

## Arquitectura: Monumento e Morada

Pedro Marques de Abreu

Arquitecto, Professor Auxiliar da F.A.U.T.L.

pabreu@fa.utl.pt; pedro.marques.abreu@gmail.com

### Investigação do pensamento de Ruskin sobre o Património

«Não há senão dois fortes vencedores do esquecimento dos homens, Poesia e Arquitectura. E a última de algum modo inclui a primeira e é mais forte na sua realidade»<sup>1</sup>

John Ruskin – *The Seven Lamps of Architecture*. VI-Lamp of Memory, §2

Confesso que quando, pela primeira vez, ouvi aquilo que Ruskin dizia acerca da Arquitectura (reportado na citação acima), me pareceu que a tinha em fraca conta – que era um pobre valor, aquele que lhe atribuía. Hoje estou convencido de que não exista entendimento válido da Arquitectura fora desse âmbito, em que foi observada por Ruskin.

Que a Arquitectura seja considerada Arte – mesmo a maior das artes – é vulgar entre os arquitectos; que seja considerada Técnica, é frequente em alguns círculos menos talentosos ou mais desencorajados; mas que a Arquitectura apareça inscindivelmente ligada à Memória – como o mais poderoso dos seus símbolos – é no mínimo inusual, pelo menos pouco moderno... Porque é que Ruskin estabelece esta tão íntima ligação entre Memória e Arquitectura?, como é que se atreve a fazê-lo (subalternizando as costumadas disciplinas da Memória, como a História, e ignorando o habitual vínculo da Arquitectura com as Artes)?, o que é que ele pretende com semelhante definição de Arquitectura?...

O que Ruskin pretende com semelhante definição é indicar o valor superlativo da Arquitectura (melhor, das *arquitecturas*: das obras, mais do que dos profissionais) no mundo das coisas.

Os conteúdos do pequeno trecho de Ruskin citado acima são de três ordens: em primeiro lugar é dado por subentendido o grande valor que a Memória tem na existência humana; depois, são apontados os dois repositórios de eleição para a Memória: a Poesia e a Arquitectura; e finalmente, afirma-se que a *realidade* da Arquitectura a torna mais poderosa do que a Poesia na missão de veicular a Memória. É preciso então, para sopesar devidamente a afirmação de Ruskin, compreender estas três ordens de conteúdos, a saber, o que é a Memória, o que é a Poesia e qual é a “realidade” da Arquitectura que a torna mais poderosa na veiculação da Memória.

<sup>1</sup> No original: «There are but two strong conquerors of the forgetfulness of men, Poetry and Architecture; and the latter in some sort includes the former, and is mightier in its reality»

## 1. O que é a Memória?

Já Montaigne, num tempo de generalizada apologia da Memória, alertava para os seus malefícios, valorizando o esquecimento<sup>2</sup>. As sucessivas revoluções – de cariz político (como a Revolução Francesa), económico (como a Revolução Industrial) ou artístico (como o Movimento Moderno) – deram repercussão civilizacional à opinião de que, para progredir para diante, é necessário pôr de parte o Passado<sup>3</sup>. As grandes ideologias do século XX, exactamente porque, afirmando-se como “lógica de uma ideia”<sup>4</sup>, tornavam desnecessária a aquisição de experiência no tempo (que a Tradição advogava), como que deram o golpe de misericórdia ao reduzido quinhão de valor cultural que a Memória mantinha na época moderna: a contemporaneidade nasceu assim órfã de Memória. (De certo modo, mais terrível que o golpe do Marxismo (que a História de algum modo já ultrapassou) foi o do Freudismo. Mais prejudicial à actividade cultural da Memória – porque mais íntima e existencialmente operativa – do que qualquer utopia social (que não tem, por definição, lugar na realidade<sup>5</sup>), é a proposição de que, para se atingir a maioridade – para que o indivíduo se emancipe e se torne adulto – é necessário “matar o pai”<sup>6</sup>: transposto para a *vulgata* socio-cultural, isso significava romper, em absoluto, com os valores do passado e, portanto, com a própria memória: fazer tábua-rasa do passado, como advogava a generalidade dos modernistas<sup>7</sup>. O que os advogados do esquecimento preferiram não lembrar é que a própria Psicanálise é um trabalho de *rememoramento*, e que a ultrapassagem de memórias traumáticas ou fragilizantes não se resolve, psicanaliticamente, num esquecimento auto-inflingido, mas antes num longo e paciente trabalho de enfrentamento com as memórias do Passado – até que elas se sedimentem, se aquietem, de modo a que, sobre essas memórias, se possa edificar, então, a nova vida adulta<sup>8</sup>).

De facto a Memória não é aquela mochila acessória e inessencial, apenas útil para manifestações supérfluas de erudição, de que, em caso de necessidade – caso sejamos solicitados a correr para diante ou a realizar um salto em frente – se pode prescindir sem grande prejuízo. A Memória coincide, do ponto de vista do indivíduo, com a própria identidade e, do ponto de vista da sociedade, com o depósito da qualidade humana.

