



FREDERIC EDWIN CHURCH

The Parthenon (detalhe), óleo sobre tela, 1871

AS MORADAS DO TEMPO: ARQUITETURA*

CARLOS ANTÔNIO LEITE BRANDÃO**

RESUMO As obras de arquitetura não projetam apenas espaços, mas também o tempo. Por meio delas articulamos nossa noção do tempo e nossa relação com ele de vários modos. A parte central deste artigo exemplifica isso em diferentes períodos, a começar pelo Egito Antigo. Como constituímos nossa temporalidade entre aquilo que passa e aquilo que permanece, sua conclusão alerta para a necessidade de instaurarmos referências de permanência e solidez num mundo cada vez mais marcado pelo efêmero e pelo instável. Essa é uma das tarefas principais exigidas atualmente da arquitetura, um dos poucos lugares capazes de instaurar essas referências.

PALAVRAS-CHAVE Arquitetura. Tempo. História. Espaço. Temporalidade.

THE ABODE OF TIME: ARCHITECTURE

ABSTRACT The architectural works not only project spaces but also time by which we express our notion of time and our manifold relationship with it. This is what this article mainly demonstrates in different periods beginning with Ancient Egypt. Once we create our temporality between what passes by and what remains, it seems that we have to place references of permanence and consistency in a world that increasingly emphasizes the fleeting and the volatile. This is one of the main tasks required in architecture nowadays as one of the few places able to create such references.

KEYWORDS Architecture and time. History of architecture. Time and space.

* Revisto quase quinze anos depois de ter servido como base para uma conferência pronunciada na FAU/UFBA, este trabalho integra os estudos desenvolvidos na pesquisa “Uma filosofia possível da arquitetura, da cidade e do decoro” (bolsa de pesquisa do CNPq).

** Professor Titular da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

E-mail: brandao@arq.ufmg.br

1. O tempo como dimensão da arquitetura

Só há projeto de arquitetura se o tempo é projetado nele.

Teorizar sobre o espaço da arquitetura não é apenas analisá-lo, descrevê-lo ou justificá-lo. Mais do que tudo, é encontrar o sentido que ele toma para nós, e isso vale tanto para quem o projeta ou o habita quanto para quem faz dele objeto de especulação teórica.

Todo sentido é histórico. Antes de habitar o espaço, o homem é ser lançado no abrigo da história. E a arquitetura é, antes de tudo, o fazer do espaço via de acesso de nós a nós mesmos, espaço que deixa de ser visto para ser vivido, espaço da nossa história, da nossa vontade de escolher uma história para habitá-la, de retomar, vislumbrar ou transcender a temporalidade mortal de nossa existência. É a possibilidade humana do tempo que berça a possibilidade humana do espaço:

Mais que um sentimento estético ou de utilidade, nossos objetos e nosso espaço nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. [...] Cada um destes objetos representa uma história vivida. Penetrar na casa em que estão é conhecer as aventuras afetivas de seus moradores¹.

¹ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos*. São Paulo: TA Queiroz, 1983, p. 360.

Acostumamo-nos a pensar o tempo de forma utilitária e instrumental, como uma régua em que os segundos se acumulam de modo implacável e objetivamente. Mas o tempo humano é o tempo histórico, a *durée* bergsoniana, o tempo vivido e biográfico distinto do cronológico. Esse tempo humano faz da lembrança e da memória, por um lado, e da esperança e do desejo, por outro, as duas faces da moeda chamada “presente”. A arquitetura nos faz habitar esse presente e o que ele imanta do passado e do futuro, do conhecido e do distante, do familiar e do estranho, do que somos e do que não somos.

Fazer arquitetura é fazer do tempo uma coordenada que preenche o espaço com a nossa humanidade. Além de projetar coberturas, paredes e aberturas que deverão ser construídas, é preciso projetar o tempo e dar a quem habita um lugar no espaço e

na história, ou seja, no mundo. Por destinar sua obra tanto à pragmática do uso e da função quanto à poética da habitação e do sentido, a arquitetura tem a constituição dos heróis trágicos: na finitude das suas edificações mora também a infinitude do espírito, da memória e dos desejos. A caducidade das técnicas e dos materiais, sempre corrompidos pelo tempo e pelo contingente, fazem-na edificar também aquilo que pretende ser perene, inolvidável e memorável. Esse diálogo, às vezes áspero, entre o espaço e o tempo é o motivo da arquitetura e desta reflexão².

² Cf. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Arquitetura: habitação do tempo. Design interiores*. São Paulo, RAL, ano 7, 1993. n. 37, p. 86-87.

2. O tempo habita a arquitetura: uma breve história

Carpe diem: nossa relação com o tempo não é tranquila. Ele corrói nosso corpo e nossa mente, faz desaparecer o que julgávamos indestrutível, transforma a composição dos elementos e dos seres, destitui a estabilidade e a permanência de todas as coisas. De vários modos tentamos nos evadir dele: lançando mão dos cosméticos, recorrendo à crença na vida eterna ou ao eterno retorno, ou mesmo realizando obras por meio das quais acreditamos permanecer. À ação corrosiva do tempo contrapomos formas alusivas à eternidade. Vivemos como mortais, mas nos acreditamos imortais, dizia Pe. Vieira. Nossa natureza é tão trágica quanto a do herói grego: nossa alma de atributos divinos, imortal e infinita segue sempre presa à matéria mortal e finita da condição humana.

Habitamos entre a caducidade das coisas e o desejo de permanência. Nossa experiência do tempo se dá dentro de uma díade, como diz Ivan Domingues, intuindo o efêmero e desejando a eternidade, e vice-versa³. Daí sucedem-se outras díades, como a do profano e a do sagrado, a memória em que o tempo persevera trabalhando ou o esquecimento que o empalidece, a vida ativa e a contemplativa, o engajamento e a evasão. De várias formas procuramos instalar a eternidade no tempo; em vários momentos a corrosão do tempo abate a imobilidade do eterno.

³ Sobre isso e o que se segue, nos baseamos em DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Iluminuras, 1996.

Também a arquitetura se apresentará dentro dessa díade do efêmero e do eterno com que o tempo é experimentado por nossas vidas. Não pretendemos traçar aqui todo um panorama da história da arquitetura. Serve-nos apenas lembrar algumas obras que, nessa história, apresentam uma forma de o homem articular o tempo e se relacionar com ele.

