

dezembro 2001

fctuc

departamento de arquitectura

eCDJ 5

investigação em arquitectura [?]

George Teyssot

Paulo Providência | Mário Krüger | Walter Rossa | António O'laio

Outra abertura adelino gonçalves

StillLife, duração e abandono na obra de john hejduk francisco ferreira

Onde há fogo, nós levamos gasolina pedro bandeira

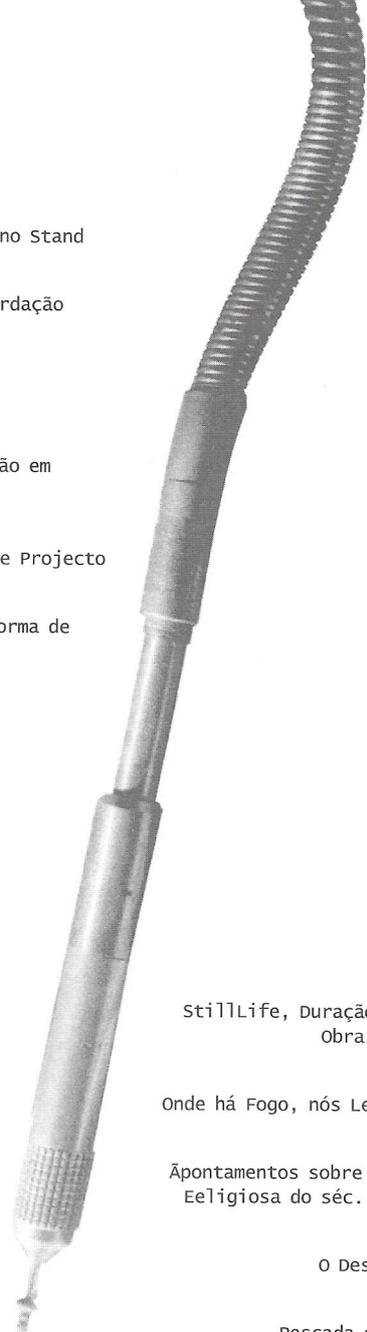
Apontamentos sobre a arquitectura religiosa do séc. XX em Portugal cidália silva

O desafio ecológico luís pinto faria

Pescada de rabo na boca patricia miguel carvalho



pag 004	Editorial
pag 006	Carro a Transbordar no Stand jorge figueira
pag 008	A História como Recordação Destruidora george teyssot
pag 018	Posfácio paulo providência
pag 022	A Arte da Investigação em Arquitectura mário krüger
pag 040	Urbanismo, História e Projecto walter rossa
pag 044	Arte: o Fazer como Forma de Conhecimento antónio olaio



Outra Abertura adelino gonçalves	pag 054
StillLife, Duração e Abandono na Obra de John Hejduk francisco ferreira	pag 066
Onde há Fogo, nós Levamos Gasolina pedro bandeira	pag 082
Apontamentos sobre a Arquitectura Eeligiosa do séc. XX em Portugal cidália silva	pag 098
O Desafio Ecológico luis pinto faria	pag 106
Pescada de Rabo na Boca patricia miguel carvalho	pag 120

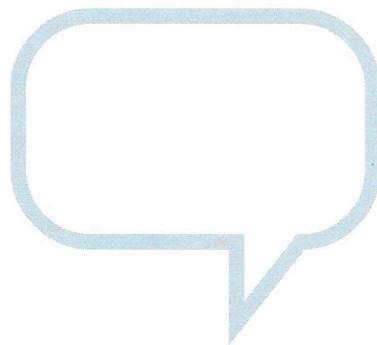


texto adelino gonçalves

{ outra abertura (1) }

"(...) um quadro. Dispomos de uma parede: onde o penduramos? No centro, evidentemente. Não, noutra sítio qualquer: à direita, à esquerda, mais acima ou mais abaixo, em qualquer parte menos nessa. No meio, divide a parede em partes iguais, diminui-lhes as dimensões visuais e banaliza-as. O quadro parece ficar emoldurado e isolado pela parede, quando podia "abrir" o compartimento e aumentar-lhe o espaço para respiração"

