Novas memórias

Autor(es): Lopes, Carla

Publicado por: Editorial do Departamento de Arquitectura

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/37218>

DOI: DOI:http://dx.doi.org/10.14195/1647-8681_1_16

Accessed : 26-Apr-2023 06:07:42

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.

JOELHO

#01

MULHERES NA ARQUITECTURA

Jorge Figueira
Coordenação

Silvana Rubino
Carla Lopes
Liliana Carvalho
Joana Bem-Haja
Filipa Cabrita
Inês Antunes
Telma Silva

Novas Memórias

Carla Lopes

"I am a Moment". [Fotomontagem]

CyberCities (1996), de M. Christine Boyer, parte de três pressupostos: a máquina está para o Modernismo como o computador está para o Pós-modernismo; a cidade é um tema que tende a desaparecer do debate crítico de arquitectura; os conceitos de tempo, espaço e arquitectura discutidos por Gideon, foram condensados e erradicados pelo imediatismo dos modos de telecomunicações, telemarketing, telepresença, que transferem os nossos cinco sentidos para as máquinas.

A noção de “cybercity” comporta a definição de ciberespaço descrito através de uma figuração das características do espaço virtual de uma rede de computadores num contexto arquitectónico, comparando-o a um lugar pós-moderno, desordenado e decadente, uma megalópolis sem centro, uma espécie de cidade e periferia simultâneas, uma selva urbana. Esta analogia, uma mistura entre ciberespaço e distopia urbana – aqui referida como *CyberCities* – converte o tempo e o espaço numa matriz imaginária de computadores que ligam em rede lugares de todo o mundo, comunicando de forma multilinear e não sequencializada. Os efeitos que os mundos da inteligência artificial e do ciberespaço provocariam nos modelos conceptuais de espaço, e no desenho arquitectónico e urbano pressupõem uma mudança da cidade-máquina do Modernismo para uma cidade-informacional do Pós-modernismo. A um espaço definido segundo uma geometria tradicional de estradas e edifícios sucede “uma nova eterealização da geografia”¹, uma ininteligível alteração dos princípios do tempo e do espaço, expressando-se através de diagramas, redes e matrizes. A ordenação temporal e espacial da matemática dos computadores conduz, por sua vez, a uma paisagem artificial. Isto é, o acto de seleccionar informação, cortá-la, editá-la e reorganizá-la, que nos foi sendo transmitida por processadores de texto, videogravadores, entre outros, emerge na cidade sob a forma de mensagens, associadas sobretudo à publicidade, o que faz com que as imagens por elas veiculadas, suscitem uma crise da imagem poética, que se expande também até à arquitectura.

Consciente da íntima ligação entre imagens, imaginação e memória das cidades, e da dificuldade em formar uma imagem da cidade em tempos de saturação visual, Christine Boyer analisa dois mecanismos de memória. A “arte clássica da memória”², “depende de uma construção mental de um imaginário mas complexo cenário arquitectónico, que contém uma série de lugares, ou *loci*. Nestes sítios, imagens vívidas ou ícones representando o que deve ser lembrado são armazenados mentalmente” (Boyer, 1996: 139). Trata-se de tomar a parte pelo todo, abreviando a quantidade de informação, elegendo pontos marcantes e representativos que ajudam a construir um mapa mental, que ajuda a imaginar o resto.

¹ Expressão usada por M. Christine Boyer em *Cybercities*, p.15

² A expressão e definição de “arte clássica da memória” presente em *CyberCities* pertencem a Frances Yates, citada a partir de *The Art of Memory* (Chicago: University of Chicago, 1966)

Contudo, existe outro mecanismo de memória, menos conhecido e onde não há imagens de referência. Esta outra “arte de memória” é mais abstracta e flexível: funcionando não à base de imagens, mas de conceitos abstractos, adquire movimento precisamente por não depender de nenhuma base espacial e não procurar estabelecer sequência linear para memorizar o lugar, mas

3 A “arte combinatória da memória” aparece referenciada na mesma obra de Frances Yates, a partir da descrição do trabalho de Ramon Lull, o primeiro a desenvolver esta noção.

recombinando aleatoriamente os conceitos. Se o método “clássico” de memorização se aproxima mais de uma visão modernista do espaço da cidade, a “arte combinatória da memória”³ relaciona-se mais proximamente a uma concepção pós-moderna da cidade que vai desaparecendo e se torna cada vez menos visível.