As pedras alinhadas da casa dos mortos e a sucessão de esfinges no Egito constroem um vetor longitudinal a medir o movimento da vida para a morte, mundo de Isis e Osiris. Esse percurso longitudinal conduz-nos ao sem tempo e ao infinito, e não a uma meta, que são mimetizados por uma geometria cósmica em que os elementos e temas arquitetônicos se repetem sem qualquer alteração. Essa mesma “geometria do mesmo” disciplina o *Conjunto Funerário de Hatshepsut*. Também as pirâmides procuram escapar da dimensão e das amarras terrenas e engendram um tempo sacralizado. Não se trata de uma instância ética que se situaria na memória do passado egípcio, mas de uma dimensão situada fora da história, mítica e religiosa: uma ordem da eternidade que não se confunde com a temporalidade humana e que gera a escala monumental que é imposta pelo edifício ao seu fruidor. Esse gesto construtivo nos reconduz para uma eternidade que se contrapõem aos nossos atos mundanos. Por isso também a oposição entre os espaços interno e externo que caracteriza a arquitetura do antigo império egípcio, como o *Templo de Amon* em Luxor, assemelha-se à do início da arquitetura cristã primitiva ocidental, como veremos. Também nessa arquitetura, presente nas igrejas de *S. Sebastiano* (312-313) e *S. Sabina* (422-432), em Roma, o sagrado e o profano se opõem e não se deixam permear. O tempo que a pirâmide e a igreja paleocristã nos convidam habitar é de ordem mística e algo desvinculado da história. O eterno não está nem aquém nem além do tempo, mas o envolve como o mar no qual Osiris passeava com sua barca, entre o nascente e o poente. A geometria cósmica e imutável, a inexorável repetição de elementos, a ordenação com base no eixo longitudinal e na ortogonalidade e a ruptura estabelecida entre o edifício e o entorno, semelhante à que opõe o oásis e o deserto, formam a cosmovisão, a temporalidade e as componentes básicas da arquitetura egípcia⁴.

4 A “imitação” desses fundamentos da arquitetura egípcia foi o que serviu a mim, a José Eduardo Ramos para concebermos o projeto premiado em terceiro lugar no *Concurso Internacional Bibliotheca Alexandrina*, realizado em 1987, e promovido pela União Internacional dos Arquitetos, UNESCO e Governo do Egito.

A forma de um templo grego típico, como o *Parthenon* ateniense ou o *Templo de Netuno*, em Paestum – com seu telhado de duas águas, seu peristilo ritmado pelas ordens das colunas, sua forma cúbica, suas proporções entre o todo e as partes (*concinntas*) e o embasamento que o eleva na paisagem – não conduz imediatamente à experiência do tempo vivida pelos cidadãos do período clássico daquela cultura. Mas se observamos a evolução dessa tipologia na história da arquitetura grega, percebemos que ela remonta a um arquétipo, a uma *arché*, fixado na pedra e que lentamente se desenvolveu a partir das primitivas construções em madeira provenientes do período arcaico até estabelecer

o “tipo”, a estrutura interna da forma que foi generalizada e que serviu de base comum para uma linguagem sujeita a variantes infinitas⁵.

A elaboração desse modelo “típico” se ancora nas construções primitivas, as quais traziam para o visível a marca de um *ethos* original do qual não se pretendia afastar. Ao ser construído, o edifício grego refazia, simbolicamente, a fundação desse *ethos* e repetia o gesto que dera origem à *polis* e, por remissão, ao homem e à cultura grega. As ordens dóricas e jônicas que proporcionavam os edifícios e modelavam suas colunas eram mímesis da proporção e do caráter dos homens dóricos e jônicos que constituíram a civilização helênica, como se aprende com Vitruvius. Essas colunas sustentavam o templo e aludiam a esses dois povos sobre os quais foram fundadas a história e a *arché* do *ethos* grego. Uma dupla razão cerceava a invenção de novas formas nessa fase da arquitetura grega: do lado da produção, o arquiteto se desprenderia da *arché*, da origem ética cuja celebração fundava a “arché-tectura” e destinava o seu edifício; do lado da fruição, as formas seriam reduzidas a elementos meramente estéticos postos à deriva do substrato ético que as deveria legitimar e não seriam mais capazes de evocar seu conteúdo e ser compreendidos.

Ao repetir o gesto arquetípico e fundador, o edifício grego fazia aflorar a representação cíclica do tempo, a qual nos leva sempre a revisitar periodicamente um ponto original. Esse “eterno retorno” – encontrado na doutrina platônica do tempo, por exemplo – figura o tempo de forma semelhante ao mito: “o tempo é a imagem móvel da eternidade”, diz Platão no *Timeu*. Contudo, essa repetição do gesto arquetípico não é uma mera cópia: a forma aprimora-se continuamente como ao incorporar elementos de perspectiva, correções visuais e motivos decorativos extraídos do presente e dos feitos heróicos; a madeira é substituída pela pedra; o edifício conquista uma integração cada vez mais elaborada com a paisagem circundante; os *tholos* começam a difundir um partido arquitetônico circular; novos elementos são articulados numa cidade que se torna cada vez mais complexa, entre outros. Por isso, a experiência grega do tempo não é a mera cópia do gesto fundador, mas a interpretação e a reedição da *arché*, do pensamento e da representação das origens às quais se volta e se reelabora. O eterno retorno admite, assim, ciclos, e não uma figuração meramente circular e plana do tempo ou uma repetição dele. O fundo sobre o qual essas mudanças quase imperceptíveis se projetam denuncia, contudo, a disposição de enfrentar o *epheméros*, aquilo que dura um dia, e de construir a permanência e a invariância.

⁵ Sobre a tipologia e o tipo em arquitetura, cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2001. p. 65-70.

Como vemos no *Parthenon*, não há propriamente uma separação entre o espaço sagrado e o espaço profano. Interior e exterior são articulados em duas instâncias: hapticamente, por um peristilo, por onde se deambula e se passa fluidamente do espaço aberto ao coberto; visualmente, através de uma implantação em que paisagem e edifício reforçam-se reciprocamente. Por não ser adentrado ordinariamente e por não abrigar funções e usos humanos mais pronunciados, Bruno Zevi viu o templo grego como escultura, e não como arquitetura. Contudo, contrapondo-se a essa afirmação, Norberg-Schulz destacou como esse templo reenviava o espectador à paisagem: a “arché-tectura” encontra-se nessa paisagem, mais do que no edifício. O tempo sagrado habita a natureza, não a transcende como o fará o espaço cristão:

Quanto à relação do tempo com a história, a julgar pelo pouco que nos foi legado pelos antigos, o tema do destino nos mostra duas coisas: por um lado, a articulação de duas ordens diferentes, porém associadas: o tempo dos deuses e o tempo dos homens, cuja união e confrontação constantes revelam a irrupção do sagrado na ordem do mundo (DOMINGUES, 1986, p. 51).

Arché interpretada e construída, instrumento de reenvio do humano ao divino e vice-versa, o templo grego subtrai-nos da corrupção incessante das coisas ao edificar a imagem da permanência como consciência e constante reinterpretação da origem, frente à qual se pautam nossas ações no presente. Ele é a alteridade exposta à sedução do presente para promover uma ação refletida e medida não apenas pela sua eficácia diante das circunstâncias que lhe são contemporâneas, mas também pela justiça e pelo diálogo que essa ação estabelece com a história e com aquilo que ultrapassa o imediato. Ao ser introduzida no monumento grego, a pedra, com sua resistência, não serviu apenas para mudar a tecnologia da edificação. Ela serviu também para exprimir o desejo de resistir à corrupção do tempo *edax rerum* e de destinar-se ao futuro: por meio da obra de arquitetura, o homem tenta conferir a si a imortalidade antes atribuída só à alma e aos deuses. Uma imortalidade que se constrói revisitando as origens, o “imóvel da eternidade” constituído como parâmetro para medir o próprio presente. Por isso, a originalidade não era entendida como invenção de algo absolutamente novo. O homem passa, mas a arquitetura fica: ela instala a eternidade no tempo e “re-apresenta” a origem de modo que ela possa ser reconhecida pela *polis*. Não se trata de uma evasão mística, mas da construção de uma referência para o aqui e o agora em que realizamos

nossas ações⁶. A dimensão da arquitetura como coisa pública é o fruto daquele que se propõe, com sua obra, a encontrar para ela um fundamento ético, mais do que um embevecimento estético.