Repare-se, para ilustrar a acção da Memória no caso do indivíduo, na patologia de Alzheimer – que, muito embora tendo uma causa neurológica, se manifesta exactamente como um problema de crescente esquecimento<sup>9</sup>. O que se constata nesta patologia não é tão-somente a perda de dotes espirituosos em salões de intelectuais, mas a completa decomposição da identidade da pessoa. Aos pequenos esquecimentos (o nome do indivíduo com quem se está a falar, uma ou outra palavra que falha, onde se deixou determinado objecto...) sucede-se a desorientação e a tendência para se perder mesmo em ambientes familiares (esquecimento dos referenciais espaciais), a confusão entre o dia e a noite e a perda da noção do tempo (esquecimento dos referenciais temporais); a incapacidade de reconhecer objectos e pessoas e de realizar raciocínios abstractos; a incapacidade de cuidar

2 James Fentress e Chris Wickham – *Memória Social*. Lisboa: Teorema, 1994; pp. 28-29.

3 É conveniente notar que estas rupturas com o Passado nunca são absolutas, apesar dos seus protagonistas assim as desejarem. Françoise Choay revela que no auge da Revolução Francesa comparecem instrumentos legais de preservação do Património (Françoise Choay – *L'Allégorie du Patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil, 1992; pp. 76-95). E, relativamente à ruptura instituída pelo Movimento Moderno na arquitectura, somos alertados para o facto de os seus principais corifeus se terem apropriado de elementos da arquitectura do Passado e de os terem reiteradamente utilizado (José Morata – *La memoria del Arquitecto*. Madrid: Guillermo Canals, 1990, *passim*).

4 Hannah Arendt – *Il Pensiero secondo (pagine scelte)*. Milano: Rizzoli, 1999; p. 135.

5 Usamos ‘Utopia’ no sentido esclarecido por Françoise Choay, a saber, como conjugação de ‘Eutopos’ ou lugar ideal, com ‘Outopos’ ou não-lugar (Françoise Choay – *Urbanisme: utopies et réalités*. Paris: Éditions du Seuil, 1979; nota 2, p. 25).

6 S. Freud – *Totem e Taboo* referenciado em Paul Conerton – *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editores, 1999; pp. 55-56.

7 Vejam-se, a título de exemplo, os escritos de Hannes Meyer e de Le Corbusier. Em *Vers une architecture* – nomeadamente nas passagens relativas à crítica do “estilo” e à proposta de estéticas inspiradas no avião, no transatlântico e no automóvel, bem como nos trechos em que se faz a apologia da estética da obra do engenheiro – a tradição arquitectónica é desconsiderada.

8 Paul Ricoeur – *«Vulnérabilité de la mémoire»* in Jacques Le Goff, (sous la présidence de) – *Patrimoine et Passions Identitaires (Actes des Entretiens du Patrimoine, Paris, 6-8 janvier 1997)*. Paris: Fayard, Éditions du Patrimoine, 1998; pp.17-31; especialmente páginas 18-26.

9 Raymond J., Kelleher e John H. Growdon – *«Alzheimer's disease»* in A. K. Asbury et alt. – *Diseases in the Nervous System* (third edition). Cambridge: Cambridge University Press, 2002; pp. 252-266.

de si (de se lavar e de se alimentar); a perda da capacidade de comunicar e de se socializar. Os gestos tomam-se desajeitados, as frases incoerentes, a ansiedade e a depressão aumentam tanto mais quanto mais difícil se torna a relação com o meio; a iniciativa diminui. Os pacientes tendem a tornar-se impulsivos (instintivos), uma vez que são incapazes de avaliar as consequências dos seus actos: dão-se reacções de pânico ou de violência; momentos de mutismo, passividade e melancolia sucedem-se a momentos de irascibilidade, cólera e hiper-actividade. A patologia é irreversível e conduz nas fases derradeiras a um estado puramente vegetativo que acaba na morte.

Quando se considera a Memória como supérflua, esquece-se que a tomada de consciência do Eu pressupõe uma acção de re-flexão sobre si, re-flexão em que o Eu desempenha dois papéis: o de sujeito da acção e o de seu objecto. E qual, senão a Memória, pode ser a parte objectual do Eu – o “estômago da alma”<sup>10</sup>? Sem a Memória não há objecto de reflexão e não pode haver Eu consciente.

No filme *Blade Runner* é proposta uma sugestiva alegoria que qualifica a Memória como essência do ser humano. Nesse filme é mostrado como a diferença entre ser humano e ser *humanóide* provenha exactamente daí: os primeiros têm Memória do seu Passado e esperança quanto ao Futuro (porque não está pré-determinado quando irão morrer); os segundos, nem Memória (porque não tiveram infância: foram criados adultos), nem esperança (além de saberem exactamente quando irão morrer, eles não conseguem projectar o Futuro – não pode haver esperança sem Memória, porque não se pode esperar senão a partir de algo que já se viveu). São estas duas qualidades que os *humanóides* mais ardentemente desejam – ao ponto de ficcionarem a própria infância, coleccionando fotografias de família. Quando é criado um *humanóide* com Memória e sem data de morte pré-determinada, este é de tal modo análogo a um ser humano normal que pôde o segundo amar plenamente o primeiro e o primeiro retribuir plenamente esse amor.