Em *A Condição Pós-Moderna*, Lyotard descreve o processo combinatório como alternativa ao pensamento positivista e instrumento inerente à presença das novas tecnologias e à sociedade da informação. Embora se possa prestar a uma leitura caótica, a associação livre de conceitos oferece possibilidades incontáveis. Como exemplo, em *As cidades invisíveis* de Italo Calvino, a descrição das cidades dá-nos uma geografia incoerente, não conseguindo fornecer nenhum “mapa mental” que possibilite estruturar a informação. Em vez disso, regras e relações são exploradas mediante um sistema combinatório: “*As cidades invisíveis* representa uma rede semelhante a uma matriz de hipertexto, na qual o leitor pode seleccionar múltiplos caminhos e traçar uma variedade de conclusões” (Ibidem, 1996: 142). Poder-se-ia dizer – e reconhecendo a riqueza de significados que gera este exercício – que as cidades de Calvino serão assim eternamente invisíveis.

Se hoje a memória já não representa um *continuum* temporal, as interrupções, vazios e fracturas da cidade podem ser compreendidas de outra forma. A descontinuidade pode ser um novo valor a celebrar e a mesma fragmentação da cidade uma nova forma de liberdade. Não necessitamos de recordar permanentemente: mas necessitamos de identificar e de nos guiar. Entre a simulação e o vazio, a artificialidade e o imaterial, o olho contemporâneo terá de distinguir para juntar ou decompor o *puzzle*.

Ignasi de Solá-Morales identifica a atracção dos fotógrafos da paisagem urbana para valorizar certo tipo de lugares, ambicionando captar “a vivacidade humanística dos relatos urbanos construídos a partir de imagens de personagens anónimas, em paisagens carentes de toda grandiloquência arquitectónica” (Solá-Morales, 2002: 185), desenvolvendo-se uma nova sensibilidade que proporcionaria uma imagem distinta da cidade: lugares urbanos diferentes, que o autor denomina de *terrain vague*. O fascínio por estes espaços residuais, marginais, pode explicar-se através da mensagem que transmitem: o vazio significa também promessa e expectativa. “São lugares aparentemente esquecidos onde parece predominar a memória do passado sobre o presente. São lugares obsoletos nos quais só certos valores residuais parecem manter-se apesar da sua completa desafecção da cidade” (Ibidem, 2002: 187).

As imagens fotográficas do *terrain vague* são os indícios territoriais dessa estranheza; e sua imprecisão atrai o inseguro pensamento urbano contemporâneo. Para construir num *terrain vague*, há que manter as suas qualidades, compreendendo o seu carácter de “interrupção” da malha urbana ordenada mas também o seu valor como testemunha dos acontecimentos que o cercam. A sua descontinuidade é o que permite a sua continuidade intrínseca.

O trabalho arquitectónico nos limites urbanos e a regeneração do tecido da cidade após a guerra são abordados por Lebbeus Woods, que vê nesses espaços de “crise” um potencial heurístico, de certo modo semelhante ao que é atribuído aos *terrain vague*. Essa noção de descoberta e reconstrução é transportada para o cenário de destruição pós-guerra de Sarajevo, local onde aplica uma arquitectura destinada à regeneração e cuja fonte formal deriva da própria destruição infligida à cidade e seus edifícios. Termos como “crosta” e “cicatriz” são palavras-chave no vocabulário desta intervenção, na qual novas estruturas serão “injectadas” nos vazios deixados pela guerra.

Mais do que as arrojadas propostas para a reabilitação, desenhadas a partir de escombros, o que caracteriza esta intervenção é o desejo de assumir a “crise” como oportunidade de reacção, reconstruindo a cidade a partir do negativo. A partir de aspectos sistematicamente contrariados pela sociedade e pelo seu sistema hierárquico. Assumindo a arquitectura como expressão complexa, síntese de inúmeros fluxos da sociedade e também como um processo de criar conhecimento; a arquitectura também como expressão de conhecimento objectivo, ao serviço de instituições de autoridade que necessitam de uma expressão externa de hierarquia, sob a forma de uma arquitectura monumental. Quando a sociedade deixa de se encaixar em definições objectivas, para se descrever em termos de campos de actividade dinâmicos e em contínua mudança, “então a arquitectura tem de renunciar ao monumental, porque já não há nenhuma hierarquia para valorizar” (Woods, 1997: 14). Aqui, a arquitectura diz respeito a estruturas dinâmicas: “tecidos, redes, matrizes, heterarquias.”