É também a aguda consciência da caducidade das coisas e da efemeridade do mundo que, entre outras coisas, impõe à arquitetura romana acrescentar a escala monumental e sobre-humana à herança do repertório clássico grego, como fazem o *Pantheon* e os arcos do triunfo. A arquitetura cristã primitiva, já mencionada ao se falar da arquitetura egípcia, forjou-se sobre a separação entre o sagrado e o profano, como em *S. Sebastiano*. A ordem da eternidade e do espírito, construída dentro da igreja, evita o contato com o mundo terreno e material vizinho. A mesma oposição o Bizantino realiza contrapondo o alto e o baixo, como na *Basílica de Santa Sofia*, em Constantinopla. Esse efeito é reforçado pela atmosfera diáfana com que a luz banha o ambiente e é refratada pelos mosaicos das paredes. A mesma atmosfera mística perdura na herança ocidental do Bizantino, como na *Batistério de Florença*, onde a vida eterna regida pelo Pantocrata parece figurada.

No interior do templo cristão primitivo, a construção do espaço é determinada por uma longitudinalidade bem diversa daquela em que se repetiam os elementos na arquitetura egípcia. O espaço egípcio fazia alusão a uma ordem a-temporal que recobria a nossa experiência terrena, mas cujo acesso só era possível mediante um desprendimento de natureza quase mágica. Sua longitudinalidade não se explicava por nenhuma meta ou foco, mas bastava-se por si mesma. Ao contrário, o espaço cristão primitivo é orientado e tem no altar o ponto focal onde terminam o movimento e a tensão espacial, como em *Santa Sabina*, em Roma. Seu eixo incorpora a meta que lhe dá uma estrutura mais definida e objetiva do que a ordenação egípcia e sua repetição infinda, a perder-se e a nos fazer perder na sucessão interminável dos mesmos elementos pelo espaço. A pirâmide, como já vimos, aludia à transcendência como evasão da história. A longitudinalidade da igreja paleocristã cria esse objetivo e faz do altar e sua luz uma meta precisa para onde são direcionados os movimentos e o olhar do espectador. Nessa meta, o caminho longitudinal da nave encontra seu termo. Até chegar a ela, o fiel experimenta o seu percurso (como no rito da comunhão) como o próprio tempo que transcorre em sua vida terrena em cujo final ele se salva ou se condena. Da mesma forma, o partido arquitetônico que domina o período medieval até o Gótico possibilita que experimentemos o tempo como caminho da salvação em direção à vida eterna, como na *Catedral de*

6 “Tal é, pois, o sentido da experiência do efêmero e da evasão do tempo para o homem grego: da mesma forma que para o homem arcaico, o efêmero deve ser anulado e perenizado; porém, o ponto de evasão e a eternidade estão diante de nós, aqui e agora, no presente atual, não atrás de nós, no passado, no começo ou início do tempo.” DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 33.

Salisbury. Ele é orientado e tem um sentido de percurso, tanto espacial quanto temporal, o que não era nítido na estrutura egípcia, na qual se construía a imagem de infinitude, monumentalidade e atemporalidade desvinculadas da dimensão terrena. De modo diverso, a arquitetura medieval, sobretudo a cristã primitiva, internaliza a escala humana do peristilo grego e dá a ela uma intimidade e “simpatia” próximas à temporalidade com que habitamos e compreendemos o mundo⁷. Contudo, se na Grécia predominava a imagem cíclica do tempo a visitar as origens, no Medievo predomina a linha de um tempo vetorizado para a eternidade vislumbrada após o percurso terreno. No cristianismo, o tempo aparece como irreversível, ao contrário da reversibilidade proposta para o deambular do cidadão grego, que vai da sacralidade do templo à mundaneidade da ágora, e vice-versa. O espaço cristão primitivo cria expectativa, propõe um caminhar concreto e convida a uma apropriação. No Egito ele criava suspensão e contemplação.

⁷ Sobre o modo como o partido da igreja medieval figura uma imagem cristã do tempo e da vida cf. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite Brandão. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. E, também, NORBERG-SCHULZ, Christian. *Meaning in western architecture*. New York: Rizzoli, 1983.

Uma vez que o tempo terreno é orientado e tem como destino a vida eterna, a experiência do tempo histórico no Medievo não é densa e aprofundada. Nele, o tempo parece se instalar fora do tempo. Esse “fora”, contudo, não está no passado, como no caso grego, mas além do futuro. O futuro *post-mortem* é a alteridade de que o presente medieval necessita para prover de sentido as suas ações. Essa tensão que anima o vetor temporal constrói também a longitudinalidade cristã primitiva e é posteriormente desdobrada pela verticalidade gótica. O templo grego remetia a uma ordem sagrada exterior a ele e implantada na paisagem. Herdando a atmosfera reclusa das catacumbas, a igreja cristã primitiva, ao contrário, forja uma ruptura com o exterior e promove o mergulho do homem para dentro de si mesmo, da mesma forma como lança para dentro, na sucessão e ritmo das arcadas da sua nave, a escala humana e o ritmo que o peristilo grego manifestava. Por isso, o templo paleocristão comercia menos com o mundo público e cívico do que os edifícios gregos e romanos. Como sugere Santo Agostinho, o medievo faz do tempo o tempo da alma em estado de recolhimento e de entrega a Deus, tempo de catacumbas que ainda não haviam alçado à flor da terra:

Da alma que está em mim antes de estar no mundo, da alma que está só ante Deus antes de estar em comércio com outrem e com o mundo, e é uma sorte de tempo psicológico que com ele se instala.[...] O tempo da alma é o tempo da vida íntima, do recolhimento, da meditação, da elevação, da queda (pecado), da confissão, da expiação, da fé, numa palavra, pura interioridade. (DOMINGUES, 1996, p. 82).

Chastel propõe que acessemos o Renascimento pela intuição do espaço. Proponho que o acessemos pela intuição do tempo e da historicidade. No século XV, o tempo passa a ser valorizado por si mesmo, adquire uma componente funcional e operativa e exige para si um cuidado e uma atenção “de modo que não o desperdicemos”, como aconselhava Leon Battista Alberti. A inauguração dessa dimensão moderna do tempo pode ser vista no *Della Famiglia*, de Alberti, autor também dos primeiros tratados modernos da arte e da arquitetura. Nele, o tempo é propriedade do homem, cuja história pessoal é alicerçada na capacidade de bem usá-lo, na sua *masserizia*. Em Alberti, o tempo é o tempo útil do comércio e seus mercadores. É *cosa preciosissima*:

Não se pode outorgar nem diminuí-la; de modo algum ela pode deixar de ser tua enquanto tu a queiras tua. [...] Ao empregar o tempo em aprender, pensar e exercitar coisas louváveis, o homem faz o tempo ser próprio dele; e quem deixa transcorrer ociosa uma hora depois da outra sem nenhum exercício honesto, o perde. Perde-se o tempo, portanto, ao não servir-se dele, e o tempo será daquele que saiba empregá-lo (DOMINGUES, 1996, p. 82).