Bruno Zevi(2)



- > O globo terrestre converteu-se num espaço instável e indefinido que serve de fundo a bolsas de tempos variados que coabitam uma mesma região e que a qualquer momento se podem dissolver, misturando-se entre elas. O tempo e o espaço associam-se menos à noção de distância e mais à noção de fusão tornando as fronteiras sociais e culturais independentes da sua localização física. Dilatado à dimensão do planeta, o lugar tornou-se palco de intervenções independentes dos cenários.
- > Num mesmo lugar existem vários tempos.
- > Mas não será essa a condição normal do mundo?
- > Não terá sido sempre assim?
- > Constróiem-se em Espanha dois museus.
- > Um deles é visitado por James Bond e modelos da Quelle e levará Bilbao até ao imaginário dos seus antípodas através de imagens seleccionadas pelas objectivas dos media. O outro agarrou-se à cidade e viajará com ela no tempo, com o tempo que com ela criou. Santiago de Compostela é, como Bilbao, um lugar concreto, mas que há vários séculos participa do imaginário de habitantes distantes, reunidos por uma fé comum.
- > Constrói-se em Lisboa com o pensamento em Manhattan.
- > Constrói-se em Coimbra, cidade que divide a sua identidade entre a "cidade-museu" turística e a "cidade" do saber universal. Também esta cidade é um lugar concreto. Mas também foi, desde sempre, o ponto de confluência de várias culturas pertencentes a outros lugares: no reino que se construía na

sua história, oscilando fronteiras, cruzou o norte cristão com o sul muçulmano e o Este e o Oeste de um mundo em aberto.

- > Constróem-se também ideias em folhas nos lugares concretos que são uma escola ou um escritório. Mas o pensamento é aguerrido e flui num mundo imaterial, paralelo a este mundo de lugares concretos, feito de imagens em revistas que lutam pela melhor fotografia e pelo melhor artigo.
- > Mas não terá sido sempre assim (3)?
- > Qual é a particularidade do nosso tempo?
- > Proponho o [Astrónomo](#) de Vermeer como ilustração-metáfora da condição contemporânea do [arquitecto](#) na sua relação com o mundo.
- > O desenvolvimento da ciência a partir do século XVII conduziu ao conhecimento do "infinitamente grande" e do "infinitamente pequeno", colocando o homem num espaço intermédio, com a distância e com o espírito analítico que a ciência lhe exigia, a criar uma herança, que é a nossa, de séculos de habituação intelectual a considerar a própria ciência como paradigma da "certeza".
- > A dicotomia que então concebia a capacidade criadora do homem segundo dois pontos de vista - a arte e o dionisíaco, num dos pólos, a ciência e o apolíneo, no outro - era uma ordem do mundo que nele permitia também situar a arquitectura enquanto dialéctica entre ambos. Num dos lados, a implacabilidade da [razão](#), no outro, o reino dos significados e dos valores simbólicos.
- > No entanto, seria a partir da validade dessa dialéctica que o lugar da arquitectura no mundo começaria a ser questionado (4). É nessa revolução que vejo o Astrónomo como metáfora da nossa condição.
- > Tanto quanto se sabe, Vermeer usava uma câmara escura para criar a luz especular dos seus quadros. Além disso, as cenas e os temas por ele retratados são situações banais do quotidiano. Contudo, as suas pinturas superam essa banalidade e atingem uma condição de monumentalidade, dando uma sensação de "irrealidade" ao real mais vulgar. O rigor da representação ombreia com a capacidade de situar o valor artístico da pintura no lugar concreto que é a tela de um quadro.
- > Mas no caso do [Astrónomo](#) há algo mais. No caso do Astrónomo a personagem tenta perceber o universo com o globo celestial que tem à sua frente. Mas o confronto é directo. Ele não se limita a olhá-lo, distante e especulativo. Ele toca-o com a mão...