Embora não isentas de polémica, apelidadas de “celebração da estética de destruição”⁴, as ideias de Woods dão uma nova expressão à memória colectiva, que passa de uma postura simbólica para o primeiro plano da imagem da nova cidade. E não deixa de ser interessante observar como se baseiam num extremo realismo e o transportam como força geradora de uma nova arquitectura. A função da memória é estendida muito para além da recordação: e tratando-se da memória de um conflito, impele para uma imperativa superação dos obstáculos. Tal como a indefinição do *terrain vague* inspira esperança, a negatividade serve de discurso operativo, empurrando Sarajevo para o lugar de primeira cidade do século XXI.

Esta arquitectura como figuração de memória pode, contudo, conter uma vertente historicista, embora esta não se materialize na presença de elementos clássicos e evocativos, mas sim através da figuração dos destroços, que ilustram directamente um passado. E se bem que se pretenda construir “novo”

⁴ Veja-se a opinião de Neil Leach em *A anestésica da arquitectura* (Antígona, 2005).

sem apagar a guerra, a imagem de caos e desmaterialização remete para uma estética da distopia mais do que para uma sugestão de superação das hierarquias anteriores ao conflito mediante uma liberdade de apropriação social do “espaço livre”, para a qual a mera aportação estética é insuficiente.

Entre a utopia e a distopia, mas escapando a ambos, situa-se a “cidade genérica”. Na *Generic City* explicada por Rem Koolhaas, o estilo arquitectónico eleito é o pós-modernismo, não pelo seu sentido historicista, mas pela sua capacidade de gerar o pânico. A “cidade genérica” apropria-se do método pós-modernista, para absorver e dirigir fragmentos descontextualizados de arquitectura chinesa ou toscana, ao ritmo necessário para acompanhar o rápido desenvolvimento da cidade, reduzindo progressivamente a sensibilidade arquitectónica servindo-se do excesso e da figuração. Remete para um modelo gerado nas características da cidade global, exploradas ao limite; o passado existe somente num quarteirão da cidade, conservado em pedaços de *pastiche*. Porque as “cidades genéricas” nascem da Tabula Rasa e reproduzem-se noutro sítio quando exigem evolução: é abandonada e deslocada, a sua história apenas tem um plano limitado, o qual não admite nenhum *layer* de continuidade.

No limite da generalidade, também a memória é genérica: as associações que a cidade genérica permite não são memórias específicas, mas “memórias gerais, memórias de memórias: se não todas as memórias ao mesmo tempo, então pelo menos uma memória tomada, abstracta, um *déjà vu* que nunca acaba, memória genérica” (Koolhaas, 1995: 1257).

Pyramid, Los Angeles 2016

Condicionadas por uma nova ideia de paisagem e por uma temporalidade flutuante, as diferentes memórias – genérica, clássica e combinatória – correspondem não só a novas ideias de cidade e urbanidade, mas também a uma nova condição de indivíduo e ser humano, numa consciência do corpo repensada segundo um apelo imaterial decorrente. Pensando no plano virtual, a imaterialidade estende-se inevitavelmente ao espaço urbano. A concepção de paisagem é reformulada segundo novos referenciais espaciais e temporais: ou melhor, se em *Blade Runner* o espaço era o da simulação e o tempo desdobrava-se em diversas escalas temporais, numa interpretação pós-moderna, a paisagem contemporânea parece ter incorporado a mesma condição híbrida. A uma ténue fronteira entre realidade e simulação segue-se uma frágil distinção entre natural e artificial: a paisagem urbana aproxima-se do concreto, do efectivo, do que de facto está “aqui”, adaptando uma única realidade material. De modo que tudo constrói a paisagem contemporânea: não será mais uma soma de áreas ou fragmentos, mas sim uma nova forma de *continuum* espacial. Se a cidade como a conhecemos “desaparece”, será apenas para ocupar um novo espaço na paisagem plural e adaptar-se-á a este novo entendimento do real.

Esta condição de paisagem admite todos os três tipos de memória apresentados: a memória clássica (cuja definição assenta na percepção do espaço, é flexível em função deste); a memória combinatória (para a qual caos e pluralidade são variáveis de raciocínios imprevistos); e a memória genérica (que encontra a sua matéria de repetição e replicação de memórias simuladas e na temporalidade fragmentada, que permite o seu funcionamento em modo de *loop* contínuo).