Quanta diferença em relação ao tempo cristão primitivo! Em Alberti, o tempo deixa de ser um rio a fluir sem controle para o mar da eternidade e passa a ser visto como sucessão de instantes valorizados como tais, na medida em que eles instauravam as várias possibilidades concretas de nosso agir. É tempo histórico e humano, tempo de ação e de reflexão focadas na *vita ativa*, mais do que tempo de oração e de contemplação⁸. Esse novo tempo histórico e humano está na estátua equestre do *Gattamelata* e nos profetas de Donatello ou no *Sacrifício de Isaac*, proposto por Brunelleschi para o *Batistério* florentino. Comparemos esse painel em bronze de Brunelleschi com o proposto por Ghiberti para figurar a mesma história no mesmo concurso. O conto bíblico é narrado por um Ghiberti concentrado em descrever todos os seus elementos. Esses elementos têm valor em si mesmos e não são “concertados” por uma relação que os contamine uns aos outros. Falta-lhes, como diria Alberti no *De Pictura*, uma *historia* que dramatize os servos, o asno e a montanha. Ghiberti não descreve um drama humano propriamente, mas o antigo rito do sacrifício, aceito por Isaac, o qual oferece sua garganta como se obedecesse pacificamente ao seu destino e às imposições da história. O gesto distante e formal do anjo suspende o sacrifício. Da mesma forma, o ato de Abraão é desprovido de energia e mais parece uma pose retratada pelo artista para ilustrar o conto. Em Ghiberti, os tempos, espaços e atos são desconexos e separados: os servos, por exemplo, conversam

⁸ Sobre a modernidade do tempo em Alberti, cf. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 68-80. Cf. Também a Introdução de Romano e Tenenti em ALBERTI, Leon Battista. *I libri della famiglia* (a cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti). Torino: Einaudi, 1969.

como se a cena não se referisse a eles ou como se ela transcorresse em outro momento. O anjo interfere nela pelo poder que emana de seu gesto, mas esse gesto permanece algo demasiado celestial e quase que meramente simbólico. Disso resulta que nosso olhar se disperse entre as várias citações e referências inseridas no painel.

Em Brunelleschi, não há essa dispersão. Todo o olhar é capturado pelo vigor com que o anjo segura a mão de Abraão no átimo exato que precede a degola, expondo o desespero de Isaac, cuja resistência à morte aparece na musculatura tensa das pernas. A história de Brunelleschi dura muito menos e não se delonga como a narrativa de seu rival. Todos os atos e figuras são simultâneos, submetidos ao drama do gesto e do sentimento humano e ambientados dentro do mesmo *topos* da história. Sobre a linha reta formada pelo dorso do asno, como um palco a agigantar a ação dramática, é exposta a luta entre as vontades contrastantes de pai, filho e anjo:

Ghiberti descreve o espaço em um suceder-se de planos e episódios; Brunelleschi constrói o espaço com a simultaneidade dos movimentos e o equilíbrio dinâmico de suas contraposições. [...] O espaço em Ghiberti é um espaço natural no qual acontece um determinado fato. Brunelleschi elimina o espaço natural e produz o vazio. Nesse vazio, ele constrói um espaço novo com os corpos, os gestos e as ações das pessoas. [...] Não será o espaço natural, mesmo que mais meditado, mais medido e mais objetivamente interpretado. Será um espaço não natural, de fatos mais que de coisas, pensado como a dimensão do agir *histórico*. (ARGAN, 1992, p. 117, destaque nosso).

Brunelleschi concentra todo o drama no instante e ocupa esse instante com o fato e a paixão humana. Ele não ilustra a Bíblia, mas constrói uma cena teatral onde a unidade do tempo adquire o peso do acontecimento, da história, da ação humana que recusa a se curvar ao destino e às potências sobre-humanas.

Essa constituição dos instantes como dotados de espessura e densidade próprias remete à unidade múltipla da arquitetura renascentista, constituída, em grande parte, como uma justaposição aditiva e sucessiva de elementos modulares, tal como no *Hospital dos Inocentes*, do mesmo Brunelleschi. Mas não é isso o que nos interessa mais. Esse mesmo hospital de Brunelleschi agencia uma *loggia* e dota tanto o espaço do edifício quanto a praça à sua frente de um caráter comunal e cívico. A cidade e a arquitetura se põem em função desse caráter, tornam-se propriedade dos cidadãos que delas se apropriam. Esse sentimento de autoria do próprio destino domestica o espaço e o põe em função da vida a ser construída no presente, tal como foi feito com o tempo – tem-

po e espaço apropriados, apossados, habitados, *se habendi*, tornados próprios de nós: arquitetura feita com propósito cívico, tal como as *loggia* e as praças, de edificar o mundo e o “humano do homem”, ou seja, arquitetura humanista, no sentido ciceroniano.

O espaço dessa arquitetura humanista desenvolve-se com base na perspectiva, como em *Santo Spirito* de Brunelleschi. Correlato a essa perspectiva espacial, o olhar renascentista aplica sobre a história uma perspectiva temporal capaz de ver a distância e de compreender, por exemplo, a Antiguidade Clássica e interpretá-la tendo em vista sua utilidade ao presente e ao futuro. Assim, por exemplo, o estudo das ruínas romanas não foi mero exercício de erudição, mas investigação hermenêutica destinada a servir à resolução de problemas da arquitetura do *quattrocento* florentino, tal como o de cobrir sua catedral, *Santa Maria del Fiore*, e o de criar a identidade de uma cultura própria e forte, capaz de servir tanto para consolidar a mentalidade do burgo frente à feudal quanto para celebrar a herança da tradição clássica frente ao mundo medieval. Ver as coisas a distância: a arte renascentista ensinou a tomar distância para ver as coisas em perspectiva no espaço e em conjunto; o humanismo italiano e o *studia humanitatis* do século XV (mas já também em Petrarca) ensinaram a pensar o presente em comparação com os demais momentos registrados na história. A habilidade em proporcionar as partes de um edifício e os estudos sobre composição e proporção, também difundidos nos tratados artísticos do período, vêm da própria atividade comercial e sua necessidade de comparar e pesar mercadorias. Mas a arte florentina revela também a maneira como o próprio tempo é pensado: em comparação e relativo ao espectador que o enquadra. Não existem grandezas autônomas, nem a verdade de cada momento histórico pode ser compreendida nele mesmo, mas só em relação ao olhar que a ele visa junto com outros momentos e diante do presente e da tarefa de construir o mundo onde vivemos em ato, como ocorreu com Florença, ao apelar para todos os meios para preservar sua autonomia, independência e liberdade diante da ameaça iminente de Milão, ou como Brunelleschi, estudando edifícios antigos para cobrir a catedral do presente.

Vejamos a reforma de *Santa Maria Novella* e voltemos à obra albertiana. Trata-se de uma antiga igreja medieval que apresenta arcos ogivais e nave central mais alta do que as laterais, em contraste com o gosto horizontal e homogêneo preponderante no classicismo renascentista. Alberti interpreta essa herança. Apesar de humanista e opositor da escolástica, seu olhar compreende a obra e não a destrói, mas a adapta para

dar vazão à geometria e à racionalidade próprias da herança italiana e toscana. Sua intervenção preserva os elementos góticos e os funde em uma decoração geométrica que já se encontrava no românico florentino e manifesta, por exemplo, em *San Miniato al Monte*. Em *Santa Maria Novella*, Alberti cuida de fazer, por meio das volutas que antecipam a solução barroca, a transição entre a primeira e a segunda ordem do edifício. O passado e o presente se proporcionam mutuamente, e a arquitetura é tanto o cuidadoso desenvolvimento da fachada dentro do tema do quadrado quanto o cotejamento de dois tempos, o medieval e o moderno, a compararem-se reciprocamente.