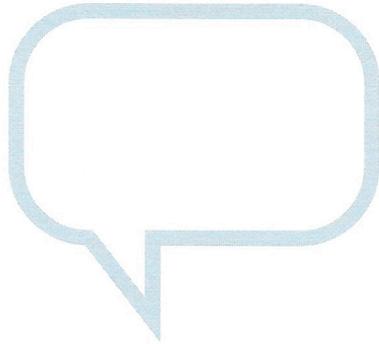
[Proponho o astrónomo de Vermeer como
ilustração-metáfora da condição
contemporânea do arquitecto na sua
relação com o mundo.](#)

[ao real.]

- > A revolução da arquitectura moderna trouxe consigo a negação da tradição e a ideia de um contacto directo com o **real**, encontrando as suas razões num espírito de missão para a construir um mundo melhor, para uma sociedade melhor.
- > Comprometida com o projecto da modernidade, a arquitectura moderna ver-se-ia a braços com um duplo encargo: manter-se militante e dar visibilidade, ou representar, a fé no progresso e o **novo** como seus valores essenciais. Por isso, a ruptura com o passado implicou a adopção de mecanismos de distanciamento relativamente ao passado e às suas memórias, assim como a imposição de um novo sistema de valores associados a um paradigma assente na inexorabilidade da técnica e na implacabilidade da **razão**. Racionalismo e Funcionalismo eram então uma espécie de exorcismo que contornava a subjectividade da interpretação do **espírito** da **época**: estratégias de um método criativo com aspirações universais e científicas que patrocinavam a crença de que era possível ligar a arquitectura ao **real** em termos dialécticos sem o apoio do estilos. Criava-se, pois, uma nova configuração da relação entre os campos da saber e do **fazer**.
- > A distinção que existia no mundo clássico entre **teoria** e **prática** implicava, por um lado, que o **projecto** se caracterizasse pela noção de adequação, por outro, que a **teoria** fosse um saber cumulativo enriquecido pelas experiências tidas como idóneas, ou adequadas, prorrogando a noção de Belo como fim último da obra arquitectónica.
- > Mas negando o **estilo** e a **tratadística**, criava-se também um novo relacionamento entre duas condições antagónicas da arquitectura: as relações entre o **universal** e o **local** (5), e entre a autonomia e a heteronomia do exercício da arquitectura.
- > Na primeira, a negação do **estilo** corresponderia à perda de um valor aceite como universal, com princípios formais e estéticos que, apesar das suas transformações, criava uma certa continuidade por via da transmissão de um saber mais ou menos normativo e independente de cada indivíduo. Na segunda dessas condições, o estiolamento do valor universal do **estilo**, ou do carácter representativo de vários estilos associados a valores políticos e sociais (caso do eclectismo do século XIX), implicaria a perda dos quadros de referência comuns ao arquitecto e à sociedade, através da sua clientela ou dos seus mecenas.
- > Com a arquitectura moderna, o arquitecto ficou desprovido desses quadros de referência, passando a lidar com a necessidade de atribuir um carácter operativo a novas **matérias** e a novos conhecimentos resultantes do "contacto com o real", sem deixar de enaltecer a condição de arte da obra arquitectónica.
- > Aparentemente não se concedia mais do que a duração de uma manhã à **teoria**,

e o **projecto** deixava de poder ser qualificado em relação a uma ordem preestabelecida, passando a ser uma procura dessa ordem. Doravante, o trabalho do arquitecto centrar-se-ia na procura de **ordem**, pois foi o que verdadeiramente perdeu ao desprover a teoria do valor que ela tinha no mundo clássico. Do valor universal e do valor de "manual" do tratado, haveria que passar a conceber cada obra como se de um tratado se tratasse.

