essa pertinência. E, portanto, nós ao longo dos últimos tempos temos afinado um bocadinho essa pertinência. E se um evento dura menos tempo, temos que utilizar os materiais que são pertinentes para esse tempo, pensando já nos usos que vão ter depois desse mesmo evento.

FS: Ou seja, a fase da desmontagem é pensada desde o início?

Arq. DA: Sem dúvida. A fase da desmontagem ou até a desmontagem como happening, portanto. Muitas vezes acontece que as arquiteturas e efémeras são desmontadas por um coletivo que toma posse da parte. Ou seja, isso parece-me interessante também. Ou seja, mas pensar que é uma arquitetura que está, que é montada com a consciência que vai ser desmontada num período muito curto e, portanto, nesse sentido, naturalmente, a desmontagem faz parte do processo.

FS: E considera que há, visto que também é um ponto abordado no trabalho, alguma relação entre a precariedade construtiva e a arquitetura efémera, ou isso é mais um mito ou uma ideia utópica? Ou seja, que as estruturas efémeras não têm presente num sistema construtivo tão complexo?

Arq. DA: Eu acho que isso, ou seja, eu, precariedade, acho que não é o termo adequado, acho que a arquitetura efémera dá lugar a arquiteturas mais frágeis. Portanto, temos agora o Radić Clarke que ganhou o prémio Nobel e que trabalha nesse limite, no limite de arquiteturas que só fazem sentido se existirem durante um tempo, não é? E o serem mais frágeis não quer dizer que sejam mais precárias. Existem naquele espaço-tempo. E a fragilidade pode transportar-nos para outros lugares, não é? Portanto, dentro tem que ser duro, pesado, consistente, aliás, até há muitas arquiteturas que uma vez que são pensadas para durar pouco tempo, não faz sentido nenhum que sejam muito pesadas, não faz sentido nenhum que tenham que se fazer enormes fundações, enormes logísticas de transporte para uma coisa que vai durar três dias. Aqui acho que tem muito a ver com esta consciência de encontrar a pertinência entre aquilo que fazemos e para que é que serve durante quanto tempo. Isto é verdade na arquitetura efémera, mas também é verdade na arquitetura não efémera.

FS: Por exemplo, na intervenção que o Arquiteto faz do Pavilhão Circular em Serralves, como é que se depara com um programa que aborda muito mais o carácter sensível e sensorial do que propriamente, um programa funcional? Ou seja, o que é que se pensa quando se depara com um programa que não tem “regras” nem funções tão rígidas?

Arq. DA: O pavilhão de Serralves tem uma história engraçada que não é conhecida do grande público, tem a ver com o facto de que os pavilhões que foram desenhados e construídos foram desenhados sem uma localização definida à partida. Isso quer dizer que na verdade nós estamos a desenhar pavilhões genéricos que podem ser localizados em vários sítios. Isso definiu para nós a geometria do nosso pavilhão. É um pavilhão que não tem lados. É um pavilhão que é circular porque se vira para três sítios ao mesmo tempo, procurando estabelecer relações indefinidas à partida. Se nós não sabemos onde aquilo se vai localizar, não sabemos com o que é que se relaciona. E é por isso que o pavilhão é feito a partir de três momentos. Um momento exterior, um momento interior, que é o momento da projeção, e um espaço entre, que é um momento físico, ele existe enquanto espaço, mas que é também um momento temporal.

Ele existe sobretudo enquanto momento de preparação para a fruição da obra artística e para afastamento da realidade de onde nós vínhamos. E, portanto, esta geometria circular procura uma adaptabilidade a um contexto desconhecido, que nós imaginávamos que pudesse ser um ou que pudesse ser outro, e por isso é que ele procura não assumir um momento de entrada, porque isso iria definir uma orientação, mas três momentos de entrada, portanto assumindo uma certa fluidez na aproximação. Portanto, nós podemos aproximar-nos desde um momento mais afastado, desde um momento mais próximo. Acima de tudo, interessa-nos sobretudo é o espaço entre, que é o momento entre a fachada exterior e a fachada interior, e que, mais uma vez, pela sua forma circular, é um caminho que não tem fim e que pode demorar o tempo que ali entendemos. Podemos fazer um caminho mais curto ou podemos dar três ou quatro voltas a observar a luz, as texturas, os materiais, a sentir o cheiro da casca de pinheiro, e só quando nos sentimos preparados é que entramos para observar essa obra de arte.