Para instalar a eternidade no tempo, a arquitetura do Renascimento reportou-se à Antiguidade Clássica e procurou encontrar na história os ingredientes de uma *virtù* capaz de combater e superar as constantes oscilações da *fortuna*. Arte e arquitetura renascentistas foram instrumentos para instalar tanto um sentimento e desejo de permanência quanto uma imagem de estabilidade capazes de compensar a intensidade e a radicalidade das mudanças promovidas nos valores, nos hábitos e em todos os campos da cultura. Ao propor um ideal estético contraposto à instabilidade da época, a arte e a arquitetura renascentista surgiram como utopia destinada a servir de modelo capaz de reeducar o presente. Não é sem razão que, na mesma época, multiplicaram-se os mundos utópicos como *A Nova Atlântida*, *A Cidade do Sol* e a ilha de Thomas Morus. Também da ordem do futuro, essa utopia não ocupou, contudo, o mesmo *topos* que a vida eterna ocupou no Medieval. No Renascimento, o futuro se faz do exame e da legitimação dada pela experiência passada e do que é útil e passível de ser construído no presente. O presente é o termo da perspectiva do tempo renascentista. Na Idade Média, a vida eterna era esse termo e destino, mas sem força e ambição para modelar e entrar no presente. A ausência dessa força e a perda do presente no horizonte do homem medieval é o que fez as “renascenças” do período, como a carolínea ou a otomana, mostrarem-se débeis para transformar o mundo e a humanidade quando comparadas à renascença do *quattrocento* italiano⁹.

⁹ Cf. PANOFKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Trad. Maria Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 1975. 338 p.

Cada vez mais imanentes, a eternidade e o absoluto “caíram” na história e no tempo, marcado, agora, mais pelas torres dos relógios públicos erigidos com orgulho pelas cidades do que pelas horas dos mosteiros e conventos. Cada vez mais trágica, a dominação progressiva do tempo pelo homem moderno fez-se acompanhar de uma hipertrofia do instante. Cada vez mais, a figura do tempo passou a ser vista como a sucessão dos

pontos que compõem a reta infinita do progresso. O tempo laicizado e a deificação do efêmero têm, como contrapartida, a fragmentação do todo, e esse é o desespero do homem maneirista do século XVI. Quanto mais o tempo é medido e dominado, mais aguçados ficam a nostalgia do todo e o sentimento de vertigem diante da sucessão histórica cada vez mais acelerada de acontecimentos e descobertas surpreendentes, como a peste, as reviravoltas do poder político, as disputas religiosas e o heliocentrismo. No abismo dessa vertigem, brotam, incessantemente, a exigência do absoluto e os apelos por se reinstalar o eterno dentro do devir incessante das coisas, como na *Melancolia* de Dürer. A arquitetura renascentista se fez para providenciar uma habitação menos condicionada pelo fugaz e pelo efêmero, menos sujeita aos efeitos da passagem do tempo ou do que dura “só um dia”, ao contrário do que se verifica no domínio da arquitetura contemporânea. Já o tempo maneirista foi tensionado por duas exigências opostas: por um lado, pelo sentimento cada vez mais agudo da passagem e do devir em que cada momento, tornado coisa humana, pressiona a nossa existência com suas incontáveis possibilidades de mudanças; por outro, pelo desejo de escapar dessa passagem vertiginosa e das mutações contínuas que impedem qualquer representação estável do mundo.

A *Biblioteca Laurenziana*, de Michelangelo, é admirável expressão dessa tensão e de como o problema do tempo se situa na base conceitual de um projeto de arquitetura. Michelangelo compõe a antessala da biblioteca pelo conflito entre os elementos de arquitetura e os espaços que os contêm. A enorme escada ocupa quase toda a antessala e é claramente desproporcional em relação ao ambiente quadrado. Essa desproporção se agiganta nos degraus que transbordam os corrimãos. As colunas, confinadas em nichos recortados na parede e excessivamente estreitos, enfatizam a luta entre o espaço e os elementos nele contidos, entre o interior e o exterior, entre o corpo e a alma. Esse conflito é o tema que Michelangelo repetirá nas pinturas do teto da *Capela Sistina*. Todo o espaço da antessala é desproporcional e concebido por meio do confronto insolúvel entre os elementos e o espaço. Nessa antessala, o arquiteto renuncia à uniformidade, ao equilíbrio e ao ritmo harmonioso. Contudo, ao subirmos a escada, chegamos à sala da biblioteca retangular, uniforme, totalmente livre de conflitos, harmoniosa e geometricamente ritmada pelas pilastras aparentes. Nessa sala, a sucessão do tempo é dominada, e o espaço se comporta como uma sucessão de momentos justapostos, medidos e controlados pela organização geométrica e renascentista da composição. Na última

unidade espacial, a da biblioteca pensada por Michelangelo para abrigar os livros raros e de religião, o ambiente se centraliza e se estabiliza, de modo a concluir o eixo do percurso longitudinal que, partindo daquela escada e atravessando a biblioteca, acaba por convergir nesse espaço triangular no qual se reinstala a imobilidade e o eterno.

Ocorre, portanto, uma articulação em que diversos estados de espírito se sucedem em contrastes, à medida que o percorremos: o espaço não é homogêneo e constrói um caminho que parte do extremo conflito e culmina na imobilidade máxima. Diz-nos Norberg-Schulz:

A zona primeira e mais baixa representa os conflitos da existência terrena, a luta individual da alma para alcançar significado existencial; [...] a calma harmonia da biblioteca sugere uma solução baseada no intelecto; [...] a terceira zona, a mais elevada, simboliza a sabedoria divina (representada na biblioteca pelos livros raros). (NORBERG-SCHULZ, 1983, p. 139).

Temos, portanto, um espaço que não é feito para ser visto, mas para ser percorrido, passo a passo. Mais do que os conflitos apresentados na antessala, o que é propriamente manierista é o conflito entre as três unidades espaciais, as quais são articuladas não por um único princípio que regeria todo o projeto, mas por princípios diferentes – e até mesmo opostos, como se verifica ao passarmos da antessala para a biblioteca – que colidem entre si. Esse choque entre ambientes diversos e contrapostos só pode ser experimentado por quem percorre o espaço. E é justamente por requerer esse percurso que o tempo fundamenta a concepção e a experiência arquitetônicas: tempo construído com base em instantes e momentos espaciais hipertrofiados, à primeira vista autônomos, mas cujo sentido só se revela quando os vemos situados dentro de um todo fragmentado em que leis e sentimentos contrários, como a desproporção e a harmonia, são justapostos de modo a tensionar o fruidor e a prendê-lo em sua fronteira. Na *Biblioteca Laurenziana*, espaço e tempo são estilhaçados e figurados como colisão e conflito de momentos impossíveis de ser homogeneizados dentro de uma repetição serial e dos quais só se pode libertar pelo repouso da morte e do retorno da alma à sua imobilidade eterna, como Michelangelo exprime em suas *Pietàs*¹⁰.