As consequências da degradação de Memória social não são substancialmente diferentes das consequências da degradação da Memória individual. É, aliás, notável o estranho paralelo que existe entre os sintomas do paciente de Alzheimer e os da massa de indivíduos das sociedades que prescindiram da Memória: ninguém melhor que alguns dos grandes autores de ficção científica do século XX o apresentaram com tanta eficácia. Em 1984 (de Orwell), no *Admirável Mundo Novo* (de Huxley) e em *Fahrenheit 451* (de Bradbury) as pessoas e as sociedades apresentam um comportamento essencialmente igual ao do paciente de Alzheimer: atrofia da capacidade crítica, atrofia das capacidades socializantes, exacerbamento bipolar dos comportamentos (violência e passividade), irresponsabilidade, perda de iniciativa (com redução da experiência de liberdade), perda da consciência de si, suicídio... Estas sociedades são totalitárias, mais ou menos subtilmente violentas, enfim, desumanas, porque alguém, algures no tempo, vibrou uma estocada letal<sup>11</sup> na Memória e nos seus instrumentos – nos livros, na documentação histórica, na família. E qualquer possibilidade de retoma de humanidade (não enquanto

<sup>10</sup> É assim que Agostinho de Tagaste denomina a Memória (Santo Agostinho – *Confissões*, Livro X, XV, 22).

<sup>11</sup> A palavra “letal” é aqui duplamente apropriada, porque *Letes* era, na Mitologia Clássica, o rio cuja água causava o esquecimento. (Edith Hamilton – *A Mitologia*. Lisboa: D. Quixote, 1983; pp. 51 e 344.)

conjunto de indivíduos da espécie humana, mas enquanto qualidade humana do viver) só poderá acontecer – de acordo com estes autores – pela recuperação da Memória. Nestas sociedades claramente se explana o aforisma de Milan Kundera, segundo o qual «a luta pela Memória é a eterna luta do Homem contra o Poder». (Desenganemo-nos de pensar que se tratam de ficções futurologistas – são, necessariamente, diagnósticos da contemporaneidade: os três autores mais não fizeram, porque mais não podiam fazer, do que colocar em balão de ensaio, onde lhes potenciaram o desenvolvimento, as determinantes culturais do próprio tempo.)

Assim, identificar numa coisa a qualidade de principal defensora da Memória – como o faz Ruskin para a arquitectura – é sinónimo de a estabelecer como principal defensora da pessoa e da humanidade; é afirmar a sua absoluta necessidade para a vida do ser humano, como ser humano. Percebemos então que ao definir a Arquitectura como a principal defensora da Memória se lhe está a dar um valor (e, por acréscimo, uma responsabilidade) que nenhuma outra coisa no mundo possui.

Mas, ocorre perguntar, porquê a Arquitectura, porque não a História ou a Arte em geral?

## 2. O que é a Poesia?

Embora os referentes da Memória estejam situados no Passado, a Memória é coisa do Presente – caso o não fosse estaria condenada à inactividade. A Memória é sempre, de algum modo, o re-acontecimento do referente do Passado; a sua dinâmica é semelhante à de um rito<sup>12</sup>: a Memória pressupõe a reevocação de um facto do Passado, mas de uma maneira em que esse se torna de novo presente: a Memória pressupõe a capacidade de reactivar o Passado.

Por outro lado, os conteúdos da Memória que constituem a Identidade e que determinam a qualidade de ser-humano, são conteúdos que pressupõe a globalidade da experiência humana. Um facto que determinou a minha identidade foi um facto no qual todo o meu Eu participou plenamente: não apenas as minhas sensações ou as minhas capacidades cognitivas e racionalizantes, mas também as minhas emoções e o meu pensar existencial. Reactivar memórias puramente cognitivas é uma tarefa relativamente simples: se eu volto a resolver a mesma equação matemática que resolvi na minha infância, o resultado na actualidade será o mesmo que obtive em criança. O simples lembrar de um conhecimento adquirido torna-o de novo plenamente presente. O mesmo não acontece quando queremos lembrar experiências passadas: podemos conseguir trazer ao Presente os dados concretos da experiência, mas não os sentimentos, não a participação do Eu nesse acontecimento. Reactivar experiências humanas globais, nas quais interferem a totalidade dos factores constitutivos da minha pessoa – as sensações, os sentimentos, os pensamentos, etc. –, desencadear de novo e de forma semelhante àquela que aconteceu no Passado toda a participação do Eu,

<sup>12</sup> Paul Connerton – *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editores, 1999; passim mas especialmente pp. 47-81.

que fez com que ficasse gravado nele, determinadamente, um acontecimento, é algo muito mais complexo.