Esta última é uma espécie de memória *default*. Por defeito, via cultura globalizada, representa um conjunto de estereótipos e imagens pré-fabricadas e hiper-reais, à semelhança do que procura o olho turístico. É uma memória do *cliché*, apreendida indirectamente por descarga de informação e assimilada quase que por osmose a partir dos *media*. Em termos efectivos, talvez se manifeste mais claramente associada à noção de “não-lugar”, imune ao tempo e ao espaço, eternamente transitório e repetitivo.

A memória clássica corresponde à visão figurativa de Woods e ao seu intento de comunicar e perpetuar um acontecimento, utilizando não a evocação nem a simbologia mas a figuração, neste caso, a caricaturização, via estilhaço construído e incorporado no edifício, da destruição infligida pela guerra.

A memória combinatória afigura-se como mecanismo de memória transversal, instrumento de lógicas aleatórias.

Estas novas memórias são para novos contextos: as hipóteses de *Cybercity*, *Generic City* e a “reconstrução radical” de Lebbeus Woods são modelos arquitectónicos extremos. Contudo, reflectem qualidades presentes na questão urbana contemporânea e meios para ilustrar as três noções de memória colectiva que emergem da relação do indivíduo com a cidade e o espaço urbano.

Bradford_Building, Los Angeles 2016

CONDIÇÕES E EQUAÇÕES DE MEMÓRIA

Paisagem e Contexto

A evolução do conceito de paisagem é um factor a ter em conta na desmistificação dos edifícios que parecem alheios ao seu contexto. A paisagem contemporânea responde a termos como “não-lugar”, *terrain vague*, e “áreas de impunidade”. O que é fundamental compreender é que nos últimos anos, áreas que continham um certo carácter marginal e transitório ou então expectante, provisório, têm vindo a integrar-se como parte efectiva da paisagem e não como simples área residual. Os “não-lugares”, como expressão da sobremodernidade do anonimato e da glorificação do indivíduo, são peças que fazem mais sentido que nunca, como propulsores da experiência urbana; o *terrain vague* não corresponde mais a uma condição residual no contexto urbano, pois o não-construído revela-se tão importante como o construído; as “áreas de impunidade”, entre o “descampado” e o natural incitam a reflexão em torno da apropriação do espaço descaracterizado.

Em suma, áreas que seriam antes consideradas como “negativas” em matéria de urbanidade, são hoje premissas integrantes de uma nova paisagem, sobre a qual o edifício não se impõe: como se de uma nova hierarquia se tratasse, a paisagem já não serve de fundo à arquitectura. A hibridez parecer-se tornado a condição dominante, o que permite que natural e artificial se confundam sem se perder o sentido de paisagem, pois a paisagem contemporânea é composta por todos os elementos, sem domínio de uns sobre outros e extrai da pluralidade a sua riqueza.

Tal concepção possibilita ao arquitecto uma condição de “tolerância” em relação a contextos menos convencionais: a adopção de uma atitude realista, que admita validade arquitectónica genérica a todo o território, como consequência de diferentes formas de tratamento ao longo do tempo, leva a que a relação do edifício com a envolvente não necessite de ser explícita.

As relações entre edifício e envolvente na contemporaneidade remetem para o *collage*, para uma lógica combinatória mas também para a visão de Robert Venturi: poder-se-ia aqui falar na memória genérica, pois o código de signos corresponde a mensagens generalizadas e é uma forma de comunicar familiaridade a partir de imagens comuns a todos, como por exemplo no MacDonald’s de Maribor. A frase *Main street is almost all right* sintetiza de certa maneira o pensamento contemporâneo na intervenção e consideração das preexistências: o novo entendimento realista de paisagem assim o exige. Desde a intervenção abstinentes de Lacaton & Vassal na praça de Bordéus até ao fascínio do descampado de Ábalos & Herreros. A *Main Street* não é propriamente uma rua, mas um qualquer espaço urbano construído ou terreno vago. Como já não se persegue uma perfeição arquitectónica universal, é quase com um suspiro de alívio que verificamos que, afinal, “a nossa rua” está quase bem.