A arquitetura barroca incorporou a fugacidade, representou a infinitude do tempo e do espaço da ciência moderna, aproveitou-se da fragmentação da experiência temporal para criar um espaço infinito, virtual e apropriado progressivamente à medida que é percorrido, e não por uma visada única capaz de englobar toda a verdade do edi-

¹⁰ Sobre a Biblioteca Laurenziana e o conflito como base da arquitetura do século XVI ver BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 103-130.

fício como fazia a perspectiva renascentista. O Barroco, tanto na arquitetura e na arte quanto no cálculo infinitesimal de Leibniz ou na ciência de Galileu, quis representar e domesticar o infinito como no coroamento de *S. Carlo alle Quattro Fontane*, de Borromini; na lanterna de *Sant'Ivo alla Sapienza*, do mesmo Borromini; nas alamedas do *Jardim de Versalhes*, de Le Nôtre, e do barroco tardio da Europa setentrional; na pintura de Manoel da Costa Athayde para o forro de *São Francisco de Assis*, em Ouro Preto. Cada célula espacial tornou-se um “mundo concentrado”, como uma mônada inesgotável. Cada momento espacial foi dilatado e procurou abrigar em si o absoluto. A visão da totalidade cedeu lugar à prevalência do pormenor. O eterno se imiscuiu no tempo, o absoluto penetrou nas partes, o infinito se laicizou, e o transcendente apelou por habitar o imanente. Daí a “tortura” com que o artista barroco pretendeu subjugar a dureza da matéria, daí sua insatisfação permanente a querer contrariar a natureza das formas e dos elementos, daí a antinaturalidade borrominiana, a rebeldia contra o tempo e a insaciabilidade por formas e novidades instaladas em todos os ambientes até gerar o “horror ao vazio”, o *horror vacui*, como na igreja de *S. Lorenzo*, de Guarino Guarini.

Somos filhos dessa sede e dessa insatisfação próprias da condição moderna. E nossas arte e arquitetura documentam isso até mesmo através da nostalgia de ordem que experimentamos diante da arquitetura neoclássica, como pretende Antonio Canova, ao refazer o *Pantheon* em seu *Templo de Passagno*, na segunda década do século XIX. Em geral, a arquitetura neoclássica não trabalha com “tipos”, como mencionamos a respeito da arquitetura grega, mas com “modelos” a serem transcritos prescindindo da interpretação histórica¹¹. O Neoclassicismo, em geral, não articula muito as exigências do presente com a herança do passado, e tende a limitar tanto a *hybris* inventiva do barroco que chega até mesmo, em alguns casos, a fazer do projeto arquitetônico nada mais do que a cópia de um modelo. Nesse ponto, a história da arquitetura reduz-se a um catálogo de formas desprovidas de uma linguagem por meio da qual se poderia passar à consideração crítica do passado e à compreensão da situação histórica atual e das soluções que ela exige. Reduccionismo semelhante ocorreu nas correntes revivalistas do pós-modernismo da segunda metade do século XX. O Neoclassicismo documenta, portanto, como o sentimento do progresso cada vez mais acelerado é acompanhado, simultaneamente, de um latente sentimento de perda, de fracasso e de decadência bem como de uma nostalgia de ordem e de referências estáveis.

¹¹ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2001. p. 69.

Na modernidade, não são mais as potências externas ao tempo que impõem aflições ao homem. O próprio homem, divinizado em Michelangelo e Descartes, situa-se como o responsável por seu próprio destino, estando em seu poder evitar e reparar todo mal. E essa reparação é possível por meio da história vista como um progresso contínuo. Nessa história, em que não há lugar para o “eterno retorno”, o avanço do tempo parece ser o instrumento da perfeição futura a ser conquistada e da realização do bem e da felicidade plena. O futuro e o passado não são mais alteridades diante das quais o presente possa ser confrontado. O passado é nostalgia, e o futuro é o território sempre aberto e a ser ocupado com intensidade, como Eiffel pretendeu com suas obras.

Essa é a aposta da modernidade, aí incluída a maior parte da arquitetura do século XX e do início do XXI, desde os protomodernistas até os últimos movimentos desconstrucionistas e neomodernistas. Para ocupar esse território descampado, a visita às origens, como a empreendida pela arquitetura grega e a temporalidade cíclica nela concebida, foi substituída pelo valor da inovação absoluta e desprendida de qualquer arquétipo. O modelo passou a ser o futuro, e a história passou a valorizar não o que permanece, mas o que muda:

Já na história passa a ser valorizado não o que permanece e não-muda (o mesmo) segundo o modelo dos arquétipos da repetição, mas a mudança e a diferença (o outro), dissociados de todo e qualquer arquétipo, salvo o do progresso, se é que se pode falar de arquétipo ainda, visto que o modelo buscado é atingido no futuro, não no passado, ao contrário do que se imaginava antes. (DOMINGUES, 1996, p. 59-60).

Apostando no futuro e chicoteando o tempo para fazê-lo avançar e ocupar esse território, temos a arquitetura de Boullée, como o *Cenotáfio de Newton*, contrapondo-se à nostalgia neoclássica, os construtivistas russos do início do século, como se vê no *Monumento para a Terceira Internacional* de W. Tatlin, os projetos imaginados por Leonidov, o novo homem e a nova máquina de morar propostos na *Villa Savoye* e no *Vers une architecture* por Le Corbusier, o projeto de Brasília, de Lúcio Costa e Niemeyer, e até a proposta de interligar fluvialmente todo o Brasil imaginada por Sérgio Bernardes.

Mas, lado a lado, o eterno insiste em penetrar na história, e uma figuração da unidade é proposta para substituir a visão do tempo como constituído por momentos implodidos no quadro fragmentado da história e da cultura. Assim, à tensão do arco moderno protendido para o futuro, o pós-modernismo flexionou-se para o passado. Ao mesmo

tempo que a herança ocidental foi seduzida por uma tecnologia universal cada vez mais sofisticada e desnuda – como na *Torre Eiffel* e no *Centro Georges Pompidou* em Paris e no edifício do *Lloyds's* em Londres, de Richard Rogers – floresceu o contraponto artesanal, romântico e contextual de um Gaudí, nos umbrais do século XX, ou o “modo intemporal de construir” de Charles Alexander. Contrapondo-se à voracidade e ao alarde do novo, Alvaro Siza, como no *Restaurante Boa Nova*, em Leça da Palmeira, e Severiano Porto, no *Centro de Proteção Ambiental*, em Balbina, fincaram um pé na tradição interpretada e no “silêncio”, para usarmos um termo de L. Kahn, de uma arquitetura menos midiática e bombástica. No pluralismo moderno e pós-moderno, vários tempos encontraram vários tipos de moradas. Em Emilio Ambasz, ao projetar uma casa em Córdoba, por exemplo, a arquitetura constrói um tempo mítico, arquetípico, “original”. Sua *arché* não se encontra propriamente em um passado, como no caso grego, mas em um sem-tempo que, procurando romper os muros temporais, centraliza o tempo como o tema fundamental do combate da pedra, da luz e da matéria ávidas de imortalidade e transcendência. Ao se perguntar pela essência do que seja uma biblioteca, uma praça ou um templo, Louis Kahn busca uma ordem no espaço arquitetônico capaz de figurar um tempo e uma permanência que se contraponham à fugacidade do presente, como se observa no seu projeto para a *Sinagoga Hurva*, em Jerusalém. E não é outra a razão que o leva a aprender com a arquitetura egípcia, que tanto desenhou, com a expressividade das massas e da repetição dos mesmos elementos, como no *Instituto Indiano de Administração*, em Ahmedabad, e no *Unity Temple* em Rochester, a força dos eixos ordenadores, verificada no *Instituto Salk* em La Jolla, (EUA) e a clara distinção e articulação entre interior e exterior do mesmo *Instituto Indiano de Administração*. Estudando e desenhando a arquitetura grega, Kahn reinterpretou o conceito de ordem, como na *Biblioteca Philips Exeter* em Connecticut, e realçou o papel da luz como elemento capaz de dotar o edifício de transcendência e “silêncio”, como faz o *Kimbell Museum*. Em Kahn, a perenidade capaz de facear o efêmero é buscada dentro da permanência dos elementos na história e nas instituições e aspirações da cultura humana, ao contrário da a-temporalidade figurada na arte oriental, em um jardim zen ou em alguns projetos de Tadao Ando, como a *Casa Ito*. Em Kahn, a eternidade é deduzida da interpretação da história e da necessidade humana por espaços que respondam às aspirações ou inspirações afetas à permanência; no oriente, ela se projeta de um modelo supra-histórico e fora do tempo.