- > **Fitness**, o conceito-protagonista de **Notes on the Synthesis of Form**, de Christopher Alexander, descreve a Forma (**form**) como o negativo dos vectores de força do **real** actuantes no **projecto** que, no conjunto, constituíam o Contexto (**context**). Para exemplificar os termos em que se realizava a relação entre Forma e Contexto, Alexander descreve um série de requisitos aos quais uma habitação devia obedecer para, de seguida, concluir:
We should find it almost impossible to characterize a house which fits its "context(6).
- > Sendo impossível lidar com toda a complexidade do **real** (dada a indeterminação, em número e identidade, dos componentes do Contexto), o arquitecto tem que simplificá-lo, tem que circunscrever a sua atenção. O que implica que o seu olhar sobre o **real** seja necessariamente crítico e selectivo antes mesmo de nele intervir. Trata-se, pois, de um círculo que só pode ser quebrado com a preexistência do conhecimento histórico como matéria substancial do **projecto**, ou com o carácter operativo atribuído a um conjunto de valores que permitam configurar, *a priori*, uma determinada intencionalidade.
- > Quero com isto dizer que, embora a arquitectura moderna tenha exposto o arquitecto ao **real**, a abordagem à sua complexidade era filtrada pelos valores que a modernidade queria ver representados e que paradoxalmente ela própria ia desgastando.
- > O **projecto** era então precedido pelo **zeitgeist** ou pelo **novo**, por preceitos como **form follows function** ou **less is more** e, sobretudo, pela imagética entretanto criada que representava esses princípios que, embora não constituíssem um corpo disciplinar (no sentido que a teoria tinha no mundo clássico), continuavam a dar um sentido à autonomia da arquitectura enquanto signo social e cultural, assim como a circunscrever um espaço conceptual de auto-referenciação.
- > A verdadeira transformação a que a arquitectura moderna haveria de conduzir, só hoje começa a manifestar-se de um modo evidente e traduz-se no modo como o nosso pensamento age no **projecto**. Aliás, a primeira característica é a de não ser possível considerar o **projecto** apenas como a mediação entre **saber** e **fazer**, mas antes um lugar conceptual, palco no qual actuam o **saber**, a imaginação e a memória.



"Por mucho que la arquitectura derive su historicidade de su propia tradición interna, por otro lado, para realizarse depende inevitablemente de la "ocasión". Y las ocasiones que la vida social moderna proporcionaba para el simbolismo inherente en los sistemas de reglas de la arquitectura clásica son muy raras. De esta manera podemos ver cómo se está desarrollando una separación, no sólo entre la arquitectura y los modelos ideológicos en el sentido más amplio, sino también entre la arquitectura y aquellas ocasiones que una actitud realista puede aceptar como adecuadamente 'arquitectónicas'. Y así de una situación en la que el estilo se presentaba como algo que tenía que ser superado hemos pasado ahora a una situación en la que todo es 'estilo', incluyendo las formas del mismo Movimiento Moderno;".

Alan Colquhoun(7)

- > Essa transformação pode ser lida a partir da noção de **secularização** proposta por Gianni Vattimo associada à arquitectura - o desgaste dos valores meta-históricos e do **novo**, e o debilitamento das "estruturas fortes"(8) -, mas também pode ser entendida como uma transformação lenta, profunda, que afecta o nosso modo de ser e o modo de nos relacionarmos com o **mundo**, provocada pela influência que a sua complexidade exerce hoje sobre nós. Com uma afirmação tão genérica, não pretendo fazer uma "síntese do mundo". Contudo, arrisco a propor o cruzamento de duas ideias para caracterizar a condição contemporânea do **projecto**.

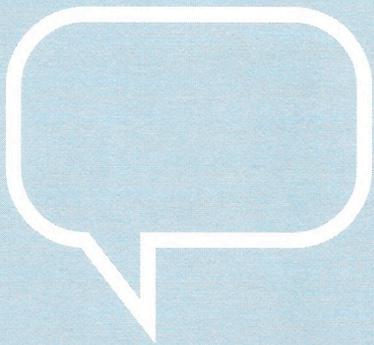
[Fluxos de tempos.]

