

# ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. nº7. Ano 2005



# ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. nº7. Ano 2005



## **ArteTeoria I nº7**

Revista do Mestrado em Teorias da Arte  
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

### **Director**

*José Fernandes Pereira*

### **Coordenação**

*Maria Helena Souto*

### **Colaboradores**

**Ana Martins Barata**, Biblioteca de Arte da F. Calouste Gulbenkian

**Ana Luisa Marques**, Mestre em Teorias da Arte pela FBAUL

**Ana Santos Guerreiro**, Assistente na F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa

**Fernando Paulo Rosa Dias**, Assistente na F. de Belas-Artes da U. de Lisboa

**Helena Murteira**, Serviço de Belas-Artes da F. Calouste Gulbenkian

**Helena Souto**, Assistente na ESD – IADE

**Hugo Ferrão**, Prof. Associado da F. de Belas-Artes da U. de Lisboa

**Inês Cunha Simão**, Dra. em Filosofia

**João Miguel Couto Duarte**, Assistente na Universidade Lusíada

**João Paulo Martins**, Assistente na F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa

**M. Justino Maciel**, Prof. de História de Arte da FCSH da U. Nova de Lisboa

**Marieta Dá Mesquita**, Prof. de História de Arte da F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa

**Miguel Baptista Bastos**, Assistente na F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa

**Nuno Afonso**, Mestre em Teorias da Arte pela FBAUL

**Paulo Simões Rodrigues**, Assistente na U. de Évora

**Pedro Janeiro**, Assistente na F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa

**Pedro Craveiro**, Assistente da F. de Belas-Artes da U. de Lisboa

**Rute Figueiredo**, Arquitecta. Mestre em História da Arte

**Vitor da Silva**, Prof. Associado da F. de Arquitectura do Porto

### **Capa**

Portada do Livro IV do Tratado de Serlio

### **Propriedade do Título**

Mestrado em Teorias da Arte

Faculdade de Belas Artes

Largo da Academia Nacional de Belas Artes

1247-058 Lisboa

tel: 213466148 - fax: 213427635

### **Produção Gráfica**

Facsimile, Lda

### **Tiragem**

500 exemplares

### **ISBN**

972-99616-1-1

### **Depósito Legal**

196292/03

- 7**        **MARCAS DA ANTIGUIDADE NA GÊNESE CULTURAL PORTUGUESA**  
*M. Justino Maciel*
- 17**       **A ARQUITECTURA DO NÚMEN. FRANCISCO DE HOLANDA NO ITINERÁRIO DA FÁBRICA DIVINA**  
*Nuno Afonso*
- 30**       **SEBASTIAN SERLIO – IMAGENS E PROJECTOS DE HABITAÇÃO CORRENTE**  
*Marieta Dá Mesquita*
- 38**       **O SIMBOLO E A PEDRA NO ESPAÇO RELIGIOSO DE SANTO ANTÓNIO DOS OLIVAIS**  
*Pedro Craveiro*
- 53**       **TUTTE L'OPERA D'ARCHITETTURA ET PROSPECTIVA NA ARQUITECTURA DE SEIÇA**  
*Ana Luísa Marques*
- 69**       **DIVAGAÇÕES EM TORNO DE UM SONHO – BREVE PERCURSO PELOS JARDINS DO PALÁCIO FRONTEIRA**  
*Marieta Dá Mesquita*
- 77**       **A CIDADE DO ILUMINISMO**  
*Helena Murteira*
- 89**       **O OBSERVATÓRIO DA MÃE D'ÁGUA DAS AMOREIRAS, OU O VAZIO COMO PRESENÇA**  
*João Miguel Couto Duarte*
- 108**      **A ARQUITECTURA COMO MEMÓRIA DA CIDADE: O EXEMPLO DE LISBOA (1834-1944)**  
*Paulo Simões Rodrigues*
- 124**      **LISBOA “CAES DA EUROPA”: ALGUNS PROJECTOS NÃO REALIZADOS PARA A ZONA RIBEIRINHA DA CIDADE ENTRE 1860 E 1930**  
*Ana Martins Barata*
- 140**      **UM GOÊS NA CAPITAL: A OBRA DO ENGENHEIRO E ARQUITECTO LUÍS CAETANO PEDRO D'ÁVILA**  
*Helena Souto*
- 159**      **DESENHO, COR E PROJECTO. QUATRO DESENHOS DE ARQUITECTURA DE HENRIQUE POUSÃO**  
*Vitor da Silva*

- 167**      **ARQUITECTURA E DISCURSO CRÍTICO NA TRANSIÇÃO DO SÉCULO XIX  
PARA O SÉCULO XX**  
*Rute Figueiredo*
- 179**      **CIBERESPAÇO E A ARQUITECTURA DOS “NÃO-LUGARES” PARA “HOMENS  
SEM QUALIDADES”**  
*Hugo Ferrão*
- 191**      **A PROPÓSITO DA ARQUITECTURA PARA UM PROJECTO**  
*Ana Santos Guerreiro*
- 205**      **ANTAGONISMOS: A ARQUITECTURA E OS SEUS SÍTIOS ACTUALMENTE**  
*Miguel Baptista Bastos*
- 211**      **PARA UMA HERMENÉUTICA DO ESPAÇO A ARQUITECTURA COMO FORMA DE HABITAR  
A TELA DO MUNDO**  
*Inês Cunha Simão*
- 218**      **A FICÇÃO DO HABITAR**  
*Pedro Janeiro*
- 234**      **A “DROMOLOGIA DE PAULO VIRILIO E A ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA:  
REFLEXÕES SOBRE A CRISE DA “POLIS” E DA “DOMUS”**  
*Fernando Paulo Rosa Dias*
- 249**      **LINA DO BARDI**  
*João Paulo Martins*
- 262**      **VITRÚVIO E A ARQUITECTURA PALEOCRISTÃ. O CASO PARADIGMÁTICO  
DAS REGIONUM CONSTITUTIONES**  
*M. Justino Maciel*

# MARCAS DA ANTIGUIDADE NA GÉNESE CULTURAL PORTUGUESA

M. Justino Maciel

A palavra génese conota-se em grego (*genesis*) com a ideia de criação, origem, nascimento de qualquer coisa. A génese de algo é sempre longínqua, quando vista na perspectiva histórica, na dinâmica estímulo-resposta que gera os comportamentos em continuidade. Por outro lado, referir e aferir o conceito ou os conceitos de Antiguidade, cujo sentido vem de *antigo*, do latim *antiquus*, por sua vez derivado de *ante*, é reportarmo-nos àquilo que está antes. Este conceito aplicado a uma época histórica é meramente convencional. Depende do ponto de vista do historiador colocado em determinado tempo. O que para nós hoje é considerada época contemporânea poderá ser, *latu sensu*, visto como antiguidade daqui a milhares de anos, assim como o período greco-romano já foi contemporaneidade para Platão ou para Cícero. *Latu sensu*, a Antiguidade recua ao início dos tempos. Para nós, hoje, poderá convencionar-se, *strictu sensu*, que a Antiguidade é o período que vai do surgimento da escrita, ou seja, dos fins da chamada Proto-História, até à Época Islâmica. Divide-se em Antiguidade Pré-Clássica, Antiguidade Clássica e Antiguidade Tardia,

Ao falar de génese cultural, podemos também falar de herança cultural, o que interage com as noções de inovação e de continuidade. Tal relaciona-se com grupos sociais, comunidades e indivíduos que vivem em determinado território. Este, por vezes, define-se, no suceder dos tempos, como base material de uma identidade.

Esclarecidos estes pressupostos, poderemos então procurar indícios de uma génese cultural portuguesa na Antiguidade, algumas marcas que remontem já à Antiguidade Clássica, mas sobretudo à Antiguidade Tardia, porque mais próxima no devir e nos percursos históricos, culturais e artísticos que desaguarão no chamado Condado Portucalense e cuja formação, expansão e caracterização cultural condicionaram os caminhos da cultura portuguesa.

## I – O Ordenamento Romano do Território

O actual território português ocupa parte substancial de duas províncias romanas do Ocidente Peninsular: A Galécia e a Lusitânia, que tinham, respectivamente, as capitais em *Bracara Augusta* e em *Emerita Augusta*. Para esta primeira divisão administrativa, os romanos demonstraram um sábio conhecimento do território, pois logo de início constataram a existência, na faixa ocidental da Hispânia, de uma zona mediterrânica e de uma zona atlântica<sup>1</sup>. Adaptaram-se melhor à primeira por lhes permitir uma mais fácil continuidade do seu tradicional *modus uiuendi* em termos de clima, habitat, paisagem, produção agrícola e recursos naturais. Por isso, nós hoje constatamos que, na realidade, há dois tipos de romanização: o do Sul, de feição itálica, e o do Norte, condicionado pela chamada cultura castreja, pela ocupação e administração militar e pela intensificação da exploração mineira.

O conhecimento do território permitiu ao colonizador romano conhecer os povos, que confinou em *ciuitates*, progressivamente elevadas à categoria de *municipia*, agrupados em *conuentus* (o de *Bracara Augusta*, o de *Scallabis* e o de *Pax Iulia*), e estes, por sua vez, pertencendo a *Provinciae*. Esta divisão administrativa permitia-lhes não só o controle social, religioso e jurídico, como também a gestão e a exploração dos

<sup>1</sup> M.J.Maciel, A Arte da Época Clássica (sécs. II a. C. – II d.C.), in *História da Arte Portuguesa* (Dir. Paulo Pereira), I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 76-101.

recursos naturais: praticamente, todos os recursos tradicionais do território já foram identificados e explorados pelos romanos, tais como águas medicinais, metais, mármore, madeiras, pescas e seus derivados, vinho, azeite, trigo...

A tudo isto acresce a implementação e desenvolvimento da parte cultural propriamente dita: a introdução da arquitectura como acção positiva e criadora do arquitecto, seja no urbanismo, seja nas formas construídas de contexto doméstico, termal, do espectáculo ou na arquitectura industrial, com processos tipológicos e construtivos totalmente inovadores e o desenvolvimento de tipologias decorativas em que a arte o mosaico se destaca também como novidade. Os temas preferidos no mosaico, na pintura, na escultura e nas artes ditas menores, expressando o mitológico ou a realidade do quotidiano, marcam comportamentos em continuidade<sup>2</sup>.

Outra questão fundamental que se tem de referir é a língua latina, que acaba por superar as línguas indígenas e se torna veículo essencial de comunicação e de aculturação. As referências dos escritores clássicos à Galécia e à Lusitânia, como Estrabão e Plínio-o-Velho, as inscrições honoríficas, religiosas e funerárias, os marcos miliários das vias militares desde a época de Augusto até aos finais do séc. IV, testemunham toda esta aculturação, referem a onomástica de divindades e de personalidades indígenas progressivamente romanizadas e documentam todo o processo de romanização, definindo trajectórias futuras.

## II – A Cristianização da Lusitânia e da Galécia

A cristianização marca um passo importantíssimo na génese da cultura portuguesa. Assim como a romanização foi diferente na Galécia e na Lusitânia, também a cristianização assumiu aspectos diferentes numa e noutra Províncias. Assim, os primeiros bispos de que há notícia são da Lusitânia, concretamente de *Ossonoba* (Faro) e de *Elbora* que, na passagem do séc. III para o IV participam no Concílio de Elvira. Nos meados do séc. IV, surge-nos também um bispo em Olisipo, chamado Potâmio, que é ao mesmo tempo o primeiro escritor que nos surge no território português<sup>3</sup>. Só nos finais do séc. IV e princípios do séc. V nos aparecem bispos na Galécia, os quais não nos surgem com clareza associados a dioceses com definidos limites territoriais, com excepção talvez apenas da de Braga, sede de Província e de *Conuentus*. O exemplo mais significativo para nós, no que respeita à Galécia, é o caso de Idácio, bispo de *Aquae Flaviae* (Chaves), do séc. V, que foi preso pelos Suevos na sua igreja de Chaves<sup>4</sup>, não existindo todavia qualquer registo de ter sido esta capital de *ciuitas* cabeça de diocese. Seja como for, Galécia e Lusitânia surgem-nos já cristianizadas quando, em 409, Suevos, Vândalos e Alanos invadem a Península. São os Suevos que marcam, nos sécs. V e VI, os destinos das duas províncias, eliminando praticamente a respectiva fronteira administrativa, daí resultando que a Galécia é como que *lusitanizada* e a Lusitânia como que *galecizada*<sup>5</sup>. Encontra-se aqui uma das causas remotas da formação de Portugal. São os Suevos, primeiro na sua fase ariana e, depois,, na fase católica, os responsáveis por este novo dinamismo. Ocupando sucessiva e repetidamente cidades como *Bracara Augusta*, *Portucale*, *Conimbriga*, *Egitanea*, *Olisipo*, *Emerita Augusta* e *Myrtilis*, regionalizam o poder administrativo e cristalizam uma nova geografia que, perante o posterior avanço visigodo, acaba por determinar as fronteiras meridionais do reino suévico na linha definida pelo rio Tejo. Tal situação acaba por ser consolidada pelo tipo de interacção que se estabelece entre o poder político e o poder religioso neste reino bárbaro, com suporte mútuo e instauração de novos modelos de gestão administrativa e territorial em que se destacam os concílios bracarenses e a criação de uma rede de dioceses e paróquias

<sup>2</sup> M. J. Maciel, *A Arte da Antiguidade Tardia* (sécs. III-VIII, ano de 711), in *História da Arte Portuguesa* (Dir. Paulo Pereira), I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 102-149.