Quando a reactivação dessas Memórias no Eu é confiada a agentes humanos – através de práticas de tipo *performativo* (como o folclore ou o rito), ou a comportamentos mais especificamente afectivos – a tarefa é, pelo menos aparentemente, simplificada: esses agentes humanos parecem ter a capacidade de emular a minha experiência ou de criar um contexto afectivo semelhante àquele em que ela surgiu e, desse modo, conseguem suggestioná-la. Ficam de fora, no caso das práticas performativas, a maior parte das experiências íntimas, que o *outro* necessariamente desconhece. Os processos relacionais entre seres humanos (nomeadamente aqueles em que mais preponderantemente tem lugar o afecto) podem também despoletar memórias antigas, mas sofrem do mesmo defeito das práticas performativas, porquanto não podem ser claramente pré-direccionados no sentido de despoletar uma Memória que, de novo, só o Eu conhece; a penetração na memória do Eu está, neste caso, muito dependente da intuição do agente auxiliar da rememoração; acresce ainda que a variação dos agentes, das acções e/ou dos contextos, não facultando uma *repetição*, inibe *a priori* a reactivação da Memória – a diversidade da circunstância facilita a atenção, mas não o recolhimento rememorativo. Paradoxalmente essa capacidade de mergulhar na profundidade do Eu é normalmente mais competentemente realizada por uma coisa: aquilo que se costuma chamar Poesia...

13 Autoriza-nos esta interpretação, não só a economia do texto de Ruskin, mas a sinonímia estabelecida por vários autores, em determinadas circunstâncias, entre estas duas palavras: 'Poesia' e 'Arte'. Lembramos o clássico de Aristóteles, em que, sob o título de *Poética*, se trata a arte dramática; lembramos as apropriações recentes daquele clássico, por Guardini e Von Balthasar, em que, sob a capa do termo 'poesia', se analisa, respectivamente, a arte em geral e a música (Romano Guardini – *L'opera d'arte*. Brescia: Morcelliana, 2003, e Hans Urs Von Balthasar – *Lo sviluppo dell'idea musicale: Testimonianza per Mozart*. Milano: Glossa, 1995); sobretudo Heidegger usa extensivamente o termo 'poesia' com o sentido de 'arte' ou de essência da arte (veja-se, por exemplo, Martin Heidegger – "...Poetically man dwell..." in *Poetry Language and Thought*. New York: Harper Collins, 2001, pp. 209-227, e Martin Heidegger – *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1991, *passim*). Heidegger pronuncia-se explicitamente, em *A origem da obra de arte*, sobre a competência única da arte para gerar história – o que, coincidindo com a função que Ruskin atribui à Poesia, confirma a significação idêntica que reconhecemos aos dois vocábulos (veja-se, neste texto, a nota seguinte).

Não é altura para desenvolver uma fenomenologia da arte poética (ou da Arte em geral – porquanto cremos ser neste sentido alargado que deva ser interpretada a palavra 'poesia' em Ruskin<sup>13</sup>). Anotemos apenas o que se passa quando nos envolvemos com um trecho poético. Quando lemos o *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa, ou *Du coté de Chez Swan* de Proust, espanta-nos a profundidade com que eles falam do *meu* Eu. De um certo ponto de vista, a prática performativa executa-se também aqui: de uma forma misteriosa aqueles poetas são-me émulos, assemelham-se a mim e eu, momentaneamente, assimilo-me a eles. Quando os leio encontro-me a mim próprio. Mas algo mais acontece. Da próxima vez que eu ler o mesmo trecho – tal como num rito – tenderá a re-acontecer a mesma experiência do Passado. De novo quando eu ler o mesmo trecho de Pessoa se suggestionará em mim todo o tropel de paixões e raciocínios com que fui abordado pela primeira leitura. É por isso que, com frequência, podemos sentir necessidade de voltar a ler o *mesmo* texto – já tantas vezes lido –: porque a vida me coloca na posição de precisar de voltar àquela experiência, antes encontrada, e porque sei que aquela obra de arte tem a capacidade de me corresponder, de novo, com aquilo de que sinto necessidade. O que se diz quanto à Poesia – em sentido estrito – pode também dizer-se para a música, para a pintura, para a escultura e para a arquitectura: quantas vezes, colocados perante a mesma circunstância de carência afectiva, somos como que estrangidos a voltar a frequentar a mesma obra de arte – porque sabemos que ali encontraremos, fiel, a mesma resposta que antes nos enterneceu.

A Arte (ou a Poesia) e não a História, é pois o principal defensor da Memória: porque só ela tem a capacidade de voltar a suscitar, de *re-presentar* a mesma total participação do Eu que no Passado determinou a minha identidade, me conformou como ser humano capaz de estabelecer relações humanas com outrem<sup>14</sup>. A História tem a capacidade de enunciar os conteúdos do Passado, mas não de os fazer re-acontecer; e é o seu re-acontecimento que é vital para o indivíduo e para as sociedades.