- > A primeira ideia relaciona-se com a globalização enquanto processo de criação de um espaço físico e cultural mais ou menos homogéneo, constituído pelas regiões do globo que estão em sintonia com o tempo da tecnologia e do campo de influência das grandes forças do poder económico. Fora desse espaço, não existe essa sintonia e são visíveis as assimetrias culturais, económicas e tecnológicas de cada região, embora possam estar unidas através dos media e da Internet.
- > A relação do **homem** com o mundo tornou-se uma relação com a fábula do mundo profetizada por Nietzsche.
- > Realidade, para nós, é mais o resultado do cruzamento, da "contaminação" das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os media distribuem.(9)
- > A realidade do mundo de que falamos associa-se mais ao que é "produzido" pela ciência nas suas experiências e pela tecnologia com os seus instrumentos.(10)
- > Já não há um mundo verdadeiramente exterior ao **homem**. Além disso, hoje estamos mais conscientes da presença simultânea dos vários tempos que criámos, cada um deles com o seu ritmo de transformações.
- > A evolução tecnológica atingiu uma aceleração tal, que nos confronta diariamente com a obsolescência eminente dos produtos que consumimos.(11)
- > A tecnologia tem o seu próprio tempo.
- > No campo das técnicas, dos materiais e dos sistemas de construção, os ritmos de produção e de transformação do meio ambiente fazem-se em períodos de tempo cada vez menores. Entre o tempo de construção de uma torre de escritórios e o tempo de construção de uma Exposição Universal, não há necessariamente uma relação de proporção directa.
- > A **construção** tem o seu próprio tempo.
- > As grandes superfícies comerciais exibem, no mesmo espaço e ao mesmo tempo, produtos que há quinze anos atrás revelavam o ciclo da natureza do lugar ao qual pertencemos.
- > Qual é o **tempo** natural?
- > Os exemplos podiam prosseguir, mas o importante é considerar que a relação entre o **homem** e o **real** faz-se cruzando duas noções de tempo: uma delas, está associada ao progresso científico e tecnológico e concebe-o como sendo linear e evolutivo; a outra, apresenta-se com a densidade de todos os tempos históricos e pode ser representada pelo próprio **homem**, pois é uma noção que nos remete para as nossas raízes ancestrais e para o que no ser humano não muda, mas permanece.

[Fluxos de identidades.]

- > A outra ideia diz directamente respeito ao exercício da arquitectura e revela-se quando o lápis desenha, oscilando, indeciso, com dificuldade em

- > reconhecer a identidade dos pólos das dicotomias férreas que antes permitiam uma decisão segura ou, pelo menos, tida como tal. Tornam-se insustentáveis os argumentos que antes se dividiam (e nos dividiam) entre o **Corbu** ou **Mies**, entre a **expressão** ou a **função**, entre o **realismo** ou o **idealismo**, entre o **rural** ou o **urbano**, entre o **local** ou o **global**, o **high-tech** ou o **tectónico**, entre o **nacional** ou o **internacional**, entre o **Porto** ou **Lisboa**. Estes argumentos estão a perder a nitidez no seu espaço de referência epistemológico a identidade dos signos que os representam.
- > O olhar analítico e "gestáltico", distante do **real**, herdado como um hábito intelectual construído ao longo de séculos, vai perdendo o fundo estável com limites e contornos definidos que permitia, com "certeza", colocar sobre ele um objecto, ilustrando os valores dos quais deveria ser veículo.
- > Mas foi o paradigma da verdade, transformado em "certeza" pela ciência moderna, que também criou a **"ânsia pela certeza"** e a necessidade dos respectivos tranquilizantes, sejam eles o **funcionalismo**, o **regionalismo**, o **minimalismo** ou o **deconstrutivismo**. Os estilos e as linguagens são hoje mecanismos "(re)enraizantes" na medida em que permitem ao produto estético "fazer mundo", uma espécie de rasteira à alienação do **homem** com a sensação de pertença a uma comunidade(12). São, pois, uma ilusão de certeza, assente numa degeneração do mecanismo que garantia a condição de arte da obra arquitectónica no mundo clássico pela ideia de adequação.



"Olvidadas la pretendida racionalidad que funcion y tecnologia parecian otorgar al movimiento moderno y la obligación moral que asumía en la transformación de la sociedad, la arquitectura actual hace esfuerzos para volver a encontrar su camino. Pues esos olvidos, queridos, voluntarios, nos han hecho despertar de un sueño, del sueño de la razón y, como Goya dijo, nos encontramos con los monstruos. Existían éstos ya, previos a nuestro sueño? o ha sido el despertar quien los ha liberado? Cómo dominarlos? Cómo ser capaces de vivir con nuestra memoria? Porque la historia, la memoria, antes sometida y controlada por la razón, aparece de nuevo y hay que vivir con ella, con los monstruos".