<sup>3</sup> M.J.Maciel, *L'Art et l'Expression de la Foi, in Pacien de Barcelone et l'Hispanie au Ive siècle*, Paris, Ed. du Cerf, 2004, pp. 207-218.

M.J.Maciel, *Entre Constâncio e Juliano: A linguagem de Potâmio de Lisboa e o conhecimento da Lusitânia do séc. IV*, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* (Lisboa) 13 (2000) 135-148.

<sup>4</sup> *Hydatii Gallaeciae Episcopi Chronicon*, 201, in *Hydace, Chronique*, I, Introduction, texte critique, traduction par A. Tranoy, Paris, Sources Chrétiennes, 1974, p. 164.

<sup>5</sup> M.J.Maciel, *Suevos, bizantinos e visigodos no Sul da Bética e da Lusitânia: Arte, percursos e fronteiras*, Sep. de *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 40 (1-2), Porto, 2000.

<sup>6</sup> M. Oliveira, *As paróquias rurais portuguesas, sua origem e formação*, Lisboa, 1950.

<sup>7</sup> Conversão oficializada no III Concílio de Toledo, em 589 (J. Vives, *Concilios Visigodos e Hispano-romanos*, Madrid-Barcelona, 1963, p.139-144.

<sup>8</sup> P.David, *Études historiques sur la Galice et le Portugal du VIe au XIIe siècle*, Coimbra, 1947.

<sup>9</sup> M.J. Maciel, *O "De Correctione Rusticorum" de São Martinho de Dume*, Sep. de *Bracara Augusta* 34, Braga, 1980.

<sup>10</sup> M.J. Maciel, *São Martinho de Dume e a cristianização do futuro território português: Fé, Cultura e arquitectura*, Sep. de *Actas do Congresso Internacional de História sobre a Missionaçã Portuguesa e Encontro de Culturas*, Lisboa, 1993.

dependentes da metrópole bracarense, consignadas no *Parochiale Sueuorum*, o primeiro documento administrativo que se conhece no seu género<sup>6</sup>.

Incorporado o reino suévico no visigótico, em 585, continua o mesmo dinamismo a marcar também o resto da Hispânia, com a conversão dos visigodos, também, do arianismo ao catolicismo<sup>7</sup>. Mas no novo contexto também se mantém a individualidade do Ocidente Peninsular, verificável através de vários documentos, designadamente numa relativa autonomia administrativa com capital em *Portucale*. Passado o período da dominação islâmica, o recenseamento de dioceses e paróquias a Norte do Tejo revela que há continuidades referenciadas à época suevo-visigótica, verificadas na identificação dos santos patronos das igrejas<sup>8</sup>, do culto das relíquias e das marcas existentes na arquitectura religiosa.

### III – O Tempo de São Martinho de Dume

Para auscultar as raízes de uma cultura e de uma identidade portuguesas, é fundamental uma atenção ao tempo de São Martinho de Dume, um homem que terá vivido cerca de sessenta anos e que faleceu em 20 de Março do ano de 579.

A sua acção encontra-se intimamente ligada à chamada *Pax Sueuica*, na segunda metade do séc. VI, resultante da conversão dos invasores e política e militarmente dominadores Suevos, arianos, ao catolicismo, que era já a religião oficial dos hispano-romanos que constituíam a maioria da população. Gera-se então um novo tipo de sociedade, em cuja reforma teve papel importante Martinho de Dume, que pautou a sua intervenção por um conjunto de iniciativas que contribuíram para o enriquecimento cultural dos nobres suevos, dos bispos, clero em geral, monges e até do povo simples dos campos. Os vários tratados que escreveu testemunham esta sua preocupação. Entre esses tratados gostaríamos de destacar o *De Correctione Rusticorum*, dirigido, como o nome indica, à instrução dos rústicos, ou seja, aos habitantes do campo<sup>9</sup>. Propôs e levou a cabo uma reforma dos costumes, seja a nível moral, seja a nível canónico e litúrgico, com reflexos profundos nos comportamentos arquitectónicos e artísticos<sup>10</sup>. Promoveu um tipo de monaquismo cultural de tipo itálico, mas de onde não estavam ausentes referenciais do monaquismo oriental, continuado e desenvolvido cerca de um século depois por São Frutuoso de Braga. Tudo isso deixou marcas profundas no devir cultural da região lusitano-galaica dependente da igreja metropolitana de Braga, tendo como pontos aglutinadores as sedes episcopais de *Bracara*, *Portucale Castrum Nouum*, *Lamecum*, *Viseum*, *Conimbriga* e *Egitanea*, com as respectivas paróquias consignadas no já referido *Parochiale Sueuorum*.

Um exemplo claro do que são as marcas indeléveis da acção martiniana nos comportamentos culturais em duração contínua até aos dias de hoje no nosso quotidiano, podemos referi-lo nas recomendações que o Apóstolo dos Suevos fazia aos habitantes dos campos. Estes, já aculturados com a língua e com os costumes romanos, chamavam aos dias da semana, a partir de Domingo, inclusive, Dia do Sol (*Dies Solis*), Dia da Lua (*Dies Lunae*), Dia de Marte (*Dies Martis*), Dia de Mercúrio (*Dies Mercurii*), Dia de Júpiter (*Dies Iovis*), Dia de Vénus (*Dies Veneris*) e Dia de Saturno (*Dies Saturni*). Ao sublinhar o significado da conversão ao cristianismo, Martinho de Dume chama a atenção dos rústicos para o facto de não ter sentido um cristão dar os nomes de deuses pagãos aos dias da semana, pois se esses deuses não existiam tão pouco haviam criado qualquer dia. Segundo São Martinho, o dia por excelência era o primeiro dia da semana, aquele em que Cristo ressuscitou e, portanto, deveria chamar-se Dia do Senhor, em latim *Dominicus Dies*, domingo. Os restantes dias deveriam ter uma designação de cômputo festivo a partir do primeiro

dia, o dia santo por excelência, e assim, deveria dizer-se segundo dia (*secunda feria*), terceiro dia (*tertia feria*), quarto dia (*quarta feria*), quinto dia (*quinta feria*), sexto dia (*sexta feria*), que é, aliás, a designação que a Bíblia também atribui, pois no Livro do Génesis se referem o primeiro dia, o segundo dia... em relação à progressiva acção criadora de Deus<sup>11</sup>. A palavra *feria* significa em latim dia festivo, e São Martinho, na linha de outros Padres da Igreja, queria dizer que para os cristãos todos os dias eram de festa a contar do Domingo<sup>12</sup>. Destas recomendações martinianas resultou que a língua portuguesa – lembremos a sua origem no galaico-português, que por sua vez também nasceu num contexto marcado pela individualização suévia – é a única língua latina a usar hoje a forma bíblico-cristã para os dias da semana. As demais línguas latinas só conservaram essa designação no que respeita ao Sábado e ao Domingo. As línguas germânicas, nem isso. Para elas, ainda hoje o Domingo é o dia do Sol<sup>13</sup>...

Outro facto, agora no domínio do referente territorial, e que desenvolveremos à frente, tem a ver com a importância de *Portucale Castrum Antiquum* para ao Suevos e com o seu significado futuro. Segundo o *Chronicon* de Idácio de Chaves, é nesse *Castrum*, ou seja, nesse recinto fortificado, onde se refugia o rei suevo Requiário no ano de 456<sup>14</sup>, e é lá que morre o pretendente ao reino suevo, Agiulfo, em 457<sup>15</sup>. O rei suevo Maldras conquista-o em 459<sup>16</sup>. O fim da monarquia sueva tem igualmente como referente *Portucale*, pois é aí que se rende o último rei, Andeca, ao visigodo Leovigildo<sup>17</sup>. Ou seja, *Portucale Castrum Antiquum*, Gaia, o Porto da Galiza/*Portus Gallaeciae* dos textos dessa época, é o último reduto da identidade suévia, seja no séc. V, seja no séc. VI. Essa identidade mantém-se no Condado Portucalense, que daí retira o nome e a referência e daí surgirá o nome de Portugal.

Como informação intermédia, sabemos que a Crónica de Afonso III, referente aos anos de 793 a 842, sécs. VIII-IX, refere ainda o *Regnum Sueuorum* individualizado dentro do *Regnum Gothorum*, sendo governado pelo filho do rei. No séc. VII, o rei visigodo Vítiza esteve à frente do governo da Galiza, com sede em Tui, quando ainda era príncipe<sup>18</sup>.

#### IV – De Décimo Júnio Bruto a Frutuoso de Braga. O Mito dos Confins: Termo e Começo

Encontramos assim na Antiguidade algumas escoras onde assenta o crescimento futuro de um identidade cultural referente a um território definido, gerido em diferentes contextos políticos, militares, religiosos e sociais. Poderemos aprofundar o conhecimento dessas escoras e provar que elas nunca saíram da memória histórica, como o provam documentos da Reconquista. Referiremos alguns dados que nos chegaram da Antiguidade sobre a consciência ou percepção, por parte de autóctones ou de estrangeiros, de que esta faixa ocidental da Península Ibérica era o Finisterra, a *Ocidental Praia Lusitana*, como mais tarde diria Camões.

A primeira referência a uma identificação deste País com os confins do orbe surge com a conquista romana e com a primeira chegada das legiões, chefiadas por Décimo Júnio Bruto, à *Gallaecia*, por volta do ano 137 a.C. Idos do Sul, reconhecida e conquistada a Lusitânia, de familiar paisagem mediterrânica, os militares romanos sentiram a beleza estranha, ao mesmo tempo verde e azulada da Galécia. Chegados ao rio Lima, extasiados e perplexos, julgaram ver nele o rio *Lethes*, o mítico rio do esquecimento que os mortos atravessavam na barca de Caronte, para assim alcançarem o Hades. Recusaram-se, por isso, a atravessar o verdejante vale e a penetrar nas brumas das faldas das serras do Noroeste, temendo, por atravessarem os vaus do rio, esquecerem as esposas, os pais, os filhos, enfim, os entes queridos e a Pátria. Diz-nos Tito Lívio

<sup>11</sup> Gn. I, 6-31.

<sup>12</sup> Ideia que, por sinal, já existia no Paganismo. Dizia-se até do sacerdote de Júpiter, o *Flamen Dialis*, que era um homem *quotidie feriatius* (Gell., 10, 15, 16), ou seja, diariamente festivo, pois, para ele, nenhum dia era profano.

<sup>13</sup> M.J.Maciel, O "De Correctione Rusticorum", op. cit., pp. 68-70.

<sup>14</sup> Hydatii..., op. cit., 175, p.156: *Rechiarus, ad locum qui Portumcale appellatur profugus.*

<sup>15</sup> Idem, 187, p. 160: *Agiulfus, dum regnum Sueuorum sperat, Portucale moritur mense Iunio.*

<sup>16</sup> Idem, 195, p.162: *Maldras germanum suum fratrem interficit et portumcale idem hostis inuadit.*

<sup>17</sup> M.Reinhart, *Historia general del reino hispánico de los Suevos*, Madrid, 1952, p. 132. p. 60.

<sup>18</sup> Idem, p. 61.