Mas porque é que é a arquitectura que está principalmente incumbida da responsabilidade na defesa da Memória? É ela efectivamente o seu defensor mais poderoso? Se sim, porquê?

### 3. Qual é a "realidade" da arquitectura que a faz principal defensora da Memória?

Observemos em primeiro lugar alguns dados que atestam a verdade da afirmação de Ruskin.

#### a. Eficácia da arquitectura na veiculação da Memória

Era vulgar, entre os retóricos da Antiguidade, quando se queria memorizar um longo discurso para ser declamado, imaginar previamente um percurso urbano, ou mesmo simplesmente um passeio pela própria casa. As partes do discurso e os seus conteúdos fundamentais eram alocados a cada um dos elementos notáveis desse percurso. Para a declamação ordenada do discurso bastava rememorar o percurso e, nele, a sucessão de elementos notáveis com os quais se tinham conjugado os elementos do discurso.

Mateo Ricci, missionário jesuíta na corte de Pequim, durante o século XVII, surpreendeu todos ao aprender a escrita chinesa em apenas dois anos. Interrogado acerca de tamanho feito, respondeu que tinha imaginado um grandioso palácio, devidamente mobilado: em cada compartimento punha um conjunto de criptogramas, em cada gaveta ou arca, um deles, conseguindo assim lembrar com facilidade cada um dos cinquenta mil criptogramas necessários ao domínio da escrita chinesa<sup>15</sup>.

É paradoxal a diferença de conhecimento que temos das antigas civilizações de Roma e da Etrúria – afinal eram contemporâneas e localizavam-se na península itálica em regiões contíguas. Da primeira conhece-se, não apenas os grandes feitos, mas a vida quotidiana dos indivíduos. A segunda – a única das grandes civilizações da bacia mediterrânica de que ainda não deciframos a língua – permanece envolta numa densa névoa. Le Goff sugere que isso se deva, não a uma diferente intensidade de cultura da Memória, em cada uma destas civilizações, mas aos diferentes instrumentos que cada uma delas usava para preservar essa Memória. Os romanos confiavam-na sobretudo a monumentos e a epígrafes gravadas em pedra e colocadas em lugares públicos. Os etruscos

<sup>14</sup> Considere-se, relativamente ao carácter rememorativo ou histórico da arte, o que diz Heidegger (Martin Heidegger – *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1991; pp. 61-63).

<sup>15</sup> Jonathan D. Spence – *The Memory Palace of Mateo Ricci*. New York: Penguin Books, 1984; pp. 1-12.

guardavam-na apenas na Memória dos governantes e sacerdotes. Eliminando esses elementos da sociedade etrusca os conquistadores romanos conseguiram aniquilar a cultura etrusca e, com ela, qualquer foco ulterior de resistência, no tempo de poucas gerações<sup>16</sup>.

Sintomático é também que os momentos de recuperação da humanidade, que acontecem naquelas ficções a que antes se fez referência, aconteçam em ambientes arquitectónicos antigos. Em 1984, o lugar onde Smith se encontra com a amante, escondendo-se do Grande Irmão, é o centro histórico; é nele que, ouvindo as badaladas do sino da torre da igreja, re-evoca a Memória da sua infância. E o selvagem culto de *Brave New World* vai procurar refúgio num antigo moinho abandonado.

É igualmente impressionante que escritores como Borges, para quem a pátria é a Língua, coloquem na casa – e não na musicalidade da língua materna ou no carinho dos pais – o ónus de recuperação da Memória perdida: como acontece no conto “O Cativo”. Entre nós, que dizer da reverência prestada à arquitectura – enquanto constituinte da própria estrutura do Eu – em romances como *A Velha Casa de Régio* ou *A Ilustre Casa de Ramires* de Eça e em contos como *a Abóbada de Herculano*?

Não por acaso, concerteza, Santo Agostinho, quando identifica na Memória o fundamento da pessoa, refere-se a essa com uma imagem arquitectónica: “os imensos palácios da memória”<sup>17</sup>.

Em todas estas situações – reais umas e outras descobertas pela profundidade de visão de grandes pensadores – a arquitectura – nas emergências de monumento e morada – é identificada como participante essencial e insubstituível na vida da consciência humana, pessoal ou social: como instrumento definitivo de preservação da Memória. Em todas estas situações se confirma assim aquela quase profecia de Ruskin.

Mas porquê a arquitectura...? Que qualidades suas a habilitam a tão determinante tarefa?

### **b. O que é a “realidade” da Arquitectura?**

Quando Ruskin radica o poder da arquitectura, como sustento da Memória, “na sua realidade”, facilmente figuramos dois aspectos dessa “realidade”: a arquitectura é mais poderosa porque é mais pública que as outras artes e porque tende a ser mais durável.