Suspira-se novamente com o desaparecimento da obstinação historicista em “colar pedaços de memória” nas fachadas: para o pensamento arquitectónico contemporâneo, o historicismo manifesta-se apenas como componente indirecta de projecto. O que equivale a dizer que está presente na concepção do meio urbano do arquitecto como construção sedimentada ao longo do tempo. O gesto historicista encontra-se reduzido à sua forma mais pura: realiza-se através do respeito pelo passado e sucessivas vivências do tecido urbano em vez de ser sujeito à recuperação e reprodução de formas passadas: o seu tempo fica onde pertence.

O “contexto” é, portanto, um conceito mais relativo do que à partida se esperaria. Muitas vezes encarado como um sistema que limita a intervenção do arquitecto, sujeitando-o a “seguir” ou a “basear-se” nas suas características formais, o contexto é, na perspectiva de Rossi uma composição arquitectónica em que os elementos se evidenciam mutuamente.

Na cidade *collage*, também não é necessário submeter a arquitectura a regras passadas, pois esta alimenta-se exclusivamente do presente. Tal como referiram Koetter e Rowe, os objectos “recrutados ou seduzidos a sair do seu

contexto – no momento presente – [são] a única maneira de tratar os problemas últimos da utopia e tradição” (Rowe e Koetter, 1981:141). Para além disso, o *collage* é a perfeita ilustração da teoria de Lyotard que propõe a associação aleatória como metodologia heurística de superação do positivismo e potencial infinito de resultados.

A memória combinatória tem aqui um território privilegiado de actuação: se a leitura da cidade *collage* se apoiava e enriquecia através das relações estabelecidas entre fragmentos de arquitectura descontextualizados, o mesmo método ganha novas possibilidades ao aplicar-se numa paisagem que inclui todos os espaços, de todas as características, construídos e não construídos, apropriados ou abandonados. O mecanismo clássico adapta-se e habitua-se a olhar a paisagem plural, mas é no aspecto combinatório que se obtém maior riqueza de significados ou sentidos.

Materialidade e Temporalidade

Contrariamente ao que sugeria Norberg-Schulz em *Intenciones en Arquitectura* (1967), a arquitectura contemporânea não actua como estruturadora da sociedade, uma vez que seria uma função que derivaria da monumentalidade e alusão histórica formal. Ora, a manifestação mais visível de monumentalidade na arquitectura actual faz-se através da escala; a nível compositivo, a monumentalidade desapareceu, submetida ao fascínio pelo presente e pela relativização da temporalidade. Para além do alívio da carga simbólica associada à representação política e ideológica, a liberdade de movimentos no acto de projectar sem pensar na permanência da construção actuou como condição fundamental para uma espécie de rejeição contemporânea do monumental. A monumentalidade já não é portadora exclusiva da temporalidade: porque aliás a arquitectura não procura o eterno, mas sim o efémero, o momento, o “agora”. A representação descomprometida das aspirações da colectividade é, na opinião de Ábalos & Herreros, a função básica de um “novo monumental”. Também a intervenção de Lacaton & Vassal no Palais de Tokyo mostra que, ao contrário do carácter social unidireccional tradicional da monumentalidade – como expõe Norberg-Schulz, no sentido em que actua como estruturadora da sociedade impondo para isso a simbologia e significados necessários –, a monumentalidade contemporânea vive da interacção com os sujeitos e recolhe o seu sentido a partir dessa reciprocidade.

O vínculo ou a dependência do significado em relação à forma é algo que perde o sentido à medida que a fachada se individualiza e concentra a intensidade da experiência. A noção da fachada como *pele* traz implícita uma condição de “leveza”; o recurso a materiais translúcidos (vidro, policarbonato) e a economia de meios formais transporta para este tipo de arquitectura uma condição de efemeridade. A temporalidade da arquitectura contemporânea está orientada para uma permitir compreensão do mundo através unicamente do tempo presente: a arquitectura não parece necessitar de se referenciar no passado nem de o recordar, contudo, também não parece feita para durar

para sempre. A velocidade a que se move a informação requer uma atenção centrada no momento e não no monumento. “É sempre uma ficção pensar a arquitectura como pura produção material; afinal, sempre será lida como produto cultural” (Ábalos & Herreros, 1998: 9). E como produto cultural, está sujeita à temporalidade veiculada pela cultura, neste caso, e em ritmo acelerado, uma cultura do imediato. A desmaterialização inerente à “cybercity” passou directamente para o objecto arquitectónico: o aspecto tónico reduziu-se, de parede para *pele*. A relação entre materialidade e temporalidade é hoje altamente instável: a concentração do tempo num único ponto – o presente –, e os materiais “leves” – também mais ponderados economicamente – empurram-na em direcção ao efémero, ao desaparecimento latente.