FS: Sendo tanto professor na Faup, como autor de um escritório que aborda e trabalha bastante sobre a arquitetura efêmera, acredita que a arquitetura efêmera pode assumir-se como instrumento pedagógico? Poderia a arquitetura efêmera ser então explorada em algum momento em contexto acadêmico? Porque, de certa forma, acho que as pessoas interpretam isto como se fosse um fenómeno moderno, que não é.

Arq DA: Não, não é. Ou seja, a arquitetura efêmera não é de hoje, já existe há muito tempo, sempre esteve associada às vanguardas da arquitetura, quer relacionada com processos construtivos, quer relacionadas com lógicas de engajamento social, e, portanto, é uma plataforma de experimentação. A mim o que me parece mais relevante, mais do que encaixar programas ou processos em gavetas, é, sobretudo, a formação do pensamento crítico. E esse pensamento crítico, depois, é elástico. E, sendo elástico, serve às mais diversas valências em que a arquitetura nos permite operar. Portanto, parece-me fundamental que nós pensemos neste tipo de temas. Qual é a pertinência de usar um determinado material num determinado contexto e num determinado tempo? Qual é a pertinência de pensar num determinado programa, uma vez que o tempo é curto, sem medo de errar? Porque a permanência obriga a uma decisão mais comprometida, mais consciente, não é? E eu acho que a efemeridade nos permite sermos mais livres. E essa liberdade pode ser importante, depois, experimentada de num outro tipo de processo. E, portanto, eu não vejo estas práticas como antagónicas, mas como complementares.

FS: E acha que uma obra efêmera, por ter esse carácter mais sensorial e participativo, é capaz de produzir efeitos duradouros na memória? E, então perante essa dualidade que é o permanente, uma obra efêmera produzir efeitos duradouros?

Arq DA: Eu vou só sublinhar que és tu que estás a criar essa dualidade. Eu estou a dizer que é a mesma coisa. Ou seja, para mim, é a mesma coisa. Naturalmente, obviamente, o que eu estou a dizer é que estamos sempre a falar da arquitetura. Há uma que sabemos que dura menos tempo, há outra que esperamos que dure mais tempo. E, em função disso, nós temos que afinar a pertinência da nossa resposta. E, portanto, se dura menos tempo, nós somos mais livres em certo tipo de abordagens, sejam as materiais, sejam as programáticas. Mas uma arquitetura pode ser igualmente coletiva num contexto mais perene, não é? Portanto, o que me parece é que esta afinação entre o programa como um todo, a consciência da sua duração no tempo, nos permite atuarmos de uma forma mais razoável na

sua existência. E é por isso que a forma como nós respondemos hoje a programas efêmeros é bastante diferente da forma como respondíamos no começo. Porque fomos aprendendo. Nós fomos aprendendo com os nossos erros. Nós demos conta que, no fim de um evento, às vezes produzíamos muito lixo. E isso era muito pouco interessante. Nós ficávamos um bocado desconfortáveis. Ok, isto foi lindo, foi um espetáculo, foi maravilhoso, mas e agora? E isso começou, e é aprender a bater com a cabeça na parede, começou a criar em nós a necessidade de respondermos de forma mais pertinente. E eu estou, naturalmente, a falar de um espectro temporal relativamente alargado. Se calhar há 15, 20 anos atrás, as temáticas ecológicas não estavam tão presentes nas nossas formas de fazer, mas eu acho que não há outra alternativa nos dias de hoje. E isso não torna a arquitetura efêmera uma prática menos interessante. Ao contrário, isso a torna mais interessante.

FS: Porque aborda também outras questões, não é?

Arq DA: Claro, deixa de ser algo mais visual para ser algo que, além de tudo, pode ter essa mensagem também. Portanto, nós, hoje em dia, preocupamos muito em pensar o que são as segundas vidas dos nossos trabalhos. E isso, pois, até nos leva a pensar o que são as segundas vidas dos nossos trabalhos na arquitetura permanente. Será que uma casa é uma casa para sempre? Ou pode transformar-se numa casa que consegue absorver as dinâmicas familiares do tempo? Como? Que estratégias é que vamos implementar? E, portanto, essa ideia de que os programas não são rígidos, que os tempos não são para sempre. Mesmo a arquitetura permanente é efêmera. Estamos a falar num espaço relativo. Um espaço relativo de tempo. Nada dura para sempre. Portanto, isso levanta outras temáticas que têm a ver, também relacionadas com esta ideia da arquitetura, como o banco de materiais. Portanto, isso é verdade. E, se calhar, mais visível na arquitetura efêmera, mas também é um ensinamento para a forma de fazer e para a forma de associar materiais na arquitetura permanente.