O encontro com a arquitectura não tem que ser – como acontece normalmente com outras obras de arte – um encontro voluntário. A arquitectura é muito mais quotidiana e próxima. Se sentimos falta de ouvir uma determinada música, temos de a procurar e de a colocar no leitor de CDs. Se sentimos falta de determinada poesia, temos que procurar o livro na estante, procurar a página certa e ler essa

<sup>16</sup> Jacques Le Goff – «Documento/ Monumento» in *Enciclopédia Einaudi*, volume 1 - *Memória-História*. Lisboa: INCM, 1984; pp. 46-47.

<sup>17</sup> Santo Agostinho – *Confissões*, Livro X, VIII-12

poesia. Se queremos ver um quadro, temos que nos deslocar ao museu ou, pelo menos, à divisão de nossa casa onde ele se encontra. Mas a arquitectura, quando existe em sede urbana, quantas vezes antecipa ela própria a consciência do nosso desejo para com ela: passeamos pela cidade e de repente lá está ela, impressionante, correspondente, e como se estivesse à nossa espera. A arquitectura tem por isso uma visibilidade e uma omnipresença na vida quotidiana que não se pode comparar à de outras formas de arte.

A durabilidade é também um dos seus apanágios. A arquitectura é normalmente construída (ou pelo menos era) em materiais de grande perenidade: o que lhe outorga uma substancial indiferença relativamente ao tempo, nomeadamente aos ciclos da natureza. Essa quase inalterabilidade torna-a adequada a ser fiel depositária das memórias dos seres humanos. Ainda assim ela não deixa de manifestar uma subtil sensibilidade ao transcorrer do tempo – nas leves rugas que carrega sem pretensão de dissimulação – nisso favorecendo uma íntima emulação da Humanidade<sup>18</sup>.

Não se esgota, no entanto, nestes dois factores o poder da sua “realidade”. Esse poder radica-se, em nosso entender, nas suas competências antropológicas<sup>19</sup>.

O corpo ocupa, relativamente à consciência do homem, um lugar ambíguo: ele não coincide em absoluto com o Eu, na medida em que por vezes parece manifestar vontade própria: as dores, a fome, o cansaço não são propriamente resultados de uma vontade da pessoa e, no entanto, acontecem nela: no seu corpo. Por outro lado o corpo é manifestação pública da pessoa. Sem ele a própria pessoa não se reconheceria. O corpo é assim um prolongamento, uma exteriorização do Eu.

Ora, é vulgar que esse lugar que o corpo ocupa em relação ao Eu seja alargado a outras coisas. Determinados acessórios – o relógio, a roupa – são com frequência vistos como indicadores da própria personalidade. As coisas de que revestimos o nosso ambiente parecem responder a essa necessidade: de conformar o que é exterior ao Eu à intimidade própria. Esse acto, de se propagar nas coisas e de integrar coisas como manifestações do próprio Eu – acto a que se chama ‘habitar’ –, parece ser um dos traços essenciais do homem<sup>20</sup>. Ao ser-humano parece não bastar a utilização das coisas do mundo numa perspectiva meramente instrumental – tal como o fazem alguns primatas superiores. A fabricação de utensílios pressupõe de algum modo o *derramar-se* da personalidade do artesão neles: o que de algum modo os *anima*. E a exteriorização do Eu (necessária à comunicação e à vida em sociedade), de forma intencional e não apenas entregue às vicissitudes do próprio corpo (manifestação pouco versátil do Eu), requer objectos nos quais de algum modo o Eu se reconheça e que, do seu ponto de vista, mostram aos outros, de forma adequada, o que o Eu é ou quer parecer.

18 Alois Riegl – *El culto moderno de los monumentos. (Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung. Viena - Leipzig, 1903). Madrid, Visor, 1987; pp. 49-56.* A visão poética de Marguerite Yourcenar confirma perspicazmente a análise de Riegl (Marguerite Yourcenar – «Le temps, ce grand sculpeur» in *Le temps, ce grand sculpeur. Paris: Galimard, 1983; pp. 59-66*).

19 Diz, a este respeito, Maria Antonietta Crippa: «Creio que, exactamente na revelação, de alguma forma, do carácter concreto de tal “união” [entre o homem e o edifício] seja reconhecível uma possibilidade de colher o *proprium* de uma arquitectura, ainda antes do que numa sua reconhecida “artisticidade”, numa correspondência a valores de arte, de memória, de cultura em geral. Existe assim um núcleo duro de significação, perceptível como dado imediato de correspondência feliz entre o eu e o facto de arquitectura, em torno do qual cada um se move com a interpretação, mas que a precede e de que é a razão. Tal consistência do facto é verificável, mas não pertence ao universo da ciência e da experimentação. Se o que afirmo tem um sentido, como me parece, o engano, e muitos modos de engano em arquitectura, e a verdade e muitos modos da verdade em arquitectura, nascem a montante daquela, fora e além de, num horizonte especificamente antropológico, onde é questão de identidade cultural e de tradição (Maria Antonietta Crippa – «Boito e l’architettura dell’Italia Unita» in *Camilla Boito - Il nuovo e l’antico in Architettura. Milano, Jaca Book, 1989, p. XVIII – tradução nossa.*)