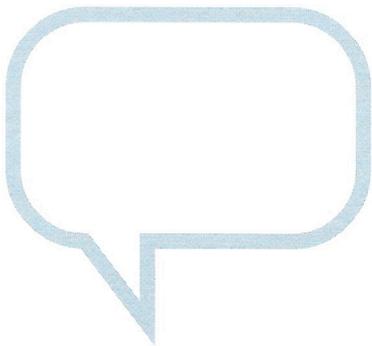
Rafael Moneo (14)

- > A incerteza do agir no projecto de que falo é, de certo modo, o pensamento débil de Vattimo a actuar no projecto. Não é um brinde ou uma fava. Corresponde antes ao exercício de um pensamento atento e vigilante que permite oscilar "(...) entre o desejo de uma ordem explícita mais comum do que universal, e o senso da escolha certa no caso a caso do sítio, do programa e das condições de produção"(13).
- > A incerteza do agir não significa, pois, inibição da capacidade de realizar. Tal ocorreria apenas se houvesse uma ignorância absoluta da arquitectura ou se o projecto pudesse ter uma fundamentação alheia ao tempo.
- > Mas isso não é possível: a memória é mais forte.
- > O passado está sempre presente.
- > O globo do Astrónomo de Vermeer está mais turvo.
- > A diferença só é indistinta quando se perde a identidade.
- > O modo como pensamos no projecto tem um novo formato, pois o acto criativo vai perdendo a identidade do correspondente "representacional" dos conceitos com os quais trabalha.
- > O novo foi um valor moral a cumprir enquanto a arquitectura moderna não se confrontou com o desgaste da identidade deste conceito e dos edifícios que o representavam.
- > O que é hoje o novo em arquitectura?
- > Qual é a duração do novo?
- > O zeitgeist também foi um valor moral a cumprir enquanto não foi confrontado com a arbitrariedade das suas interpretações.
- > O que é hoje uma arquitectura do nosso tempo?
- > De qual tempo?
- > A forma seguiu a função, não tanto a partir de uma lógica matemática que associasse o problema à solução, mas a partir da representação dessa associação.(15) Os próprios conceitos forma e função dizem respeito a realidades complexas e as suas definições também vão perdendo a sua nitidez.
- > O que é a função? Corbu dizia que, por definição, a arquitectura é funcional e que se não o fosse, então o que seria? "Uma porcaria qualquer".(16)
- > A função da arquitectura é, também, a de emocionar.
- > La maison c'est une machine à emouvoir.
- > No campo da epistemologia, esta perda da identidade das representações dos conceitos com os quais construímos os nossos raciocínios, é definida como passagem de um pensamento vertical para um pensamento horizontal.
- > Podíamos então pintar um Arquitecto de Vermeer, sentado diante do seu estirador, tentando ligar, com o seu lápis em posição vertical, o real a uma ideologia que devia estar acima de si e a sentir, cada vez mais, à imagem de Diógenes, a necessidade de percorrer a cidade à procura de um lugar para a sua arquitectura.

- > O estatuto de arte da arquitectura sempre esteve associado à capacidade de as suas obras serem veículo de significados cujas representações precediam o acto criativo. Na ausência de contornos claros na definição dessa precedência, o **projecto** requer a sedimentação de novos hábitos intelectuais que permitam reconhecer aquele estatuto em qualidades não "representáveis". A arte não perdeu a sua aura. Ela apenas desceu à terra e agora é no meio de nós que temos de a procurar.
- > O desafio será o de olhar o **mundo** sem privilégios concedidos ao superficial e circunstancial ou ao profundo e substancial. Não ser Fedro nem Sócrates(17), mas ser o actor que sabe representar ambos os papéis, consciente de que os está a representar.
- > Na ideia de que existe um consenso possível, o **projecto** divide-se por entre um compromisso e uma autonomia relativamente ao tempo presente. A intenção é a de afirmar a presença da arquitectura na história, e a história, como presença a ser transformada na arquitectura.