<sup>19</sup> T.Livio, *Epitome Lib. LV: usque ad Oceanum perdomuit et, cum flumen obliuionem transire nolent...*

Lúcio Floro, *Res in Hispania gestae*, I, 33.  
Sílio Itálico, *Punica*, I.  
Plínio, *Naturalis Historia*, IV, 115.

<sup>20</sup> *Naturalis Historia*, IX, 9: Tiberio nuntiauit Olisiponensium legatio ob id missa, uisum auditumque in quodam specu concha canentem Tritonem qua noscitur forma...

<sup>21</sup> *Naturalis Historia*, VIII, 166: *Constat in Lusitania circa Olisiponem oppidum et Tagum amnem equas fauonio flante obuersas animalem concipere spiritum.* Lenda que já havia sido registada por Varrão, *De re rusica*, II, I, 19.

<sup>22</sup> E. Hübner, *Corpus Inscriptionum Latinarum, Inscriptiones Hispaniae Latinae*, II, Berlin, 1869, 258 e 259.

<sup>23</sup> Ptolemeu, *Geographia*, II, 5, 3.

<sup>24</sup> E.Galletier, *Panegyriques Latins*, III (XI), Paris, Les Belles Lettres, 1955, pp.35-36 (trad. nossa do latim).

<sup>25</sup> M.J.Maciél, *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Lisboa, 1996, p. 36.

<sup>26</sup> P. Maraval, *Égérie, Journal de Voyage (Itinéraire)*, Paris, Sources Chrétiennes, 1982, p. 204: *ut de extremis porro terris uenires ad haec loca.*

<sup>27</sup> A. Schulten, *Fontes Hispaniae Antiquae*, VIII, Barcelona, 1922, p. 379 (*Ordo urbium nobilium*, XIV, 5).

que Décimo Júnio Bruto atravessou sozinho o rio Lima e, da outra margem, chamou um a um os legionários pelos seus nomes. Afinal não se tinha esquecido, não tinha perdido a memória. E as legiões continuaram o seu caminho para Norte.

Esta ideia de fim do mundo, de fronteira (*limes*) entre o aquém e o além que os textos da Antiguidade referem progressivamente, parece ter origem neste episódio narrado por Tito Lívio e outros autores da Roma Republicana<sup>19</sup>.

No séc. I d.C., Plínio-o-Velho refere acontecimentos fantásticos neste *limes* ocidental do universo então conhecido, desde a existência de monstros marinhos<sup>20</sup> até às éguas que, na zona de Olisipo, concebiam do vento Favónio<sup>21</sup>, o vento de Oeste. Mais tarde, nos princípios do séc. III, oferecem-se sacrifícios ao Sol e à Lua, no sopé da Serra de Sintra, pela saúde do Imperador Septímio Severo e pela *Aeternitas* do Império<sup>22</sup>. A conotação da Serra de Sintra e seu Promontório com a Lua tem a ver com a ideia de confins, conforme também é documentado por textos da época<sup>23</sup>.

No séc. IV, *Mamertinus*, no seu panegírico dedicado ao Imperador Juliano, escrito no ano de 362, diz que para lá da costa ocidental *homens justos habitam umas terras no Oceano, a que chamam Ilhas dos Afortunados, porque nelas os cereais nascem no solo sem arado, os pendores das colinas se cobrem de videiras, as árvores se carregam espontaneamente de frutos e os legumes substituem por toda a parte as ervas*<sup>24</sup>. Mais uma vez se sublinha aqui a identificação desta faixa ocidental como *limes*, como fronteira alargada entre o aquém e o além, entre o humano e o divino<sup>25</sup>.

Nos finais do séc. IV, a peregrina Etéria é vista em Edessa, no Oriente, como chegada *das extremidades da Terra*<sup>26</sup>. Ao mesmo tempo, nestes finais do séc. IV, a Galécia surge como um autêntico eldorado referido pelos poetas e historiadores da época. A expressão *Bracara Diues*, a rica Braga, usada pelo poeta *Ausonius*<sup>27</sup>, surge como um *topos* de propaganda desta região.

No séc. V, Idácio de Chaves diz-nos que escreveu o seu *Chronicon* no *extremo da Terra*<sup>28</sup>.

No séc. VI, Martinho de Dume é visto pelo bispo de Poitiers, seu amigo e antigo discípulo Venâncio Fortunato, como um novo Adão, vivendo na zona de Braga como num outro paraíso, *alter Elysium*, plantado por Deus *ad Occasum*, no extremo Ocidente, alusão evidente à conotação tradicional desta faixa ocidental com o Paraíso, já não pagão, mas bíblico<sup>29</sup>. Mas esta alusão de Fortunato pode referir-se também ao oásis de paz e de renovação cultural que o reino suévico viveu com a sua conversão ao catolicismo, sob a tutela de Martinho de Dume, pois à frente o mesmo autor afirma *que o Senhor já não precisava de visitar (este Elísio) pela brisa da tarde, depois do meio-dia, (porque o Redentor) nele mesmo caminhava por entre áleas de pedras preciosas de um coração transparente e umbrosos cachos de hera de cultura primaveril, não cobertas de figueira mas, pelo contrário, ornadas de frutos*<sup>30</sup>. Este texto é significativo a vários níveis e explica como a cristianização dá seguimento às tradições que individualizam o espaço do Ocidente ibérico. Esta realidade, cujo sentimento se aprofunda e desenvolve literariamente, surge ainda no séc. VII em São Frutuoso de Braga, numa carta que dirigiu ao bispo Bráulio de Saragoça<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> *Hydatii...*, op. cit., Pref., 1: *ut extremus plagae, i ta extremus et uitae.*

*Deus plantasset Elysium.*

*Fructuosi presbyter ad Braulium: ...De longinqua terra...et Occidentis tenebrosa plaga depressos non despiciatis.*

<sup>29</sup> *Patrologia Latina*, 88, 179: *Alterum ad occasum*

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> *Patrologia Latina* 80, 690-692: *Epistola XLIII,*

A invasão árabe parece fazer obnubilarem estes indícios de individualidade. Todavia, o esforço de reconquista que se manifesta nas várias frentes peninsulares encontra aqui, no que respeita à frente ocidental, numa leitura *a posteriori*, uma das razões da sua força, que é a do sentimento de uma identidade que se manifesta, nomeadamente, na génese de uma totalidade a que podemos chamar galaico-portuguesa, que tem a sua parte dinâmica mais visível na expressão linguística, que aqui nos dispensamos de abordar.

## V – Portucale Segundo os Textos da Época Suévia

Sempre se tem abordado com oportunidade o tema de *Portucale*. Todavia, o mesmo raramente tem sido estudado no contexto político-cultural da Antiguidade, designadamente no período suévico, onde adquire verdadeiramente importância.

Sem dúvida que é na época suévia (sécs. V-VI) que se gera uma dinâmica estrutural profunda onde assentam as origens do nosso País. A relação *Portucale*-Portugal é de tal maneira evidente sob o ponto de vista linguístico neste contexto que sempre se considerou uma premissa e não uma conclusão silogística. Não é essa, todavia, a realidade que vamos analisar, mas outras que lhe estão subjacentes.

Sem esquecer que há castros pré-romanos de um e de outro lado do Rio *Durius* junto à sua foz, quer do lado de Gaia, quer do lado do Porto, o *topos* *Portucale*, como vocábulo, é sem dúvida romano e resulta da formação de uma palavra composta de *Portus* e *Cale*. Os referenciais históricos que conhecemos dizem-nos que o nome, o desenvolvimento e a importância progressiva deste lugar resultam de um processo de gestão do território que caracterizou a colonização romana da Hispânia e, em particular, da *Gallaecia*. Esse processo verificou-se de Sul para Norte, com apoios estratégicos servidos por percursos terrestres, fluviais e marítimos.

É na época suévia que, *a posteriori*, verificamos esta lógica da administração territorial romana. O *Parochiale*, que vimos citando, indicando-nos as sedes das dioceses e respectivas paróquias na segunda metade do séc. VI, refere já dois pólos de desenvolvimento no entreposto de comunicações e transportes existente na foz do rio Douro: *Portucale Castrum Antiquum*, hoje Gaia, e *Portucale Castrum Nouum*, hoje Porto<sup>32</sup>. A distinção entre *Antiquum* e *Nouum* corresponderá aos termos *Aquém* e *Além* que caracterizarão as movimentações da Reconquista, só que em sentido inverso, porque a colonização romana progride do Sul.

Os Itinerários romanos e da Antiguidade Tardia referem o sítio como *Cale*<sup>33</sup>, nome que, em latim, se conota com *callis*, caminho, via, sentido que mantém mesmo na Idade Média<sup>34</sup>. Ainda hoje, em castelhano, o termo *Calle* mantém parte do primitivo significado<sup>35</sup>. Como topónimo, surge em várias localidades do Império Romano, designadamente, de forma simples ou composta, nos interfaces porto fluvial ou marítimo com via terrestre.

Os textos da época suévia revelam-nos que *Cale* se havia transformado bastante no período romano e que, de palavra simples, evolui para palavra composta. Sem dúvida que a evolução de *Cale* para *Portucale* tem a ver com o desenvolvimento das actividades portuárias no local e que tiveram a ver com o desenvolvimento da exploração mineira na Baixa Galécia nos sécs. III e IV. Provam-no o grande número de marcos miliários que continuam a pontuar a região de *Bracara Augusta* no Baixo Império<sup>36</sup>, sinal de que as estradas e pontes se encontravam sujeitas a intenso tráfego nestes dois últimos séculos da dominação romana, facilitando o escoamento, para os cais de embarque dos *emporía*, do ouro e da prata que por via marítima seguia para os portos da Gália<sup>37</sup>. Prova-o também uma elite administrativa que se desenvolveu em

<sup>32</sup> M. Oliveira, *op. cit.*, p.44.

<sup>33</sup> J.M.Roldán Hervás, *Itineraria Hispana, Fuentes para el estudio de las vías romanas en la Península Ibérica*, Valladolid-Granada, 1975, pp. 67-68: *Item ab Olisippone Bracaram Augustam – Ierabriga – Scallabin – Sellium – Conembriga – Aeminio – Talabrica – Langobriga – Calem – Bracara* (Itinerário de Antonino Pio). E p. 123: *Olisipona – Terebrica – Langobriga – Ceno Opido – Calo – Augusta Bracara* (Anónimo de Ravena).

<sup>34</sup> A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine, Histoire des mots*, 4e. ed., Paris,, 1959, p. 87: *callis*. J.P.M. Albuquerque, Sobre o étimo de *Portucale* e as origens da cidade do Porto, in *Actas das III Jornadas Arqueológicas* (1977), Lisboa, 1978, pp. 347-355. A.S.Machado, *Onde teria nascido Portucale*, Porto, 1968.

<sup>35</sup> M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, 1973, p. 467.

<sup>36</sup> M. Capella, *Miliários do Conventus Bracaraugustanus em Portugal*, Porto, 1895.

<sup>37</sup> L.A.Santos, Miliários inéditos da via romana de Braga a Tuy. Algumas considerações, in *Arquivo do Alto Minho*, IV da II Série (Viana do Castelo) 24 (1979) 14.

<sup>38</sup> M. J. Maciel, *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Lisboa, 1996, pp. 44-45.

<sup>39</sup> *Ordo Urbium Nobilium*, in A. Schulten, *op. cit.*

<sup>40</sup> *Latini Pacati Drepani Panegyricus Theodosio Augusto Dictus*, in E. Galletier, *op. cit.*, p. 94.

<sup>41</sup> *Hydatii Gallaeciae...*, *op. cit.*, 175, p. 156.

<sup>42</sup> *Idem*, 187, p. 160.

<sup>43</sup> *Idem*, 195, p. 162.

<sup>44</sup> J. Vives, *Concilios...*, *op. cit.*, pp. 123 e 138.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 137.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 224.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 319.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 472.

<sup>49</sup> *Idem*, pp. 378 e 514.

<sup>50</sup> M. Oliveira, *op. cit.*, p. 44.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *De miraculis Sancti Martini*, I, 12, in *Patrologia Latina*, 71, 925: *Velociter ad portum Galliciae peruenunt ... et sic simul cum ipsis pignoribus Galliciae portum ingressus sit.*

Braga no séc. IV e que deu origem a uma geração culta e influente no Império, que sobressai nos finais deste século e na primeira metade do séc. V<sup>o</sup>. A já citada *Bracara Diues* dos versos de Ausónio<sup>38</sup>, dominando uma rica região entre dois grandes rios, o *Minius* e o *Durius*, exportava o ouro arrancado pelo mineiro galaico (*scrutator Gallaecus*)<sup>39</sup>, recebendo e enviando os seus altos funcionários imperiais, sem dúvida, preferencialmente, através de *Portucale*.