Fs: Então, de certa forma, se tivéssemos... não de considerar apenas um conceito, mas qual o fundamental para definir a arquitetura efêmera? Seria, então, o tempo de vida útil, a matéria ou, a intenção com que ela é projetada e concebida?

Arq DA: Certo. Então, eu vou pôr a coisa de outra forma. Porque, naturalmente, a arquitetura efêmera hoje é muita coisa. E uma grande marca internacional pode fazer um pavilhão que desfaz amanhã e que não deixa de ser a arquitetura efêmera, pode ser é mais ou menos relevante para aquilo que é a prática nos dias de hoje. E, portanto, o que eu diria é, aos dias de hoje, para uma arquitetura efêmera ser relevante, tem que assumir à partida o compromisso com o planeta e tem que assumir à partida a forma como ela é pertinente no tempo em que existe e é materialmente valorizada no tempo em que deixa de existir. E, portanto, interessa construir mais com menos ou construir mais com mais, sabendo o que é que esse mais vai ser depois da arquitetura efêmera. A arquitetura efêmera é um desfile de moda, é um museu temporário, é uma feira do livro, como muitas outras coisas. Mas tudo isto tem que ser pensado do ponto de vista do e depois. E eu acho que essas temáticas podem integrar a própria arquitetura efêmera. Portanto, nós temos feito, muitas vezes, espaços expositivos quando assumimos protocolos com marcas de construção e os espaços expositivos depois são desintegrados e os seus componentes voltam ao circuito normal de produto de construção. Isso é interessante. Ou então, feiras que temos montado enquanto Comissários da Concreta em que os stands deixam de ser cada um feito pela empresa participante mas passam a ser construídos como um todo, construindo uma imagem una e mais coerente a partir de protocolos com empresas de andaimes que, naturalmente, no fim da feira reintegram os andaimes nas lógicas de construção da cidade. E, portanto, eu acho que há muitos espaços onde, percebendo este tipo de pertinência, podem ser criadas outras soluções dando lugar a que haja um impacto mais positivo deste tipo de processos, um impacto menos negativo deste tipo de processos.

E, portanto, este tipo de respostas que nós temos procurado procura-se a pertinência. Naturalmente, esta pertinência vem associada com o motor principal que a faz valer, que a faz ser apreciada, que também está associada a um benefício económico. Portanto, se eu construo com um material que depois é qualquer coisa, dá-me uma valorização económica desse material. E, portanto, não estou a construir para deitar fora. Ou seja, não sei se conheces bem o meu trabalho, mas nós começamos com uma prática que era os LikeArchitects.

FS: Sim, sim, conheço.

Arq DA: Já viste isso? E é interessante porque nós começamos a fazer esse trabalho numa lógica off-the-shelf, ou seja, retirar da prateleira. Nós encontrávamos objetos em que estudávamos o seu potencial construtivo e, a partir do seu potencial, construíamos espaços com programas. E fizemos muitas coisas muito interessantes, também fizemos coisas menos interessantes de outros pontos de vista. Hoje em dia estamos mais implicados, diria eu, nesta relação sobre o e depois. E acho que isso é muito importante e é por isso que, se calhar, trabalhamos mais com madeira, trabalhamos mais com materiais que são associados com junta seca, mas que depois podem ser desagregados e continuam a valer enquanto componentes isolados. Tudo isso é importante. Nem sempre se consegue o 100% desta estratégia que eu aqui estou a descrever. Mas só o facto dela entrar desde uma fase muito inicial já se consegue alguma coisa, já se consegue operar. Isto, curiosamente, também está a construir uma estética. Não sei se é uma linguagem, mas é uma estética. Há uma estética do reuso, não é? Da arquitetura que aproveita outras partes e constrói estéticas em que tenta valorizar esteticamente esta atitude mais consciente. Claro que, quando as coisas se tornam estetizadas, há sempre o perigo de serem subvertidas. Mas eu diria que, pelo menos nesta fase inicial, se assim se pode falar, serve como motor para uma certa responsabilização dos vários agentes. Acho que isso é super importante. Portanto, diria que, eventualmente, neste momento, a arquitetura efêmera tem esta pertinência. Como outras também terá, não é? Com esta lógica de que falamos menos de trabalho na proximidade com as comunidades. Testar programas, testar sítios. Também temos alguns trabalhos nesse âmbito. E isso, naturalmente, é testar processos.