3. A arquitetura habita o tempo: do efêmero da percepção à construção do eterno

12 “Mas, por mais importante que seja esta distinção para nossa experiência privada, falta muito para que ela seja suficiente para constituir a noção ou categoria do tempo. Essa não consiste simplesmente em uma comemoração parcial ou integral de nossa vida passada. Ela é um quadro abstrato e impessoal que envolve não apenas nossa existência, mas a da humanidade. Ela é um quadro ilimitado onde toda duração está exposta sob o olhar do espírito e onde todos os acontecimentos possíveis podem ser situados em relação a pontos de referência fixos e determinados. Não é meu tempo que assim pode ser organizado; é o tempo tal como é objetivamente pensado por todos os homens de uma mesma civilização. Apenas isso já é suficiente para fazer entrever que uma tal organização deve ser coletiva. E, com efeito, a observação estabelece que esses pontos de apoio indispensáveis, em relação aos quais todas as coisas são classificadas temporalmente, são emprestados à vida social. [...] Um calendário exprime o ritmo da atividade coletiva ao mesmo tempo que tem por função assegurar sua regularidade.” (grifos do autor). DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 212. (Os pensadores).

A breve história que apresentamos a respeito das várias maneiras como o tempo habitou e habita a arquitetura deve ser agora, invertida, para dar lugar a uma breve conclusão: a arquitetura, em reciprocidade, habita o tempo.

A dimensão temporal da arquitetura passou a ser mais explicitada a partir do advento de uma percepção cada vez mais rápida do mundo circundante, que corresponde à aceleração do tempo na modernidade e na contemporaneidade, como exposto anteriormente. Essa quarta dimensão – a comandar, por exemplo, a apreensão que temos dos edifícios e letreiros de uma avenida através de um carro ou de um trem de alta velocidade – veio a prescrever novas formas e escalas para as construções e as cidades. Em que pese a relevância que essa abordagem do tempo assume na teoria da arquitetura recente, ela não fere a substância da arquitetura e não responde propriamente à experiência da temporalidade intrínseca à experiência espacial. Essa abordagem pode servir para conformar e prescrever formas adequadas à fruição de um determinado objeto pelo indivíduo, conforme o ângulo e modo de visada, mas não para construir uma forma como o homem passe a habitar a história por meio do espaço e, assim, construir sua própria identidade e dotar seu universo de uma componente familiar.

Ultrapassando a consideração do tempo como condição em que se dá a percepção individual, pretendo, nesta conclusão, pensá-lo como componente da arquitetura na condição de acontecimento humano que vai além da contingência de sua fruição. Na medida em que concebemos a arquitetura como construção de uma *arché*, e essa *arché* é investida de uma dimensão pública e ética, também o tempo deve ser lançado nessa dimensão. Isso implica tanto não tomarmos o tempo como algo totalmente individual e subjetivo quanto não o pensarmos como uma “quarta” dimensão plenamente mensurável e divisível. Em vez de concebermos o tempo como algo do mundo das percepções e sensações, procuramos relacioná-lo a uma entidade de ordem coletiva e a um *ethos*. É dessa forma, por exemplo, que E. Durkheim elabora sua ideia de um tempo social e objetivo, a conformar, inclusive, as experiências individuais da temporalidade¹². Esse tempo é próprio de uma arquitetura que se interessa pela organização coletiva da cidade e da sociedade, a exemplo de instituições destinadas a melhor inserir o indivíduo dentro da coletividade, como é o caso das universidades.

A compreensão do tempo da arquitetura se instala no campo da díade efêmero/eterno, cujas manifestações na história acabamos de ler. Abordar a questão do tempo na arquitetura é remetê-la a tal campo e perscrutar o papel a ela destinado em nosso presente para articular a experiência da temporalidade. Se considerarmos a questão do tempo apenas como uma das componentes com que o objeto se dá à percepção, permanecemos apenas na dimensão estética da arquitetura, mas se consideramos o tempo como tempo social, antropológico, histórico, tensionado entre o efêmero e o eterno, a pesquisa avança até investigar a posição da arquitetura dentro de nossa cultura. Aqui chegamos ao âmbito em que se poderia mover da teoria para uma filosofia da arquitetura. Com base no exame de algumas obras, abordamos a experiência do tempo na história da arquitetura. Concluiremos examinando o papel e a experiência da temporalidade em que é produzida a arquitetura dentro do mundo e da atualidade.

Entendemos “mundo” como aquilo que o homem constrói para si com o sentido de tornar “familiar” e próprio o ambiente que o cerca de modo a habitá-lo. Habitar o mundo e construir um mundo habitável é o sentido de toda atividade do ser humano – da religião à ciência, do trabalho ao lazer, da arte ao consumo – de modo a compensar a condição precária e frágil da existência e a fugacidade e efemeridade da vida.

Essa condição “familiar” requer duas coisas: tempo e uso. As coisas que nossas atividades criam para tornar familiar o mundo devem ter a durabilidade e a funcionalidade próprias à familiaridade e ao uso que delas se espera. “Sem se sentir à vontade em meio a coisas cuja durabilidade as torna adequadas ao uso e à construção de um mundo, do qual a própria permanência está em contraste direto com a vida, essa vida jamais seria humana”, diz Hannah Arendt¹³. A durabilidade é a condição do uso. E é ela também que empresta às coisas uma certa objetividade e independência dos homens em particular. Assim, uma cadeira serve a várias pessoas e até a várias gerações. Um martelo mantém-se com uma durabilidade formal e material que o possibilita resistir à imediaticidade dos usos e à frequência com que ele é empregado. Uma casa é capaz de manter-se como tal enquanto abriga o lar de vários indivíduos, famílias e gerações. Ou seja, os objetos de uso portam consigo uma durabilidade que serve tanto para o uso imediato quanto para emprestar à vida humana alguma estabilidade e invariância. Isso os faz ser conhecidos em sua essência e em suas causas (final, formal, material e eficiente, conforme Aristóteles). E possibilita ao mundo conquistar uma familiaridade: os utensílios e instrumentos

¹³ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. 147.

assumem, portanto, um caráter mais do que meramente utilitário ou instrumental. Sua durabilidade e uso fundam a familiaridade, e é essa familiaridade a responsável por dotá-los de sentido e significado simbólico, de forma a ser possível preservá-los ao lado de nossa cabeceira, no centro da mesa da sala, ou no meio de uma cidade.