20 Para Arendt a existência humana requer a consagração do Eu e especificamente da Memória aos artefactos criados pelo homem – só isso permite ao Homem resistir à transitoriedade da vida (Hannah Arendt – *A Condição Humana. Lisboa: Relógio d’Água, 2001; passim*, mas especialmente capítulo I e capítulo IV). É também substancialmente esta a tese subjacente a alguns dos escritos de Heidegger, nomeadamente quando alude ao conceito de habitar (veja-se, Martin Heidegger – “...Poetically man dwell...” in *Poetry Language and Thought. New York: Harper Collins, 2001; pp. 209-227*; e Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar [Bauen, Wohnen, Denken]*. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952, p. 72ff.* Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze, Günther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162.* Tradução do original alemão por Carlos Botelho – edição policopiada, F.A.)

A casa é um dos principais instrumentos deste tipo de operações. Viu-o bem Victor Hugo quando estabeleceu uma relação íntima, quase consubstancial entre Notre Dame e o seu habitante preferencial – Quasimodo<sup>21</sup>. Viu-o bem Régio ao afirmar que a casa era para o protagonista “o miolo da sua própria alma”<sup>22</sup>. É frequente, por exemplo, sonhar-se que se é uma casa<sup>23</sup>. Sem casa – que conforma aquela “carapaça de tartaruga” – continuando com Hugo – que defende e mostra o Eu, a pessoa permanece num estado animal: capaz de se relacionar, com o meio e com os outros, apenas como animal, segundo os instintos mais básicos. A experiência da Beleza, por exemplo – como também o explica Ruskin<sup>24</sup> – desaparece, se não estivermos situados num local que nos proteja e nos acolha e que, por isso, nos permita ser integralmente homens – não apenas animais acossados, remetidos a uma posição defensiva perante o mundo. O ser-homem – criativo, com iniciativa adequada perante as coisas e os outros – pressupõe o estar-em-casa. (Nesta medida compreende-se porque é que Ruskin inclui a Poesia na Arquitectura, porque a arquitectura fornece o contexto necessário para a experiência estética.) A casa age, assim, acolhendo o Eu, para depois lhe propor o mundo – sempre através de uma janela, sempre a partir de um ninho –, numa função quase parental e educativa<sup>25</sup>. Ela é, nesse sentido, também um referencial. Na casa eu posso ser eu próprio. Na casa o tempo é meu. Na casa como que o tempo pára<sup>26</sup>. E, se a casa me permite esse ser-eu-próprio, ela interage pois, necessariamente, com aquela dimensão essencial de mim próprio que é a Memória.

A casa, não só me acolhe, como também me identifica. Ao acolher-me ela permite-me o recolhimento que me fornece a circunstância em que me posso reconhecer – em que me posso encontrar comigo mesmo. Mas, além disso, espraiando-se pela casa, alocando-se às suas partes, a minha Memória objectiva-se na casa, e a casa passa a oferecer-se como objecto do reconhecimento de mim mesmo. É relativamente a ela que estão referenciadas, e é nela que residem, as experiências estruturais no meu processo de amadurecimento, que constituem a Memória<sup>27</sup>. A casa é o lugar da memória.

Mas a casa não se circunscreve à minha casa. A casa é o ambiente a que posso chamar meu – aquele com o qual me identifico, aquele que assimilei a mim e que, reciprocamente, me assimilou a si –: a casa é o ambiente a que posso chamar eu. Para que eu me possa reconhecer num determinado ambiente é preciso que ele possa acolher as dimensões que caracterizam a minha pessoa. Assim, se a minha casa foi especialmente disposta no sentido de me permitir o estar livremente, é possível que ela facilite apenas actividades de algum modo egocêntricas e que, sentindo eu necessidade de um relacionamento socialmente mais alargado, precise de recorrer a outro ambiente no qual essa actividade se desenvolva mais fluentemente: uma praça, por exemplo. E ainda, pode acontecer-me querer uma relação de carácter mais metafísico – circunstância que será mais eficazmente satisfeita num templo. Assim, o ambiente no qual eu me movo e que me permite ser eu próprio tem diversos caracteres respondendo aos diferentes estados de alma em que sou colocado.

21 Victor Hugo – *Notre Dame de Paris*. Livro IV, Capítulo III – “Immanis pecoris custos, immanior ipse”.

22 José Régio – *A Velha Casa*. Vol. I: *Uma gato de sangue*. Lisboa, Circulo de Leitores, 1993; p. 30.

23 Clare Cooper – *The House as Symbol of Self* (Working paper nº120, May 1971) Institute of Urban & Regional Development, University of California, Berkeley; pp. 29-40.