FS: E nessa lógica de testar, acha que, em algum momento, fez duas obras em que a que se deparou com o programa efêmero serviu de experimentação para uma obra permanente posterior ou há uma ligação tão contínua e marcada?

Arq DA: Se algo que ia ser efêmero ficou mais permanente, não é?

FS: De certa forma, ou se, por exemplo, numa determinada instalação onde se testaram e experimentaram certos materiais, mais tarde, estes acabaram por ser utilizados numa obra permanente. Ou se essa experimentação não é assim tão linear?

Arq DA: Existe. Não é de forma tão literal, mas existe. Ou seja, nós, quando construimos o pavilhão de Serralves, ele foi construído em componentes. Ou seja, nós dividimos a circunferência em segmentos de arco, e esses segmentos de arco foram módulos, que foram montados em oficina, transportados à dimensão da carrinha e alocados ou posicionados por dois carpinteiros, três de vez em quando. E esta consciência de como é que as coisas se fazem, quantas pessoas são precisas para transportar, qual é a dimensão máxima da carrinha, como é que podemos transportar tudo isto, depois entrega aos processos. Nós, hoje em dia, quando construimos casas em madeira, muitas vezes fazemos um circuito automóvel desde a indústria até ao local, para perceber qual é a dimensão do transporte máximo. Ou seja, e tudo isto, na faculdade, ninguém imagina que isto pode fazer parte de um processo de arquitetura, mas pode mudar uma obra viável ou não viável.

E não torna as coisas mais complicadas, só as torna mais interessantes. Portanto, depois é tentar perceber, ok, isto implica uma regra, implica uma modulação, mas será que a regra e a modulação estão necessariamente vinculadas com ideias de repetição ou monotonia? Ou podemos subverter a regra? Como? Portanto, isto depois são, no fundo, os mesmos desafios aplicados a coisas diferentes.

Ou seja, a quantidade de projetos que fazemos e os que se transformam em obra é bastante alta e tem muito a ver com esse nosso espírito de querer resolver, de querer fazer, de estarmos por dentro dos processos, no sentido de viabilizar e fazer acontecer. E eu diria que esta aprendizagem vem claramente da arquitetura efêmera.

FS: Então, acho que é isso. Muito obrigada.

Arq DA: Pronto, qualquer coisa depois também

Apêndice B - tabela comparativa entre as duas obras do capítulo 4.1

Biosfera de Montreal 1967

Tempo

inicialmente efêmero destinado a exposição temporária
tempo previsto < tempo real
a permanência resulta de um prolongamento não previsto
o tempo atua como agente de transformação

Carácter construtivo

manifesto tecnológico - inovação- cúpula geodésica
com o incêndio perde-se a camada exterior o invólucro
autonomia das camadas, principalmente da estrutura
em relação à pele

Uso

originalmente expositivo, tendo sido mais tarde reprograma-
do como museu
o uso evolui historicamente e não é limitado pela forma ini-
cial, mas adapta-se

Expressão e imagem

imagem marcante na cidade que antecipa também a comple-
xidade interior
vai se alterando ao longo do tempo com a perda do invólucro
devido ao incêndio

Intenção projetual

concebida consciente da sua efemeridade, onde a perma-
nência não é intencional e resulta de circunstâncias posteriores
a efemeridade inicial é também reconfigurada pelo tempo

Dee & Charles Wyly Theatre 2009

concebido como obra permanente

tempo previsto = tempo real

o tempo opera como ciclo de transformação repetido e controlado

sistema construtivo altamente técnico e mecanizado

que permite alterar a altura, inclinação ou rotação da zona da plateia e do palco facilitando diferentes configurações

reconfiguração dos espaços sem implicar mudanças na estrutura

indeterminado e mutável

a flexibilidade da estrutura permite oferecer diferentes formas e usos

sem necessidade de se fixar num único uso

imagem marcante na cidade no entanto com uma imagem neutra que não antecipa a complexidade interior

desde a sua génese que o projeto incorpora a transformação como princípio, rejeitando a forma fixa - teatro "multi-form"

A efemeridade é deliberada operando ao nível do uso, da organização espacial e do objetivo de proporcionar uma experiência única e irrepetível

Francisca Lemos Sampaio

FACULDADE DE ARQUITETURA