Quando os Suevos trazem a mudança ao Noroeste Peninsular, *Portucale* surge como um *topos* – repetidamente o vimos afirmando – continuamente referido ou suposto nos mais diversos contextos, desde o meramente geográfico ao administrativo, desde o militar ao religioso. Seja por leitura directa, seja por leitura indirecta.

Por leitura directa, surge-nos, nos textos de Idácio de Chaves, três vezes, com referências temporais aos anos de 456, 457 e 459. A primeira, como *locum* onde é capturado o rei suevo Requiário: *ad locum qui Portumcale appellatur*<sup>41</sup>. A segunda, como topónimo onde se define o espaço e o tempo em que ocorreu a morte de Agiulfus, pretendente à chefia do reino suévico: *Agiulfus, dum regnum Sueuorum sperat, Portucale moritur mense Iunio*<sup>42</sup>. A terceira, como recinto fortificado ou *castrum* que o rei suevo Maldras invade como inimigo: *Maldras Portumcale castrum idem hostis imuadit*<sup>43</sup>.

Notam-se, em seguida, as referências documentais, também directas, dos concílios em que participam os bispos de *Portucale*, já sob o domínio visigótico, é certo, mas em continuidade imediata com o mundo suévico. Com efeito, o *Parochiale Sueuorum* já cita esta diocese. A co-existência de dois bispos em *Portucale* por altura de 589, um católico e outro ariano, leva-nos a concluir que este último foi imposto após a conquista do reino suévico, católico, pelos visigodos de Leovigildo, ainda arianos e, portanto, a sede episcopal portugalense já data da época suévica:

*Aruttus (Argioubitus) ciuitatis Portucalensis episcopus*. Arvito era o antigo bispo ariano, que voltou à ortodoxia no III Concílio de Toledo, o Concílio que oficializa a conversão de Recáredo e do reino visigótico, no ano de 589<sup>44</sup>.

*Constantius Portucalensis ecclesiae episcopus*. Constâncio era o bispo legítimo de *Portucale*, que participou também no mesmo Concílio de Toledo de 589<sup>45</sup>.

*Ausiulfus ecclesiae Portucalensis episcopus* – IV Concílio de Toledo, ano de 633<sup>46</sup>.

*Flavius ecclesiae Portucalensis episcopus* – X Concílio de Toledo, ano de 656<sup>47</sup>.

*Froaricus Portucalensis sedis episcopus* – XV Concílio de Toledo, ano de 688<sup>48</sup>, e outras referências como *ecclesia* nos restantes concílios visigóticos<sup>49</sup>.

Por sua vez, o *Parochiale* refere *Portucale/Gaia (Castrum Antiquum)* como pertencendo à diocese de Conímbriga: *Ad Conimbricensem ... Portucale Castrum Antiquum*<sup>50</sup>. E refere *Portucale/Porto (Castrum Nouum)* como sede de diocese com vinte e quatro paróquias, *in uicino* e *in pago*, ou seja, nos subúrbios e no interior do território: *Ad sedem Portugalensem in Castro Nouo*<sup>51</sup>.

Resta ainda uma informação importante, que nos vem de Gregório de Tours, quando fala da chegada de Martinho de Dume e das relíquias de São Martinho de Tours ao Porto da Galiza, *Portus Galliciae*<sup>52</sup> que, no nosso entender, é sem dúvida *Portucale*, pelas razões que já aduzimos a respeito do desenvolvimento deste *emporium* fluvial e marítimo nos finais do domínio romano na Galécia. Temos, assim, os seguintes dados documentais retirados dos textos da época suévica ou suevo-visigótica:

Segundo Idácio: *Locus* – localidade, posição militar

*Castrum* – Castro. Recinto fortificado.

Segundo os concílios suevo-visigóticos: *Ciuitas* – Cidade  
*Ecclesia* – Igreja diocesana  
*Sedes* – Sede episcopal  
 Segundo o *Parochiale*: *Sedes* – Sede episcopal (*Castrum Nouum*)  
*Parochia* – Paróquia (*Castrum Antiquum*)  
 Segundo Gregório de Tours – *Portus Galliciae* – Porto da Galiza

No contexto visigótico, *Portuale* é lugar que tem privilégio de cunhar moeda e, segundo alguns autores, tal já sucederia na época suévica, como o testemunharia a indicação da letra **P** em algumas moedas suévicas<sup>53</sup>.

Há, depois, as referências indirectas deduzidas das informações explícitas dos textos. A primeira é a importância do lugar para os reis suevos. Surge-nos, de acordo com o *Chronicon* de Idácio, como praça forte e como último reduto amuralhado. Conjugando este dado com a importância do porto fluvial e marítimo, bem como com as referências sobre o comércio e o transporte naval de pessoas e correio entre a zona de Braga e o Norte da Gália através do Atlântico e do rio Loire, ligações estas bem explícitas e documentadas pelas cartas de *Venantius Fortunatus* a Martinho Dumense, assim como pela contínua troca de embaixadores entre os Suevos e as cortes da Gália, de Ravena e de Bizâncio, testemunhada pelos escritos de Idácio<sup>54</sup>, de Martinho de Dume<sup>55</sup> e de Gregório de Tours<sup>56</sup>, sem dúvida que *Portuale* é também um dos lugares de residência da nobreza e dos reis suevos. O topónimo *Arrynho de Saa*, junto ao porto e cais fluvial, dará conta de um complexo residencial dessa época. Como se sabe, o termo *Sala/Saa/Sá* é considerado característico da tradição germânica, designando o conceito de palácio e mansão nobre ou régia<sup>57</sup>.

Outras deduções poderemos inferir, tais como de transformações características da topografia cristã e introduzidas ou desenvolvidas no contexto suévico<sup>58</sup>, uma vez que a existência de *ecclesiae*, *basilicae*, *baptisteria* e *loca sancta* se deduz imediatamente quando os textos designam *Portuale* como sede episcopal e como paróquia. As recentes escavações de Gonçalves Guimarães em Gaia trazem-nos já algumas informações importantes sobre esta topografia cristã de *Portuale Castrum Antiquum*<sup>59</sup>. Por outro lado, a existência de uma igreja ali dedicada a São Martinho de Tours<sup>60</sup>, cuja implementação remontará à época sueva, deve ser tomada como um dado a ter presente no estudo do significado e importância que esta localidade teve em todo o sistema de transformações que caracterizaram a segunda metade do séc. VI na *Gallaecia* e que, como temos defendido, tiveram o seu pólo no culto então aqui iniciado a São Martinho de Tours<sup>61</sup>.

Sem dúvida que é de *Portuale* que saem por duas vezes os embaixadores suevos, sulcando o Atlântico até à Foz do Loire e subindo este rio até Tours em demanda das relíquias do Santo Taumaturgo. Sem dúvida que é em *Portuale* que desembarcam estas relíquias, as quais irão consagrar a primeira basílica a este Confessor dedicada em toda a Hispânia, nos anos cinquenta do sexto século, erigida na *Villa* áulica de Dume, suburbana de Bracara. Sem dúvida, ainda, que é em *Portuale* que desembarca o Apóstolo dos Suevos, também chamado Martinho, após breve estadia no Oriente, vindo do Mediterrâneo e sulcando o Atlântico pelas costas lusitanas ou, via Gália, pelas costas galegas.

*Portuale*, já com dois pólos bem individualizados e complementares documentados neste período, o *Castrum Antiquum*, na margem sul do Douro, e o *Castrum Nouum*, na margem norte, revela-se-nos, assim, como um lugar privilegiado de contactos com o exterior. Mostra-se-nos, simultaneamente, como um ponto de

<sup>53</sup> W.Reinhart, *Historia general del reino hispánico de los Suevos*, Madrid, 1952, p. 132.

M. G. Marques, J.M.P. Cabral e J.R. Marinho, *Ensaio sobre História Monetária da Monarquia Visigoda*, Porto, 1995, p. 279.

<sup>54</sup> *Hydatii...*, op. cit., pp. 132 ss.

<sup>55</sup> *De Trina Mersione*, in *Patrologia Latina, Supplementum*, 4, 1393.

<sup>56</sup> *De Miraculis Sancti Martini*, IV, 7, in *Patrologia Latina*, 71, 993-994.

<sup>57</sup> J.M. Piel, *Estudos de linguística histórica galego-portuguesa*, Lisboa, 1989, p. 153.

<sup>58</sup> M.J.Maciel, *Arquitectura paleocristã em contexto suévico. Algumas reflexões*, Viana do Castelo, 1991.

<sup>59</sup> J.A.Gonçalves Guimarães, *Escavações arqueológicas na Igreja de Gaia*, in *Actas da IV Reunião de Arqueologia Cristã Hispânica* (Lisboa, 1992), Barcelona, 1995, pp. 429-441.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 429, nota 1: *Ecclesia Sancti Martini de Gaya*.

<sup>61</sup> M.J.Maciel, *Arquitectura paleocristã em contexto suévico*, op. cit.

<sup>62</sup> Venâncio Fortunato, *Carmen ad Martinum episcopum Galliciae*, in *Patrologia Latina*, 88, 179: *alterum ad occasum Deus plantasset Elysium*.

<sup>63</sup> Hydatii..., *op. cit.*, p. 100: *ut extremus plagae, ita extremus et uita*.

<sup>64</sup> Venâncio Fortunato, *op. cit.*: *Detullit puppis illa reliquis forsitan alumen...*, in *Patrologia Latina*, 88, 180.

<sup>65</sup> *Ibidem*: *mihi uestri colloqui certe lumen*.

<sup>66</sup> *Idem*, *Patrologia Latina*, 88, 179: *ad quem non tam ad auram Dominus reuisendum post miridiem pergeret, quam ipse uir factus paradisus...*

chegada e de partida, o *castrum* onde convergem os caminhos do Mediterrâneo e do Atlântico, o *locus* onde se aporta ao *alter Elysium*<sup>62</sup>, ao outro Paraíso, imagem do Éden bíblico para os que, de longe, nesse tempo, olhavam para esta *extrema plaga*<sup>63</sup>, então considerada os confins do *orbis terrarum*.

É, de facto, *Venantius Fortunatus*, o poeta véneto que se tornou bispo de Poitiers, que se destaca nesta quase mitificação da região do Entre-Douro-e-Minho, *ad Occasum*, de onde partiam ou onde faziam escala os barcos carregados de *alumen*, utilizado já industrialmente nas Gálias<sup>64</sup>, e que levavam o correio de Martinho de Dume, onde ia a *lumen*<sup>65</sup>, ou seja, a luz das suas palavras para a Europa desse tempo. Ao escrever estas palavras nos seus *carmina*, o poeta véneto também sublinhava que a este *Elysium*, que eram as regiões banhadas pelo Douro, não era já necessário que descesse o criador, para fazer ouvir os seus passos ao entardecer, como já tivemos ocasião de citar atrás, uma vez que, diz o poeta, aqui então vivia Martinho de Dume, enviado para o representar<sup>66</sup>.

O importante papel desempenhado por esta personagem no projecto suévico é indissociável de lugares como *Bracara*, *Dumio* ou *Portucale*. Este último definiu-se como importantíssimo *locus*, *castrum* e *ciuitas*. Foi o principal *emporium* do Sul da *Gallaecia* e, como tal, um entreposto e um interface por onde passou grande parte das transformações verificadas no contexto da *Pax Suevica*, nos seus vectores religiosos, políticos, sociais, culturais e artísticos.

Se a génese cultural portuguesa se localiza, embora numa verificação *a posteriori*, já no devir histórico da Antiguidade, se todo o território português, juntamente com a actual Galiza, viu a sua posição de *limes* do mundo conhecido antigo gerar paulatinamente uma identidade própria, *Portucale* afirmou-se, sobretudo nas épocas romana tardia, suévica e visigótica, como um dos principais *topoi* de referência no crescimento dessa identidade. Embora se possam discutir as correspondências de caminhos e os modos como se processaram as continuidades, os dados referidos nos documentos históricos, sejam eles de cariz textual, sejam de carácter arqueológico ou artístico, são suficientes, mesmo relevados sumariamente como aqui os apresentamos, para entendermos como foi condicionada e potenciada, em importantíssimos vectores, a criação do Condado Portucalense e toda a vivência cultural que com ele se desenvolveu.