24 John Ruskin – *The Seven Lamps of Architecture*. *V-Lamp of Memory*, §1.

25 Emmanuel Levinas – *Totalidade e Infinito* (A Morada). Lisboa: Edições 70, 1988; pp. 135-156; especialmente páginas 137-145.

26 «A prevalência do estilo arquitectónico entre as características de uma época é das assuntos mais estranhas. [...] Talvez fosse ocioso discutir este assunto, caso por detrás dele se não escondesse o problema que só por si legitima toda a filosofia: a angústia do nada, e a angústia do tempo que conduz à morte. É talvez toda esta inquietação inspirada pela má arquitectura, que faz com que eu me encarrole no meu canto, talvez toda esta inquietação mais não seja do que esta angústia. A verdade é que, faço o homem o que fizer, tudo que ele faz tem por fim anular o tempo, suprimi-lo, e a esta supressão se chama espaço. [...] A própria música, que existe unicamente no tempo e que enche o espaço, transmuda o tempo em espaço, e a teoria com mais verosimilhança é que todo o pensamento se realiza no espaço e que o processo do pensamento representa uma amálgama de espaços lógicos de múltiplas dimensões, indizivelmente complicadas. Mas, se assim é, igualmente pode admitir-se que todas estas manifestações que se relacionam imediatamente com o espaço recebem em apêndice uma significação e uma evidência sensível, que não pertencem a mais nenhuma actividade humana.» (Hermann Broch – *Os Sonâmbulos: Degradação de Valores* (3). Lisboa: Arcádia, 1965. Pp. 432-433; sublinhados nossos)

27 Para referências relativamente a este assunto veja-se Levinas (op. cit. na nota anterior)

Em qualquer dos dispositivos arquitectónicos que me permitem ser eu próprio são sempre requeridas duas dimensões fundamentais (só separáveis para efeitos de análise): aquela que me acolhe, tornando redundante qualquer atitude defensiva face ao mundo; e aquela que me objectiva, na qual eu me encontro – aquela que me simboliza tornando possível a re-flexão e, portanto, relativamente à qual eu me posso compreender. Essa objectivação de uma parte do meu Eu, acontece porque essa arquitectura se permite ser repositório de um aspecto da minha Memória, pondo-a assim em acção. À primeira dimensão da arquitectura chamaremos Morada; à segunda Monumento (porquanto 'monumento' remete etimologicamente para 'memória'<sup>28</sup>).

Sem a capacidade de cumprir estas duas funções, a arquitectura não permite que o homem se relacione com ela de maneira conforme às exigências deste e às potencialidades daquela. A sua acção fica pois restringida a uma função meramente instrumental, a um qualquer uso declarado, de carácter técnico. A generalização desta arquitectura, de eficiência restrita, retira ao homem a possibilidade de *habitar* e portanto de ser ele próprio, o que, em última análise, leva a uma vivência selvagem e violenta: como era ilustrado nas ficções apresentadas e como hoje em dia, infelizmente, já se pode notar em alguns episódios da nossa civilização (nomeadamente em algumas áreas suburbanas).

### Conclusão: Responsabilidades da e para com a arquitectura

Estamos finalmente em condições de compreender a extensão da exortação inicial de Ruskin. E poderemos agora assentir às consequências que este autor dela tira. Tendo a arquitectura o papel que se descreveu na salvaguarda da Memória e sendo a Memória o que foi descrito, somos, pelas repercussões de ambas no Homem e nas sociedades, obrigados a dois deveres para com a arquitectura: o de preservar a Arquitectura monumental e o de fazer com que a arquitectura contemporânea seja monumental<sup>29</sup>.

É diante da potencialidade e da responsabilidade que a arquitectura transporta em si que o arquitecto se deve colocar, para lhe dar a devida execução. A arquitectura não é, de modo algum, redutível a um problema de estética da construção; a arquitectura não é um valor culturalmente acessório mas existencialmente essencial. Porque – e foi também Ruskin quem no-lo disse primeiro – arquitectura é questão de vida humana plena, saudável, feliz:

*«Arquitectura é a arte que dispõe e ornamenta os edifícios [...] de modo que a sua experiência possa contribuir para o poder, prazer e saúde mental do Homem»<sup>30</sup>*

28 *Monumentum* – gerúndio do verbo *moneo*: fazer lembrar (Félix Gaffiot – *Dictionnaire illustré Latin-Français*. Paris: Hachette, 1934.)

29 «There are two duties respecting national architecture whose importance it is impossible to overrate: the first, to render the architecture of the day, historical; and, the second, to preserve, as the most precious of inheritances, that of past ages.» (John Ruskin – *The Seven Lamps of Architecture*. (VI) *Lamp of Memory*, §2).

30 John Ruskin – *The Seven Lamps of Architecture*: (I) *The Lamp of Sacrifice*, §1 (sublinhado nosso): «Architecture is the art which so disposes and adorns the edifices raised by man, for whatsoever uses, that the sight of them may contribute to his, pleasure, power and mental health.»