Se a arquitetura tem no uso um componente e destino que a definem, mesmo no templo grego, e o seu propósito é o de providenciar a habitação humana, cumpre ser ela dotada da durabilidade necessária. A arquitetura surge como fruto do trabalho do homem para criar a objetividade do mundo que se pretenda familiar, humano, capaz de transformar o caos em cosmo e de nele habitarmos de modo seguro, no sentido heideggeriano¹⁴. A despeito do efêmero e de sua contínua mutação, os homens podem reaver sua identidade diante do contato com a obra de arquitetura e os vários objetos por ela suportados. É o ambiente arquitetônico que oferece uma objetividade que, interposta ao ambiente natural, dota o mundo da estabilidade necessária à sua apropriação, entendida como construção da familiaridade que nos “salva” da permanente mutação e do efêmero. Essa solidez e durabilidade é o produto do trabalho humano e investe a categoria da *firmitas* na obra de arquitetura. E, pelo próprio vínculo que estabelecemos entre a durabilidade e o uso, a *firmitas* anda de braço dado com a *commoditas* ou *utilitas*, segunda categoria da tríade com que Alberti e Vitruvius viram a obra de arquitetura ser composta. E, assim como o utensílio ou instrumento, a própria dimensão de uso e durabilidade própria ao objeto arquitetônico é capaz de nele investir, com o tempo, um valor simbólico e um sentido que ultrapassam o caráter meramente instrumental ou utilitário.

Esse valor da permanência e do sentido é um dos pontos que aproxima a tarefa arquitetônica da tarefa artística, embora outras valências, como as técnicas e utilitárias, afastem-nas bastante. Como obra de arte, a arquitetura transmuta os materiais e “re-apresenta” o mundo como mundo humano, dota-o de sentido, faz dele o “lar não mortal dos seres mortais”¹⁵. Assim, a luz adquire um sentido ao projetar-se no vitral gótico da catedral de Chartres ou na capela de Le Corbusier, em *Ronchamp*, e a maleabilidade plástica do concreto se exhibe tanto nessa capela quanto na de *São Francisco de Assis*, na Pampulha, de Niemeyer. Em vez de virarem lenha e cinza, os restos de caixotes e engradados adquirem valência semântica e documentam o mundo da vida quando servem para compor o ambiente e transformar o espaço em espacialidade, como se pode ver até mesmo na pequena *Padaria Bonome*, de Freuza Zechmeister,

¹⁴ Cf. HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: CHOAY, Françoise (org.). *O urbanismo*. Trad. Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 1962. p. 345-350.

¹⁵ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. 181.

em Belo Horizonte. Sem a arquitetura, o poder desses elementos não emergiria, e não prestaríamos atenção neles. A beleza que admiramos numa obra de arquitetura não se valoriza apenas por critérios estéticos, mas também por fazer transparecer a luta contra a dissolução e a mutação constante própria da ordem da natureza na condição de *natura naturata*. Essa luta e essa autoridade é que admiramos, ainda hoje, nas pedras sobrepostas das muralhas de uma cidade antiga, como Roma ou Lucca. Também a *venustas* – o deleite ou prazer, última categoria da tríade vitruviana e albertiana – é investida pela durabilidade da *firmitas* e pela pretensão de se figurar uma imagem de durabilidade, constância e familiaridade. Daí podermos homologar, por exemplo, a beleza de objetos usados, não antigos, como os edifícios que pertencem ao patrimônio e à memória de nosso mundo. Isso faz da temporalidade – como tempo vivido e construído sobre a díade do efêmero e do eterno – uma dimensão da arquitetura mais ética do que estética ou sensorial.

A arquitetura só é capaz de criar um lar para os mortais se ela adquire estabilidade e durabilidade para conseguir suportar e sobreviver à mutabilidade das coisas e ao movimento da vida e das ações. Como suporte, ela é o contraponto que serve – mais do que para abrigar homens, objetos e funções – para sustentar e compassar a sucessão cada vez mais veloz de instantes hipertrofiados. Só assim a arquitetura consegue criar um lar para a diáspora em que se constituiu a modernidade e para o trãnsfuga em que se constituiu o homem que a habita em permanente estado de movimento, penúria e vazio. A sociedade de consumo e a velocidade das trocas e a obsolescência que ela impõe são estágios dessa modernidade, cujos fundamentos situam-se há mais de quinhentos anos. Contudo, também o consumo, como o trabalho e o lazer, é atividade que contribui para tornar o mundo familiar, apropriado, usado. O perigo não está propriamente nele, mas em não criar – como contraponto à sua crescente fertilidade e futilidade – as referências de permanência e durabilidade capazes de fazer a vida se fixar e se realizar em alguma coisa que permaneça, que dê testemunho de nós mesmos, que crie uma identidade e uma familiaridade com o mundo. Por meio dessas obras nos fazemos autores da nossa própria vida em vez de permanecermos como joguetes à mercê de um destino heterônomo e de informações das quais perdemos o controle e a capacidade de interpretar¹⁶. A arquitetura, por sua materialidade, repercussão pública e capacidade de tecer dentro de si tanto os valores da *firmitas* quanto os da *utilitas* e da

¹⁶ Cf. ARGAN, Giulio Carlos. *Projeto e Destino*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2001. p. 7-64.

venustas, assim como por sua propriedade de cruzar as dimensões da técnica, da estética, da ética, da função e do símbolo, é um dos poucos meios ainda disponíveis para fazer visível no mundo a díade estrutural na qual se faz nossa experiência do tempo e da história. Cumpre à arquitetura – incluindo aqui a arquitetura que tem a cidade como seu objeto primeiro – transcender a mera funcionalidade das coisas produzidas para o consumo, a mera utilidade dos instrumentos produzidos para o uso, o mero deleite produzido pela beleza e a mera exibição das novidades produzidas pela mídia. Cumpra a ela, como vimos na revisão histórica apresentada, apesar da prioridade dada ao efêmero na modernidade, criar as condições para a constituição de um mundo familiar no qual se reconheça e celebre a dimensão temporal da existência e o espaço da história em que, verdadeira e provisoriamente, ainda habitamos, não apenas como indivíduos, mas como integrantes de um *ethos* comum, compartilhado e familiar.

Afinal, só há projeto de arquitetura se o tempo é projetado nele.

Referências

- ALBERTI, Leon Battista. *I libri della famiglia* (a cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti). Torino: Einaudi, 1969.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Firenze: Sansoni, 1992.
- BOSI, Ecléa. *Lembrança de Velhos*. São Paulo: TA Queiroz.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite Brandão. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Arquitetura: habitação do tempo. *Design interiores*. São Paulo, RAL, ano 7, 1993. n. 37.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Iluminuras, 1996.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores).
- HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: CHOAY, Françoise (org.). *O urbanismo*. Trad. Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 1962.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Meaning in western architecture*. New York: Rizzoli, 1983.