## BIBLIOGRAFIA

- J.P.M.Albuquerque, Sobre o étimo de *Portucale* e as origens da cidade do Porto, in *Actas das III Jornadas Arqueológicas* (1977), Lisboa, 1978
- M. Capella, *Miliários do Conventus Bracaraugustanus em Portugal*, Porto, 1895
- P.David, *Études historiques sur la Galice et le Portugal du VIe au XIIe siècle*, Coimbra, 1947
- E.Galletier, *Panegyriques Latins*, III (XI), Paris, Les Belles Lettres, 1955
- J.A.Gonçalves Guimarães, Escavações arqueológicas na Igreja de Gaia, in *Actas da IV Reunião de Arqueologia Cristã Hispânica* (Lisboa, 1992), Barcelona, 1995, pp. 429-441
- E. Hübner, *Corpus Inscriptionum Latinarum, Inscriptiones Hispaniae Latinae*, II, Berlin, 1869
- M.J.Maciél, A Arte da Antiguidade Tardia (sécs. III-VIII, ano de 711), in *História da Arte Portuguesa* (Dir. Paulo Pereira), I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 102-149
- M.J.Maciél, A Arte da Época Clássica (sécs. II a. C. – II d.C.), in *História da Arte Portuguesa* (Dir. Paulo Pereira), I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 76-101
- M.J.Maciél, *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Lisboa, 1996

- M.J.Maciel, *Arquitectura paleocristã em contexto suévio. Algumas reflexões*, Viana do Castelo, 1991
- M.J.Maciel, *L'Art et l'Expression de la Foi*, in *Pacien de Barcelone et l'Hispanie au IVe siècle*, Paris, Ed. du Cerf, 2004, pp. 207-218
- M.J.Maciel, *Entre Constâncio e Juliano: A linguagem de Potâmio de Lisboa e o conhecimento da Lusitânia do séc. IV*, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Lisboa)* 13 (2000) 135-148
- M.J. Maciel, *O "De Correctione Rusticorum" de São Martinho de Dume*, Sep. de Bracara Augusta 34, Braga, 1980
- M.J.Maciel, *Suevos, bizantinos e visigodos no Sul da Bética e da Lusitânia: Arte, percursos e fronteiras*, Sep. de *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 40 (1-2), Porto, 2000
- A.S.Machado, *Onde teria nascido Portucale*, Porto, 1968
- P. Maraval, *Égérie, Journal de Voyage (Itinéraire)*, Paris, Sources Chrétiennes, 1982
- M. G. Marques, J.M.P. Cabral e J.R. Marinho, *Ensaio sobre História Monetária da Monarquia Visigoda*, Porto, 1995
- J.-P.Migne, *Patrologiae cursus completus – series latina*, Paris, 1844 ss
- M. Oliveira, *As paróquias rurais portuguesas, sua origem e formação*, Lisboa, 1950
- J.-M. Piel, *Estudos de linguística histórica galego-portuguesa*, Lisboa, 1989
- M.Reinhart, *Historia general del reino hispánico de los Suevos*, Madrid, 1952
- A. Schulten, *Fontes Hispaniae Antiquae*, VIII, Barcelona, 1922.
- A.Tranoy, *Hydace, Chronique*, I, Introduction, texte critique, traduction, Paris, Sources Chrétiennes, 1974
- J. Vives, *Concilios Visigodos e Hispano-romanos*, Madrid-Barcelona, 1963.

# A ARQUITECTURA DO NÚMEN.

## FRANCISCO DE HOLANDA NO ITINERÁRIO DA FÁBRICA DIVINA

Nuno Afonso

Imaginar ou reconstituir o pensamento criativo, o pensamento plástico que dá origem às formas e por elas é revelado, implica a reunião contraditória heterogénea das referencias, presentes em cada imagem oferecida ao nosso olhar. Isto inclui exercer o jogo desconcertante do raciocínio por paradoxo, que descobre, na liberdade caótica das conexões imaginárias do artista, a organização que esclarece a sua obra. À fácil procura de adaptação do objecto antigo ao exercício das disciplinas científicas modernas, substitui-se o uso destas de forma imaginativa, aplicadas na reconstrução do pensamento criativo. Acreditamos que só esta sintonia com o pensamento de Holanda nos permite falar da sua obra. Procuramos o carácter específico do modo de entendimento renascentista, imaginário, supra-lógico e extravagante, que tem a sua génese na antiga *ars notoria*, nos tesouros de similitudes, ou na doutrina da reminiscência. A arquitectura considerada como espaço de poética teológica, metafísica e exegética, adquire contornos sobrenaturais, na medida em que ultrapassa a simples natureza das formas, dos personagens, do espaço e do tempo. A forma é aqui o suporte dos exímios requisitos do mistério, não tem somente como objecto as figuras do passado, mas sim a metapsicologia que as trespassa e inunda, presente na grande composição da intencionalidade, em que o virtual instrumentaliza o visual.

O mistério da encarnação divina reflecte-se na arte, e exige que cumpra duas finalidades: a obra de arte deve imitar o paradoxo da visibilidade do divino, descrever o indescritível, tornar tangível o inefável. Não obstante, também deve actualizar essa manifestação, torna-la presente e viva como sacramento, porque no tempo presente o mistério da encarnação do Verbo não cessou. As imagens de Holanda são presença e mistério, em simultâneo, para além de narrativa e aspecto visível. As Escrituras, motor primordial das suas criações e imagens, constituíam muito mais do que um mero conjunto de narrativas que se ilustram friamente. No tempo de Holanda a Bíblia era a autoridade máxima em termos de erudição, oceano ilimitado de sentidos. O mistério está presente em cada letra, em cada palavra, por de trás de cada história está o próprio enigma da encarnação do Verbo, omnipresente e caleidoscópico, em que convergem o presente, o passado e o futuro. A imensidade de sentidos, de harmonias ocultas que definem a própria acção de Deus no mundo, exigiu, ao longo da história, a formulação da ciência interpretativa. Esta procura revela que, para além da letra, existe o mundo do espírito, insondável na sua totalidade, mas apreensível através do universo das figuras que esta sugere. São Paulo é tido como o primeiro impulsionador da exegese quando afirma: *"A letra mata, mas o espírito vivifica"*. Para a exegese medieval a letra era a narrativa, a história, o domínio dos factos, a via obrigatória para a região dos segredos. Todavia, a visão em profundidade é omitida nesta perspectiva superficial, constituída pelo primeiro grau de significação:

*"O primeiro significado de um termo corresponde ao primeiro sentido citado, o histórico e literal. O conteúdo do que é expresso por um termo, significa algo pró sua vez. Este último significado corresponde ao sentido espiritual, que supõe o literal e nele se fundamenta. Este sentido espiritual divide-se em três. Como disse o Apostolo na carta aos*

<sup>1</sup> Bíblia Sagrada, 2ª Cor. III, 6.

*Hebreus 7,19, a Antiga Lei é figura da Nova; e esta mesma Nova Lei é figura da futura glória, como diz Dionísio na Ecclesiastica Hierarchia.*<sup>2</sup>

<sup>2</sup> S. Tomás de Aquino, *Suma Teológica* - Ia, 1, 10

Ao sentido histórico simples correspondia, na exegese medieval, o sentido espiritual múltiplo, diversificado por não poder conter a infinitude de Deus. O sentido histórico continha um mau sentido, o sentido literal, que, tomado como o último, destruía toda a função das escrituras enquanto revelação. A história reveste-se de dualidade, entre literal e espiritual, entre figura e informe, entre corpo e alma. A perspectiva historicista corresponde à idolatria, o seu ídolo é a letra, que não consegue refractar os múltiplos sentidos da luz divina.

Na idade média são identificados quatro sentidos distintos nas escrituras, o método universal de leitura, que começava por ser histórico, e que reflectia posteriormente três sentidos espirituais: um sentido alegórico, tipológico e espiritual. A linguagem alegórica é codificada (do grego *alla-ègorein*: « dizer outra coisa»), ela substitui a continuidade dos conceitos pela descontinuidade das imagens, a incoerência destas imagens avisa o destinatário sobre a natureza oculta da mensagem. O sentido tipológico pressupõe a linguagem matricial que reproduz o modelo divino, intemporal, mas aplicável a cada instante do quotidiano, mercê da manifestação perpétua do Verbo, que ilumina o dia-a-dia dos crentes. Ela assenta sobre figuras eternas, abertas ou atraídas pelo devir, utilizáveis como modelos de orientação perene. O Sentido Espiritual é o sentido mais elevado, o *sensus spiritualis*, aquele que é descoberto em comunhão com a graça de Deus. A interpretação espiritual é considerada acto de permanente novidade e profecia, e subdivide-se em três facetas específicas: Mística ou reservada aos mais altos mistérios da união da alma com Deus, Tropológica, sinónimo de moral, direccionada para a acção, e Anagógica, dirigida para os fins últimos.

A interpretação das Escrituras é aplicada à arquitectura durante toda a idade média, ela é como que a orientação e estrutura da arte sacra, tal como nos testemunha o tratado de Ceninni. Esta situação pouco mudou até à edição do *“De re aedificatoria”* de Alberti, em que os valores da exegese medieval são negados e invertidos. A arte de Alberti é uma ciência visual orientada pela matemática e não pela exegese, o edifício já não é algo aberto à significação espiritual, mas do domínio da pura visualidade:

*“Denomino por signo, aqui, tudo aquilo aquilo que se situa sobre uma superfície de maneira a ser percebida pelo olho. Subentende-se que tudo aquilo que não provem da visão em nada se refere ao pintor.”*<sup>3</sup>

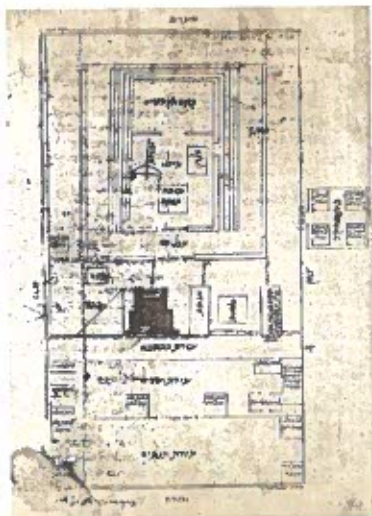
<sup>3</sup> Alberti, *De Pictura* - (I,2).

Aquilo que não provém da visão é, para Alberti, tudo o que a noção de signo possuía anteriormente, a figura como algo ligado àquilo que a transcende, habitada pelo inefável.

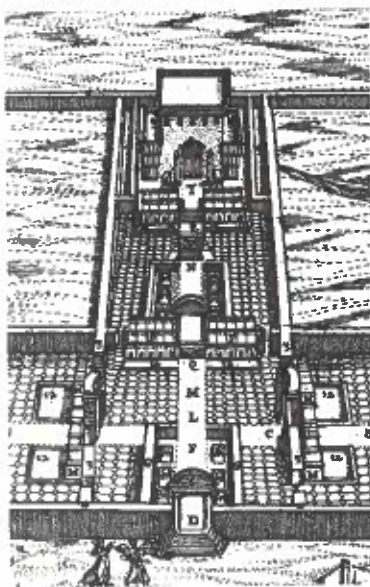
Alberti contraria a exegese medieval quando propõe o sentido de recuperação histórica como fim último da arte<sup>4</sup>. De um só golpe Alberti corta radicalmente com a Idade Média: o eterno sentido do sagrado na arquitectura torna-se devir histórico e arqueológico.

Tal concepção tende a inverter-se no tempo de Francisco de Holanda. A recuperação do imaginário bíblico da arquitectura tem, como consequência, a reformulação do papel do arquitecto maneirista, elevado à mais alta função de “teólogo visual”. A necessidade de clarificar a palavra das escrituras, incorpora a necessidade de integrar o desenho no exercício intelectual de aproximação à compreensão de Deus, por meio da imaginação.