[Saída.]

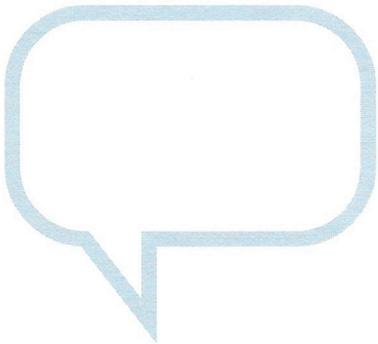
- > A condição contemporânea do **projecto** caracteriza-se por duas condições paradoxais: por um lado trabalha num contexto que é turvo, abstracto, virtual, um mundo transformado em "fábula" que possui uma capacidade de movimentação semelhante à que o animal possui em relação à Natureza que o circunda; por outro, cada obra de arquitectura é imóvel e situa-se num contexto físico concreto e comensurável.



"A maneira de viver do animal, se confrontado com a vegetal, apresenta como diferença específica a faculdade da livre movimentação no espaço. O animal possui, em relação à Natureza circundante, uma relativa autonomia e independência que necessita afirmar para que a sua existência ganhe uma significação qualquer, um conteúdo qualquer, uma qualquer superioridade".

Oswald Spengler(18)

- > O lugar tem um génio difícil de entender. Por isso a arquitectura anda à procura do seu lugar no mundo, sendo essa procura o seu principal traço constitutivo. Já não se trata apenas do lugar físico e social, mas de um lugar sem geografia definida que se situa, antes de mais, nas nossas cabeças. Não sei se nos desapossámos do mundo. Sei que aquele **real** que fazia da arquitectura um caso particular das artes e que não permitia ao arquitecto pintar, quadradas, as rodas dos canhões, está a perder a sua nitidez. Temos de saber trabalhar sem as formas **a priori** da sensibilidade e do intelecto e sem a crença na verdade universal dos seus valores.
- > A futura estação espacial Alfa, visível da superfície terrestre a olho nu quando completa, será a primeira construção do homem a contrariar a segunda daquelas duas condições, impondo-se a partir de então como representação da condição contrária.
- > Mas aqui na Terra, a arquitectura conciliará sempre a sua presença com a pertença a um lugar concreto e será sempre uma arte que lida com o **real** com a sua imobilidade.
- > Nesse sentido, a tarefa do arquitecto será, na sua essência, a mesma de sempre: confrontar as suas aspirações e os seus desejos com as aspirações e os desejos dos outros, e fazer arquitectura, não a partir da ideia de que o **projecto** pode ter uma fundamentação absoluta, mas antes pensando que a arquitectura é uma herança histórica que podemos transformar.



Onde pôr então o "quadro"?

Onde pôr então a obra?

No "centro", evidentemente. **e c d j**

1 A "Abertura" original é o último capítulo do relatório de síntese, apresentado em 1999 ao Darq, no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, a que chamei Ensaio sobre a incerteza do agir no projecto. UNIDADE, SUBSTÂNCIA, TRANSFORMAÇÃO. No essencial, este relatório argumenta a necessidade de uma Fenomenologia do Projecto como estratégia para desvelar os traços essenciais da condição contemporânea da nossa actividade, a partir da leitura do pensamento débil proposto por Vattimo.

2 A linguagem da arquitectura moderna, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984, pág. 25.

3 Cfr. Larson, Magali Sarfatti, Patronage and Power, em Reflections on architectural practices in the nineties, Princeton Architectural Press, organizado por William Saunders, New York, 1996. Neste artigo o autor propõe uma interpretação dos tratados de arquitectura como forma dos arquitectos criarem uma sintonia de valores e de códigos estéticos com os seus mecenas. Trata-se de um artigo que expõe uma leitura da arquitectura desde o Renascimento segundo uma dialéctica entre forças antagónicas: a autonomia desejada pelo o arquitecto e heteronomia relativa a quem tem o poder para construir.