Assim, a memória gerada, à escala do edifício, através do contacto com esta forma “aligeirada”, através da sua definição clássica concentra-se na interacção e apreensão imediata da superfície do edifício. A intensidade e proximidade física transmitida pela redução material das fachadas fazem com que a memória recolha directamente experiências a um nível sensorial. Como explicava Bachelard, a memória vive do espaço e não do tempo; a ausência de uma temporalidade que transcenda o momento presente não diminui a capacidade do indivíduo de formar memórias. A simplicidade e despojamento favorecem a percepção de características como a luminosidade e a geometria, bem como da paisagem circundante. As imagens proporcionadas através dos materiais, translúcidos, opacos, densos ou leves, exercem o seu poder evocativo no mecanismo de memória, o que resulta numa memória decorrente das associações poéticas da materialidade do espaço.

INDIVÍDUO E TIPOLOGIA

A democratização e a rejeição do monumental como expressão do poder ideológico, tornam os clientes anónimos nos novos protagonistas: o desafio agora parece ser desenvolver uma nova tipologia de casa, que reflecta as reais necessidades e optimize os recursos, uma vez que a arquitectura já não pretende ter uma qualidade messiânica e estruturadora. O projecto para o Museu de Arte Moderna de Zagreb (*Twisted Schinkel*, 1999) de Njiric & Njiric, as estufas de Lacaton & Vassal e o projecto para a Casa Mora de Ábalos & Herreros são reflexos directos dessa busca específica de uma relação dinâmica entre arquitectura e sujeito, através de reformulação tipológica.

No primeiro, à semelhança do Palais de Tokyo, a apropriação do espaço vive da espontaneidade; no aspecto material, o projecto de Zagreb enfatiza ao máximo a condição de imprevisibilidade, na medida em que a superfície é uma tela que recebe projecções, numa lógica de variação constante. A reacção do público é assim sujeita a uma improvisação.

Esse mesmo improviso manifesta-se na apropriação do espaço livre e amplo proporcionado pelas estruturas de estufas usadas em várias casas unifamiliares por Lacaton & Vassal. Para além das características materiais (transparência, luminosidade e leveza estrutural) que introduzem novas qualidades no espaço doméstico, trata-se também de explorar novas formas de domínio do espaço habitacional construído em moldes não-convencionais. Esta vertente experimental permite comprovar a grande flexibilidade do

programa doméstico, quando sujeito a uma organização livre por parte dos habitantes: a abstenção do arquitecto no que respeita à disposição rígida de espaços e usos predefinidos acaba por proporcionar um terreno experimental extremamente rico, potenciando o aparecimento de novas abordagens e modos de experienciar um programa fundamental.

Ábalos & Herreros partem de um modelo experimental altamente condicionado em direcção, mais uma vez, a uma lógica do inesperado. Aqui, ao invés de um espaço vazio e livre, explora-se uma tipologia híbrida, buscando possibilidades de organização de um espaço doméstico contemporâneo, com a única regra de escapar aos modelos já conhecidos. Para além da divisão do espaço através de uma malha de salas de proporções rectangulares, recorre-se à definição e colocação de mobiliário e plantas para uma individualização de cada uma dessas salas. Com seis portas de entrada, a Casa Mora constitui uma espécie de labirinto fenomenológico.

Abalos & Herreros, Casa Mora (estudo)

Esta terceira e última condição de memória corresponde a uma tentativa do arquitecto de explorar o espaço desde a perspectiva do indivíduo contemporâneo. A tipologia tende a ser uma condição do indivíduo: seja por defeito (no Museu de Zagreb e nas casas-estufa) ou por excesso (Casa Mora), cresce a tentação de contornar as tipologias convencionais. Arquitecto e indivíduo assumem uma postura comum: por detrás destes experimentalismos e reformulações, parece haver um desejo de poder e controlo. O indivíduo que habita deseja controlar o seu espaço tanto quanto controla os seus *gadgets* electrónicos; o arquitecto, (embora longe dos mecanismos de controlo experimentados no passado), também ambiciona um maior domínio do espaço, não através de limitações à experiência do indivíduo, mas através da manipulação da tipologia, que vai no sentido de lhe proporcionar cada vez mais e variadas possibilidades.