<sup>4</sup> Cf., Alberti, *De Pictura* - (II,33)



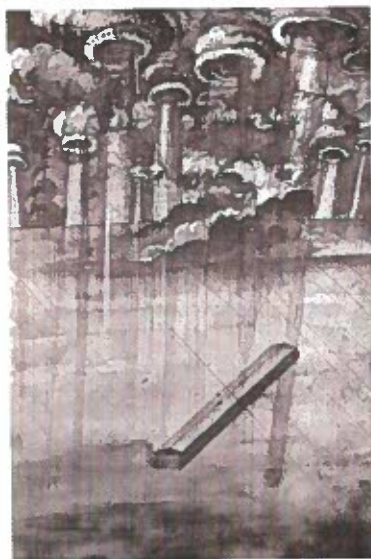
[Fig. 1]



[Fig. 2]



[Fig. 3]



[Fig. 4]



[Fig. 4a]



[Fig. 5]

<sup>5</sup> São eles Noé (Gén. 6), Moisés (Êxodo 25), Salomão (I Reis 5; 6; 7; 8), Ezequiel (Ez. 1; 40-42), e S. João (Ap. 21).

<sup>6</sup> Bíblia Sagrada, I Reis 5-7.

Seguindo as Escrituras, encontramos momentos em que Deus confere aos seus profetas a inspiração arquitectónica, ou revelação em forma de arquitectura<sup>5</sup>. É na figura bíblica de Hiram, o arquitecto de Salomão<sup>6</sup>, que os teóricos maneiristas encontram o protótipo do arquitecto profeta, o génio inspirado que concebe o templo enquanto teofania. Todavia, estas questões não têm origem no renascimento, uma vez que já as encontramos no *In Visionem Ezequiel* de Ricardo de San Victor, obra do séc. XII, que defende a teoria da visualização construtiva do templo, enquanto necessidade exegetica, facto que produz as primeiras ilustrações cristãs da arquitectura revelada. A teoria de San Victor vai estabelecer a epígrafe seguida pelos exegetas medievais, tais como Nicolau de Lira (1270-1349), que nos seus *Postillae* recorre aos vetustos textos cabalísticos da Mishná e ao Código de Maimónides

[Fig. 1]’, para dissolver as incertezas quanto à forma arquitectónica do templo. Porém, é só no séc. XVI que surgem as primeiras representações historicamente aceitáveis do templo. Na Bíblia Ilustrada, publicada em Paris no ano de 1540, François Vatable incorpora as ilustrações da fábrica divina, que irão exaltar o imaginário maneirista. No contexto português, Frei Heitor Pinto recorre novamente a Ricardo de San Victor, para explicar a disposição do templo no seu *In Ezequielem Prophetam Comentaría* (1568). Heitor Pinto recua, nesta obra, para a explanação simbólica medieval, que poucas importância confere às ilustrações do templo, vistas como cedência ao erasmismo literal e historicista. Não obstante, são as ilustrações de Vatable [Fig. 2]<sup>7</sup> que vão influenciar os desenhos que Holanda concebe para o seu *De Aetatibus Mundi Imagines*. No seu itinerário da revelação Holanda vai ilustrar os diversos momentos da fábrica divina. A intenção primordial de Deus passa pela suprema architectura homem, seu templo vivo. Porém, Holanda vislumbra outro templo, nesta sucessão de ocorrências, o templo do monte [Fig. 3], presente no paraíso, de acesso difícil à descendência de Adão. É esse templo ideal que, no tempo de Holanda, representa o protótipo de toda a architectura. Todas as construções futuras são sombras desse templo. Então a primeira construção revelada é a arca de Noé [Fig. 4], como lugar da salvação, à qual se segue a resposta humana, a Torre de Babel [Fig. 5], a origem simbólica de toda a construção profana. Babel é o símbolo bíblico da arrogância de uma arte que serve o orgulho humano, que quer substituir a revelação Divina pelo engenho técnico. Esta edificação conduz-nos no sentido da obscuridade do caos primordial, da imagem sem teologia. Holanda refere-se também, nos seus desenhos<sup>8</sup>, à revelação da construção da Arca da Aliança [Fig. 6], ao templo de Salomão [Fig. 7, 8], e à revelação da reedificação do Templo, segundo Ezequiel [Fig. 9]. Deus comunica com a fantasia do artista através do modelo em tudo semelhante à ideia, a “*ratio architecturae*” original e primordial. As várias construções sagradas, descritas pela Bíblia, são encadeadas como manifestações da mesma ideia: a arca prefigura o tabernáculo, que, por sua vez, manifesta a ideia do templo de Salomão, a forma consumada da manifestação divina, percepção sensível e modelar da presença de Deus:

*“Mandaste-me construir um templo sobre a Vossa santa montanha e um altar na cidade da Vossa habitação, conforme o modelo da tenda santa que preparaste desde o princípio. Convosco está a sabedoria conhecedora das Vossas obras, que estava presente quando fizestes o universo, que sabe o que é agradável aos Vossos olhos e o que é recto segundo os Vossos preceitos. Enviai-a, pois, dos Vossos santos céus, enviai-a do trono da Vossa glória, para que me assista nos meus trabalhos e para que eu saiba o que Vós é agradável.”*<sup>10</sup>

É esta mesma sabedoria, irmã da providência divina, que esclarece a figura que descansa com Deus num desenho de Holanda<sup>11</sup>. Do ponto de vista da sabedoria auxiliar de Salomão, deriva também a noção de que todas as artes têm nela origem: a ideia é idêntica independentemente das diversas formas que a manifestam.

Holanda antecipa-se nestas imagens às ilustrações de Jerónimo Nadal para a edição jesuítica do *Evangelicae Historiae Imagines*. A conceptualização de imagens, necessárias à explanação das ambiguidades da palavra divina, põe em evidência a necessidade da existência de “pensamento plástico”, como espaço de especulação e exegese, complementar ao discurso literário, que entroniza a reflexão acima dos sentidos. Neste ambiente teórico o conceito e a apologética sobrepõem-se aos sentidos, e a architectura vê-se progressivamente reduzida a esquema visual, ideograma que traduz, a todo o custo, relações ocultas, aritméticas e cabalísticas. Ao seguir neste sentido a architectura sacrifica a harmonia visual, pois a perfeição das

<sup>7</sup> Ilustração do código de Maimônides séc.XII.

<sup>8</sup> Holanda concebe os frontões do seu templo e a generalidade da estrutura do edifício tal como os desenha Vatable, ver figura 7.

<sup>9</sup> Francisco de Holanda, *De Aetatibus Mundi Imagines*.

<sup>10</sup> Bíblia Sagrada, Sab. 9

<sup>11</sup> Cf., Sylvie Deswarte, *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimientos*. Lisboa: Difel, 1992. p 123.



[Fig. 6]



[Fig. 7]



[Fig. 8]



[Fig. 9]

formas deve ceder à inspiração da abstracção exegética. Provoca-se deste modo a ruptura com o protótipo clássico de Alberti, que exigia a convivência harmónica entre a ideia e a visualidade. A beleza existiria apenas em função da análise intelectual, ao dispor de um número cada vez mais restrito de eleitos. As inovações estéticas, divulgada por Varchi em 1546<sup>12</sup>, edificam também a noção de que qualquer artista, consciente da essência profunda da sua arte específica, conhece e pode operar em todas as artes e ciências. De novo o primado da ideia, enquanto revelação ou sabedoria infusa, justifica o novo paradigma do artista universal, que, como Miguel Ângelo, possui mestria em todas as domínios do saber. O artista é simultaneamente teólogo inspirado, mago e cientista. Ao comentar Vitruvius, Cardano afirma que a arquitectura inclui: “militaris, magia, chimistica e machinatoria”<sup>13</sup>. Holanda está em sintonia com esta teoria quando afirma:

<sup>12</sup> Cf., Umberto Pirotti, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*. Firenze: Olschki, 1971. pp. 56-60

<sup>13</sup> Girolamo Cardano, *Liber de Immortalitate animorum*. Lyons: S. Gryphus, 1545. p.38

*“O segundo instrumento e mais nobre e difícil é com a pena desenhar e lançar as linhas e perfil de toda a gravíssima ciência da pintura, e esta é a columna d’esta arte; e quem souber com uma penna bem desenhar saiba certo que não somente é senhor de todos os géneros de pintura, mas que todas as outras mais sciências ou officios d’este mundo tem já sabido a mór parte, e que todas as outras cousas são menos, porque debaixo do perfil de uma penna quis o immortal Deus esconder e descobrir tão suaves e altíssimos segredos e primor, quais nunca poderão entender quem d’eles não participar e souber.”<sup>14</sup>*

<sup>14</sup> Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*. Capítulo XXXVIII.

Tais considerações justificam a sua postura enquanto pintor arquitecto. Holanda inclui-se na esfera do artista eclético, em que as várias formas de expressão artística e científica são sobrepujadas pela revelação incisiva, intuitiva e intelectual, da essência de toda a sabedoria. Este conceito de revelação, semelhante ao de ideia, denuncia o fundamento neoplatónico, na procura de justificação teológica. Não podemos esquecer que o clima de perseguição face à postura da filosofia neoplatónica. Nicolau de Cusa, Bessarion, Pico, Ficino, as academias de Roma e Florença, foram sistematicamente proscritas e desmembradas, assim que os seus patronos desapareciam. A filosofia pagã de Platão, ambigualmente condenada pela igreja é, deste modo, dissimulada sob o aspecto de teologia platonizante. Ficino, influenciado pelo emanacionismo de Plotino, a teologia de platónica de Origeno, Próclo e Nicolau de Cusa, vai desenvolver este pensamento, que incorpora o esquema escalonado das várias faculdades do espírito humano:

*“Hominis anima (...) assumit (...) per sensum has a matéria mundi infectas similitudines idearum, coligit (...) eas per phantasiam, purgat excolitque per rationem, ligat deinde cum universalibus mentis ideis.”<sup>15</sup>*

<sup>15</sup> Marsílio Ficino – *Teologia Platónica* XVI, 3.

Por sua vez Giordano Bruno propõe o retorno à metafísica neoplatónica da luz, em que desenvolve a teologia ficiniana. Para Bruno a razão e as faculdades interiores da alma, configuram-se como sombra recortada pela luz de Deus, reflectida pelo intelecto. O perpetuo *descensus* da luz do intelecto irrompe na matéria, e origina nas faculdades intermédias a relação entre *umbra tenebrarum* e *umbra lucis*<sup>16</sup>, entre imagem e intelecto. É esta coincidência dos opostos, supra dialéctica, que vemos representada na imagem do primeiro dia da criação, desenhada por Holanda. A revelação intelectual desce sobre a imaginação, acendendo nela as sensações que por sua vez espiritualizam o corpo (*corpus sensu ascendit*), e operam o trabalho de redenção da alma. A imaginação é o palco em que o intelecto se prepara para a contemplação da luz divina, experiência estética plena de sensualidade mística. Esse supremo mistério da criação vai ecoar pelo séculos, em inúmeras matizes históricas, como arquétipo da inspiração divina de todas as obras de arte. Holanda no seu livro *De Aetatibus Mundi Imagines* pretende representar esses momentos, em que a imaginação profética é incendiada pelo furor divino.

<sup>16</sup> G. Bruno Op. Lat., II, 1 (*De umbris idearum*)

A relação evidente entre a composição da arquitectura do templo e as proporções humanas, torna-se pretexto para cristianizar o antropomorfismo clássico firmado por Vitruvius. Esta forma específica de revelação deu origem, na antiguidade, à corrente mística judaica, patente nos escritos cabalísticos da Mishná<sup>17</sup>, que procuravam retirar ensinamentos gnósticos da métrica e da numerologia patentes na composição dos edificios descritos pela Bíblia. A Mishná era recuperada, pelos arquitectos, enquanto equivalente judaico-cristão das teorias pitagóricas prescritas por Vitruvius. Nas suas intruções construtivas, assim como nas directivas para a preparação de estuques e outros aspectos materiais, encontramos poucas referências que possamos denominar

<sup>17</sup> Cf., Gafni Oppenheimer, *Jews and Judaism in the Second Temple, Mishna and Talmud Period*. Israel: Yad Ben Zvi, 1993.

<sup>18</sup> Cf., Vitruvius, *De architectura* Livro III, i.

<sup>19</sup> Vitruvius, *De architectura*. Livro V – Introdução. Vitruvius denuncia também, várias vezes, os seus conhecimentos de astrologia. Nos seus projectos para a construção de teatros, aconselha a inscrever num círculo quatro triângulos equiláteros, como estrutura compositiva: “Nesta circunferência é preciso fazer quatro triângulos e dispô-los em intervalos iguais, de forma que, das suas extremidades, eles toquem a linha circular, da mesma maneira que os Astrólogos fazem para marcar os doze signos, segundo a utilidade que existe entre os astros e a Música.”