4 Na sua análise ao Parere sull'architettura de Piranesi, Tafuri vê as primeiras manifestações de contestação à arbitrariedade da "escrita arquitectónica" (pág. 54), e a intenção "en destacar el nacimiento, necesario y terrorífico, de una arquitectura carente de significado, desligada de todo sistema simbólico; de todo 'valor' ajeno a la propia arquitectura" (pág. 50). Cfr. Tafuri, Manfredo, La Esfera y lo Laberinto, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, sobretudo o capítulo El arquitecto loco.

5 A relação entre o universal e o local pode ser entendida como relação da arquitectura com o espaço físico e cultural, como pode ser também entendida, no âmbito do projecto, enquanto relação entre um sistema de auto-referenciação (a disciplina, ou a teoria do mundo clássico) e a prática no caso a caso da circunstância.

6 Embora o próprio Alexander refira, no prefácio à edição consultada, o mal entendido que este livro originou ao ser reduzido a um suporte teórico de investigações que tinham por objecto a "metodologia projectual", a verdade é que o facto de ensaiar uma fundamentação do projecto no real, sem qualquer referência temporal ou histórica (sem o pressuposto de um saber prévio, portanto), implicava a criação de um método que permitisse inventar tudo a partir

do "zero". No entanto, quando Alexander explicava as suas teorias com o exemplo da chaleira, esquecia que não podia sequer usar a palavra "chaleira" uma vez que esta pressupõe o próprio factor tempo (assim como o factor cultural), pelo que devia fundamentar o projecto nas necessidades fundadoras: aquecer água; ferver; apitar; etc. Cfr. Alexander, Christopher, Notes on the Syn-thesis of Form, Harvard University Press, 1994, pág. 22-23.

6 Colquhoun, Alan, Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 139-140.

7 Cfr. Vattimo, Gianni, Acreditar em acreditar, Relógio d'Água, Lisboa, 1998 e O Fim da Modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna, Editorial Presença, Lisboa, 1987.

8 Vattimo, Gianni, A Sociedade Transparente, Relógio d'Água, Antropos, 1992, Lisboa, pág. 13.

9 Vattimo, Gianni, Acreditar em acreditar, op. cit., pág. 18.

10 O tempo médio de vida de um computador é actualmente de cerca de três anos, período a partir do qual se torna incompatível com os padrões de exigência do software (o verdadeiro motor deste processo).

11 Cfr. Vattimo, Gianni, A Sociedade... op. cit., capítulo "Da utopia à heterotopia".

12 Alexandre Alves Costa citado em Jornal de Artes, Letras e Ideias, Ano XVIII/n.º 741, 9 Mar 99, pág. 19.

13 Citado por Quetglas, Josep, La danza y la procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo, em EL Croquis 64, Madrid, 1994, pág. 33.

14 Cfr. Colquhoun, A., Arquitectura moderna y cambio histórico, op. cit., pág. 90 e 135-136.

15 Cfr. Le Corbusier, par lui-même, documentário realizado por Jacques Barsac, © CIST-antenne 2-La Sept Ina Gaumont - Fondation Le Corbusier, 1987.

16 Refiro-me aos personagens de Eupalinos, de Paul Valéry. Neste diálogo, Fedro representa o personagem que se deixa envolver pela beleza dos objectos e pela capacidade humana da criação. Por seu lado, Sócrates é o personagem que procura valores eternos, sendo os seus pensamentos conduzidos pelo absoluto e pelo silêncio. Com Fedro, a capacidade criadora do homem é enaltecida; com Sócrates, ela é "paralisada". Fedro encontra no tempo da obra a sua beleza. Sócrates procura uma beleza sem tempo.

17 O homem e a técnica, colecção Filosofia e Ensaio, Guimarães Editores, Lisboa, 1993, pág. 25.

18 Extracto de Coisa Mental, entrevista ao arquitecto Fernando Távora conduzida por Jorge Figueira, em Unidade nº3 - Arquitectura ou chuva, AEFAP Junho, Porto, 1992, pág. 103.