Inferindo sobre a casa como espaço a dominar pelo indivíduo, a vertente sensorial ganha protagonismo no projecto: a memória clássica (associada a uma aproximação fenomenológica) e combinatória (como instrumento de ordenação da imprevisibilidade) proporcionam-lhe um mapa de experiências. Um sistema no qual o indivíduo se assume como único ponto fixo do universo, nunca se movendo realmente – o espaço é que se desloca à sua volta. Uma inversão do referencial clássico de sujeito e espaço, sendo o espaço (arquitectónico) projectado em função do indivíduo, seja afinal uma resposta à altura a uma cultura do ego, altamente individualizada.

CONCLUSÃO

A memória será para sempre amorfa e complexa. Podemos dividi-la segundo escalas arquitectónicas – paisagem, edifício, espaço interior –, observar como se forma segundo diferentes mecanismos mentais – clássico, genérico, combinatório –, identificá-la segundo três abordagens arquitectónicas: historicista, poética e realista. Podemos fazer tudo isto, tentar dissecar e racionalizar, e ainda assim arriscamo-nos a não conseguir uma clara leitura da ligação entre memória e arquitectura. A ideia permanece escorregadia, demasiado cerebral e fantasiosa para se prestar a ser analisada. Em vez de tentar espremer a arquitectura e perceber quanta memória se consegue daí extrair, será mais interessante percorrer o caminho inverso e atribuir memória à arquitectura.

O intervalo de conflito entre a presença e regeneração de um sentido histórico é cada vez mais curto. Estamos perante ciclos de renovação ou de reciclagem de memória que põe quase as duas vias em simultâneo, desafiando qualquer simples noção de temporalidade.

A memória não quer dizer história, nem nostalgia. A memória não significa ficar preso no passado, mas sim viver mais o presente, onde se assume como plataforma de experiência da arquitectura, criada em três dimensões, com cinco sentidos. Se o tempo se molda e distorce, tornando obsoleta a arte da cronologia, não é de todo estranho que a memória tenha ultrapassado o passado e se alimente agora de um presente separado do futuro por milésimos de segundo. E evolua de *polaroid* para vídeo, a transmitir continuamente em directo.

Referências bibliográficas

AAVV (2001), *Lacaton & Vassal*, 2G, 21.

—

AAVV (2002), *Ábalos & Herreros*, 2G, 22.

—

AAVV (2003), *El Croquis*, 114 (II).

—

ÁBALOS, Iñaki; HERREROS, Juan (1993), *Ábalos & Herreros*, (introd. Alejandro Zaera). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

—

ÁBALOS, Iñaki; HERREROS, Juan (1997), *Áreas de impunidad*. Barcelona: ACTAR.

—

ÁBALOS, Iñaki; HERREROS, Juan (1998), "Bodegones fin de siglo", *El Croquis*, 90.

—

BACHELARD, Gaston (1957), *La Poétique de L'Espace*. Paris : Presses Universitaires de France [12ª edição, 1987].

—

BOYER, M. Christine (1996), *CyberCities: visual perception in the age of electronic communications*, Nova Iorque: Princeton Architectural.

—

LEACH, Neil (2005), *A anestésica da arquitectura*. Lisboa: Antígona.

LYOTARD, Jean-François (1979), *A Condição Pós-moderna*. Lisboa: Gradiva [2ª ed.; 1989].

—

NORBERG-SCHULZ, Christian (1967), *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: GG Reprints [3ª ed.; 2001]

—

OMA; KOOLHAAS, Rem (1995), *S,M,L,XL*. Nova Iorque: The Monacelli Press Inc.

—

ROSSI, Aldo (1981), *Autobiografía Científica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili [1998]

—

ROWE, Colin; KOETTER, Fred (1978) *Ciudad Collage*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili [1981].

—

SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1995) "Terrain Vague", *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo [2002]

—

VENTURI, Robert (1966) *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili [9ª ed., 1999]

—

WOODS, Lebbeus (1997), *Radical Reconstruction*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Créditos das imagens

Bradford_Building, Los Angeles 2016, Frame de "Blade Runner", 1982

—

Pyramid, Los Angeles 2016, Frame de "Blade Runner", 1982

—

"I am a Moment", fotomontagem, 2007, Carla Lopes

—

Abalos & Herreros, Casa Mora (estudo), in 2G nº22, "Abalos & Herreros", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.12

—

Njiric+Njiric, Twisted Schinkel, in El Croquis nº114, 1997