<sup>20</sup> Bíblia Sagrada (Levit. 19, 35; 1 Rs. 5-7).

<sup>21</sup> A coluna salomónica é outro elemento, não menos habitual, que faz a ligação simbólica dos edifícios com a arquitectura revelada. As colunas vaticanas, supostamente trazidas para Roma por Santa Helena, como relíquias do templo, vão ocupar inúmeros tratadistas, e tornam-se corpo da questão das ordens arquitectónicas. Não é certamente por acaso que estas são a primeira referência da antiguidade, representada por Holanda no Álbum dos Desenhos das Antiquilhas. Cf., Francisco de Holanda, *Da pintura antiga*, capítulo XXXIII.

<sup>22</sup> Cf., Philon de Alexandria, *Quaestiones et solutiones in Genesim*. Paris: Cerf. 1979.

<sup>23</sup> Bíblia Sagrada - S. João 2

<sup>24</sup> Cf., René Taylor, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid: Siruela, 1992.

esotéricas, ou ligadas à temática neoplatónica de *prisca teologia*. Contudo, encontramos indícios claros de que conhecia e aceitava muitos dos conceitos que dão forma a estas teses. Vitruvius acreditava na gnose veiculada pela numerologia pitagórica. Ele afirma que os números seis e dez são perfeitos, e que o corpo humano é simétrico na medida em que a distância entre as diferentes partes são fracções exactas do todo<sup>18</sup>. Refere também como os pitagóricos usavam a relação cúbica na composição poética:

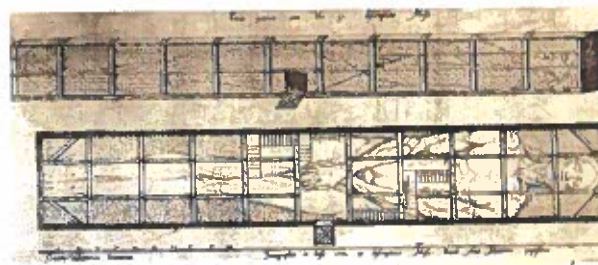
“Era por esta razão que Pitágoras e os seus discípulos utilizavam os números cúbicos para ensinar os seus preceitos, e reduziam os seus versos ao número 216, mas de forma a não colocar mais de três por cada frase”<sup>19</sup>

A proportio vitruviana é vista como isótopo da sabedoria profética de Salomão sobre o número o peso e a medida<sup>20</sup>. Holanda é testemunha do tempo em que se verifica esta exaustiva conversão teológica e filológica dos cânones clássicos, à luz do conhecimento cabalístico da arquitectura [Fig. 10]<sup>21</sup>. Emergem, neste rumo, intérpretes da arquitectura bíblica, tais como Benito Arias Montano, divulgador do salomonismo em terreno Ibérico, ao serviço de Filipe I de Portugal. Montano desenvolve a questão da construção da Arca de Noé [Fig. 11], primeiro momento da fábrica divina. Para tal recorre à obra de Philon de Alexandria<sup>22</sup>, em que é explicada a forma como a arca foi construída segundo o cânone das proporções do corpo humano ideal. Montano junta este pensamento à reflexão de Agostinho segundo a qual o homem ideal é Cristo, e de que o templo é o seu corpo:

“Os judeus replicaram: - Foram precisos quarenta e seis anos para edificar este santuário e tu reedificá-lo-ás em três dias? - Mas Ele falava do santuário do seu corpo.”<sup>23</sup>



[Fig. 10]



[Fig. 11]

Desenvolve-se a ideia clássica do corpo humano como cânone da arquitectura: o corpo de Cristo é a suprema arquitectura de Deus, modelo ideal de toda a arquitectura sagrada. As suas propostas são materializadas nas obras dos

jesuítas Jerónimo de Prado e Juan Bautista Villalpando, com o título *Ezequielem Explanaciones et Apparatus Vrbs, ac Templi Hierosolymitani*. Estes foram responsáveis pela reconstrução simbólica do Templo de Jerusalém, o palácio do Escorial, de Filipe I de Portugal, o novo Salomão redivivo<sup>24</sup>.

### Os oratórios herméticos de Roma: o templo interior.

Holanda vai absorver grande parte do seu conhecimento, sobre a arquitectura sagrada, na sua viagem a Itália. O ambiente religioso de Roma imbuí de fervor

místico, o reportório imaginário de Holanda. O séquito de Vittoria Colonna, e a corte romana em geral, eram palco de várias experiências artísticas, de carácter religioso, em cujo *dramatis personae* Holanda se vê envolvido. Devido à profunda crise da reforma, as antigas organizações religiosas e ordens monásticas davam lugar a companhias, e grupos de especulação mística, com contornos laicos e humanistas<sup>25</sup>. Em torno de Vitória Colonna circulavam os membros do grupo denominado Oratório do Amor Divino<sup>26</sup>, que contava como fundadores S. Filipe de Neri e Guillaume de Briçonnet<sup>27</sup>, tutor de Margarida de Navarra<sup>28</sup>, e embaixador de França em Roma. Este grupo tinha como intenção reformar a Igreja Católica, e fomentar a reconciliação com os protestantes. Vittória usa todos os seus contactos eclesiais para defender estas causas<sup>29</sup>. O Oratório do Amor Divino tem porém, uma história bem mais complexa, no sentido em que se vê envolvido nas origens da Companhia de Jesus<sup>30</sup>, constituindo a reformulação de um outro agrupamento anterior denominado Oratório da Sabedoria Eterna<sup>31</sup>, de carácter hermético e neoplatónico. Estes dois oratórios apontam como texto fundador o “*Apocalypsis nova*”<sup>32</sup> do beato Amadeus de Portugal (João Mendes da Silva), um franciscano português influenciado por Ubertino de Casale, que morre em Milão no ano de 1482. Esta obra profetiza uma reforma da Igreja e a vinda de um Papa angélico que irá salvar o cristianismo de várias ameaças. Estas profecias vão incendiar a imaginação da visionária italiana Arcangela Panigarola<sup>33</sup>, fundadora do Oratório da Sabedoria Eterna, e do qual vão fazer parte figuras tão ilustres como os papas Leão X, Pio IV e S. Pio V. Sabemos que o *Apocalypsis Nova* influenciou também sobre os desenhos apocalípticos de Holanda, como confirma o estudo de José Adriano de Carvalho<sup>34</sup>. A *arbor vitae crucifixae* [Fig. 12] é um elemento iconográfico usado por Holanda, e que denuncia o conhecimento profundo desta obra. Estas informações pressupõem a introdução do pintor, aos conhecimentos esotéricos do Oratório do Amor Divino. Tal não é difícil pois na época em que Holanda faz o seu estudo em Itália, Roma era entusiasmada pela presença carismática e mística de S. Filipe de Neri e dos seus oratórios. S. Filipe [Fig. 13]<sup>35</sup>, cognominado apóstolo de Roma, faz inúmeras experiências artísticas de carácter catequizante, e inventa o estilo musical da oratória<sup>36</sup>. S. Filipe de Neri recupera a celebração dos mistérios medievais e o teatro litúrgico, em representações que transformavam as liturgias em autênticos palcos de opera, e que chamavam em seu redor toda o povo Romano. Estas novas expressões espirituais, fruto dos anos da crise reformista da Igreja, constituem-se em conventículos de fervor prático e ascético, verdadeiros tubos de ensaio do que viriam a ser as soluções artísticas do Barroco. No período da sua peregrinação a Roma, Holanda dá conta destas novas necessidades e propostas espirituais, que começam a florescer, ao sabor do humanismo hermético,

<sup>30</sup> Cf., Innocenzo Collosio, *I Mistici Italiani dalla fine del Trecento ai primi del Seicento - Grande Antologia Filosofica*, vol. IX. Milano: Marzorati, s.d., pp. 2137-2218.

<sup>31</sup> Cf., M. Veissière, *Guillaume Briçonnet et les courants spirituels italiens au début du XVIe siècle*. Genève: Slatkine, 1987. Vatable foi membro do círculo do Oratório da Sabedoria Eterna. A influência dos seus desenhos do templo sobre as ilustrações de Holanda reforçam os convívios que Holanda teve com o ambiente criado por estes grupos.

<sup>32</sup> Cf., A. Morisi, *Apocalypsis nova. Ricerche sull'origine e te formazione del testo dello pseudo-Amadeo*, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1970.

<sup>33</sup> Cf., E. Giommi, *La monaca Arcangela Panigarola. L'attesa del "pastore angélico" annunciato dell' "Apocalypsis nova" del Beato Amadeo*, Florença: Università di Florença, 1968.

<sup>34</sup> Cf., José Adriano de Carvalho, *Achegas ao estudo da influência da Arbor Vitae Crucifixae de Ubertino da casale e da apocalypsis Nova em Portugal no século XVI*, Via Spiritus, 1 (1994), pp. 55-109.

<sup>35</sup> S. Filipe de Neri, desenho de Rubens.

<sup>36</sup> Cf., Ponnelle, Louis, *St. Philip Neri and the Roman Society of His Times (1515-1595)*, London: Sheed Ward, 1937.

<sup>25</sup> Cf., L. Febvre, *Au coeur religieux du XVIe siècle*. Paris: Le Livre de Poche, 1983, pp 204-205.

<sup>26</sup> Cf., Jean-Pierre Massaut, *L'humanisme et la réforme du clergé*. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

<sup>27</sup> Cf., M. Veissière, *L'évêque Guillaume*

*Briçonnet*. Provins: Société d'histoire et d'archéologie, 1986. Briçonnet é o verdadeiro fundador deste grupo, sendo Filipe de Neri quem introduz mais tarde o oratório do Amor Divino em Roma.

<sup>28</sup> Margarida de Navarra princesa de França, era próxima de Vittoria, a

ponto de esta lhe confiar os manuscritos dos seus poemas após a sua morte. Cf., Marguerite de Navarre, *Poésies chrétiennes*. Paris: Cerf, 1996. pp.23-24.

<sup>29</sup> Cf., Brundin, Abigail, *Vittoria Colonna and the Poetry of Reform*, Oxford: European Humanities Research Center, 2000.

[Fig. 12]



[Fig. 13]



[Fig. 14]



[Fig. 15]

como resposta a um mundo requintado e conhecedor da metafísica antiga. Holanda encontra aí todo o ambiente místico que pressupõe e exige novas formulações litúrgicas e arquitectónicas.

Nos projectos arquitectónicos, presentes na obra "Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa", o edifício que Holanda mais ambiciona construir, a capela do Santíssimo Sacramento [Fig. 14], está em conformidade com as prescrições específicas da mística romana:

*"Tornando pois ao Fim que pretendo, com o último serviço que é de maior importância que todos os que até aqui tenho lembrado, quero dar termo a este caderno (...) E tornando à Capela do Santíssimo Sacramento, aqui deixo dela uma mui pequena lembrança, por sombra da sombra do que nisso entendo que podia fazer; por que, apenas sendo Lisboa feita um papel, caberia nela os desenhos que nisso faria e entendo que tal obra merece, quanto mais neste quarto de folha."<sup>37</sup>*

A renovada exaltação do Santíssimo é também impulsionada por S. Filipe, que passava horas extasiado na sua contemplação<sup>38</sup>. Tal facto deve ter impressionado

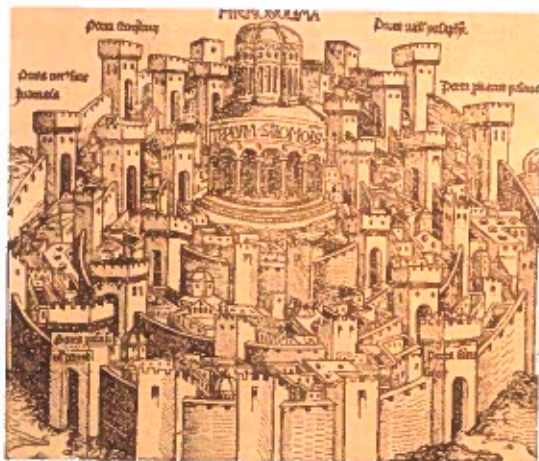
<sup>37</sup> Francisco de Holanda, *Da Fabrica que falece à cidade de Lisboa* (fl.28-29)

<sup>38</sup> Cf., Trevor, Meriol, *Apostle of Rome: a life of Philip Neri*. London: Macmillan, 1966. Holanda vai executar desenhos para moldes do Santíssimo sacramento, o que confirma o interesse artístico especial por esta forma de contemplação.

Holanda ao ponto de desejar um edifício que apenas encontra toda a justificação no quadrante das necessidades místicas de Roma.

O oratório é neste tempo o local da ascese, e tem origem nos espaços de experiências espirituais dos académicos neo-platónicos [Fig. 15]<sup>39</sup>. São espaços de contemplação mística, hiper-simbólicos, em que o santíssimo, presença física de Deus no mundo, se torna a arca da aliança do templo de Salomão renovado.

<sup>39</sup> O oratório hermético da sabedoria eterna, numa gravura da obra de Heinrich Khunrath "Amphitheatrum sapientiae aeternae" 1595.



[Fig. 16]



[Fig. 17]

Holanda retoma, no seu projecto para a Capela do Santíssimo, a antiga planta circular [Fig. 16]<sup>40</sup> do templo, patente nas ilustrações medievais, e posta em voga, no século XIV, pelo arquitecto Galeazzo Alessi<sup>41</sup>. Alessi no seu "Libro dei misteri" recupera o templo de Salomão octogonal, tal como o representavam os templários [Fig. 17]<sup>42</sup>, em conformidade com o plano da Cúpula do Rochedo. É natural que Holanda se tivesse também inspirado na igreja octogonal de Tomar, assim como no Mausoléu de Constantina [Fig. 18, 18a]<sup>43</sup>, que desenha no seu Álbum das Antiqua-lhas. A planta circular ou poligonal respondia de forma concreta às exigências ideais

<sup>40</sup> O templo da Cúpula do Rochedo, em Jerusalém, na ilustração medieval do *Liber Chronicarum* de Hartman Schedel.

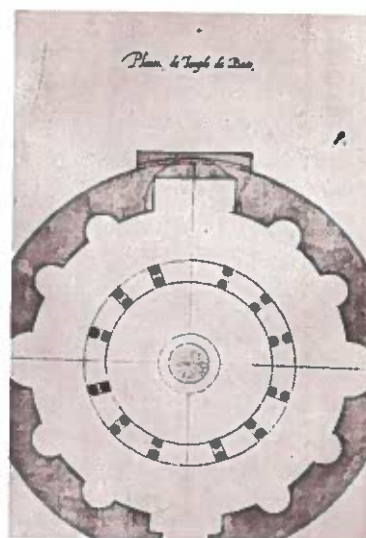
<sup>41</sup> Cf., Kubler, George *Alexander Galeazzo Alessi and the Escorial*. México: Del Arte, 1977.

<sup>42</sup> Charola de Tomar.

<sup>43</sup> Mausoléu de Constantina, Templo de Baco segundo Holanda.



[Fig. 18]



[Fig. 18a]

do neoplatonismo. Alberti convida os arquitectos do Renascimento a celebrar a composição concêntrica, enquanto arquétipo da perfeição, não obstante as necessidades litúrgicas de estrutura longitudinal. A tradição configura um mundo circular em torno do *omfalos*, do eixo do mundo, a planta circular procura representar esse mundo concêntrico. Todavia, as escrituras descrevem pormenorizadamente as directivas proféticas para a construção do templo, segundo planta rectangular. Esta aparente discordância, tem como fundamento a dicotomia entre o templo histórico de Salomão, provisória imagem sob o signo terrestre quadrangular, e o templo celeste, de forma circular e consumada, conforme os anéis do Cosmos. Holanda opta por esta última como expressão do templo celeste que alberga o trono do altíssimo, configurado pelo sagrado coração de Jesus.



[Fig. 19]



[Fig. 19a]

Holanda projecta ainda uma solução inovadora para a época, o baldaquino dentro da charola [Fig. 19, 19a]. Este templo dentro do templo, que alberga o santíssimo, é coroado pela cúpula celeste segurada por oito colunas em forma de anjo. O tema do templo celeste segurado pelos oito anjos dos pontos cardeais, tem origem na obra visionária *Scivias* [Fig. 20]<sup>44</sup> de Santa Hildegarda<sup>45</sup>. É também na iconografia inspirada por esta obra [Fig. 21]<sup>46</sup>, que Holanda encontra a visão apocalíptica do céu fixo com os astros e as hierarquias em redor de Cristo, tal como nos propõe no seu projecto para o sacrário [Fig. 22]. Toda esta complexa simbologia tinha como objectivo a edificação do castelo interior, verdadeira morada de Deus, por intermédio das faculdades místicas e oratórias:

*"Havendo de tratar da fortificação da cidade material de Lisboa, parece razão dizer alguma coisa do que mais releva, que é a reedificação da cidade espiritual da nossa alma (...) e o reino de seu espírito, guarnecendo e cingindo suas três potências, Memória, Entendimento e Vontade (...) e a torre de menagem da nossa mente com o temor de Deus e com o exercício da oração mental, e com os tiros e setas das jaculatórias armas (...)"*<sup>47</sup>

Holanda testemunha assim os seus desempenhos espirituais, em sintonia com a mística operativa do renascimento, condição primordial de todo o verdadeiro arquitecto.

<sup>44</sup> O castelo místico da alma segundo Santa Hildegarda, iluminura do séc. XII.

<sup>45</sup> Cf., Luc Benoist, *Art du Monde*, p. 79 "Dans le *Scivias* de Sainte Hildegarde, le trône divin qui entoure les mondes est représenté par un cercle soutenu par huit anges." Hildegarda é a maior visionária do séc. XII, deu origem a uma complexa iconografia, utilizadas pelos místicos posteriores.

<sup>46</sup> Visão fixa do céu segundo Santa Hildegarda.

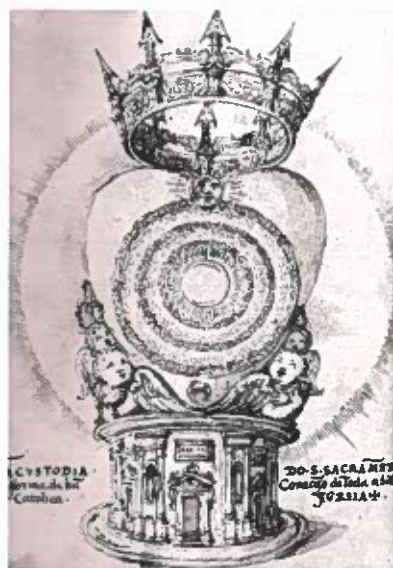
<sup>47</sup> Francisco de Holanda, ob. cit., (fol.6r).



[Fig. 20]



[Fig. 21]



[Fig. 22]

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon Battista - *Leon Battista Alberti: the complete works*. New York: Electa/Rizzoli, 1989.
- ALBERTI – *De la peinture: De Pictura (1435)*. Prefácio e tradução por Jean Louis Scheffer; Introdução por Sylvie Deswarte-Rosa. Paris: Macula, 1992.
- AQUINO, S. Tomás de - *Suma Teológica*. Madrid: B. A. C., 1993.
- BATTISTI, Eugenio – *Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Verbo, 1984.
- BENOIST, Luc - *Art du Monde*. Paris: Gallimard, 1993.
- BÍBLIA SAGRADA, 10ª ed., Lisboa, Difusora Bíblica, 1984.
- BINGEN, Hildegarda de - *Le Livre des Oeuvres Divines*. Paris: Albin Michel, 1995.
- BRUNDIN, Abigail - *Vittoria Colonna and the Poetry of Reform*. Oxford: European Humanities Research Center, 2000.
- BRUNO, Giordano - *Opere Latine*. Torino: Unione Tipográfico-Editrice Torinese, 1980.
- CARDANO, Girolamo - *Liber de Immortalitate animorum*. Lyons: S. Gryphius, 1545.

- CARVALHO, José Adriano de - *Achegas ao estudo da influência da Arbor Vitae Crucifixae de Ubertino da casale e da apocalypsis Nova em Portugal no século XVI*. Via Spiritus, 1 1994.
- COLLOSIO, Innocenzo - *I Mistici Italiani dalla fine del Trecento ai primi del Seicento - Grande Antologia Filosofica*, vol. IX. Milano: Marzorati, s.d.
- DESWARTE, Sylvie - *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*. Lisboa: INCM, 1987.
- DESWARTE, Sylvie - *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimentos*. Lisboa: Difel, 1992.
- FEBVRE, L. - *Au coeur religieux du XVIe siècle*. Paris: Le Livre de Poche, 1983.
- FICINO, Marsilio - *Théologie Platonicienne de l'imortalité des ames*. Paris: Belles-Lettres, 1964. Les Classiques de l'Humanisme. Tradução de: Raymond Marcel. 3 volumes.
- FICINO, Marsilio - *Quid sit lumen: L'art de la lumière*. Paris: Éditions Allia, 1998. Tradução de: Bertrand Schefer
- GIOMMI, E. - *La monaca Arcangela Panigarola. L'attesa del "pastore angélico" annunciato dell' "Apocalypsis nova" del Beato Amadeo* Florença: Università di Florença, 1968.
- HOLANDA, Francisco de - *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
- HOLANDA, Francisco de - *Da ciência do desenho*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- HOLANDA, Francisco de - *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- HOLANDA, Francisco de - *Da Pintura Antiga*. Lisboa: INCM, 1983. 420 p. Col. Arte e Artistas nº18.
- HOLANDA, Francisco de - *Diálogos de Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- HOLANDA, Francisco de - *De Aetatibus Mundi Imagines*. Lisboa, 1983.
- HOLANDA, Francisco de - *Do Tirar Polo Natural*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- KUBLER, George - *Alexander Galeazzo Alessi and the Escorial*. México: Del Arte, 1977.
- MASSAUT, Jean-Pierre - *L'humanisme et la reforme du clergé*. Paris: Les Belles Lettres, 1968.
- MARGUERITE DE NAVARRE - *Poésies chrétiennes*. Paris: Cerf, 1996.
- MERIOR, Trevor - *Apostle of Rome: a life of Philip Neri*. London: Macmillan, 1966. Morisi, A. - *Apocalypsis Nova. Ricerche sull'origine e te formazione del testo dello pseudo-Amadeo*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1970.
- OPPENHEIMER, Gafni - *Jews and Judaism in the Second Temple, Mishna and Talmud Period*. Israel: Yad Ben Zvi, 1993.
- PHILON DE ALEXANDRIA - *Quaestiones et solutiones in Genesim*. Paris: Cerf, 1979.
- PIROTTI, Umberto - *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*. Firenze: Olschki, 1971.
- PONNELLE, Louis - *St. Philip Neri and the Roman Society of His Times (1515-1595)*. London: Sheed Ward, 1937.
- TAYLOR, René - *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid: Siruela, 1992.
- VEISSIÈRE, M. - *Guillaume Briçonnet et les courant spirituels italiens au début du XVIe siècle*. Genève: Slatkine, 1987.
- VEISSIÈRE, M. - *L'évêque Guillaume Briçonnet*. Provins: Société d'histoire et d'archéologie, 1986.
- Vitrúvio - *De architectura*. London: Harvard University Press, 1931.

# SEBASTIANO SERLIO – IMAGENS E PROJECTOS DE HABITAÇÃO URBANA CORRENTE

Marieta Dá Mesquita

A multiplicidade de edições de Tratados de Arquitectura e Construção difundidos na Europa nos séculos XV e XVI<sup>1</sup> não só regista a importância da imprensa como instrumento mecânico de reprodução de textos e imagens<sup>2</sup> como, sobretudo, atesta a necessidade de identificar, definir e orientar a actividade do arquitecto.<sup>3</sup>

Um primeiro olhar sobre a tratadística permite referenciar um conjunto muito diverso de categorias em que se destacam os tratados das Ordens (que versavam sobre a sintaxe da arquitectura e as suas regras estruturantes),<sup>4</sup> os livros de Geometria e de Perspectiva,<sup>5</sup> as obras que se dedicam ao Planeamento Urbano<sup>6</sup> e à Arte dos Jardins,<sup>7</sup> os Manuais de Fortificação<sup>8</sup> e os Catálogos de Edifícios Antigos<sup>9</sup> e Modernos,<sup>10</sup> entre outros.

As obras normativas no Mundo Moderno vão desenvolver-se em dois sentidos distintos. Por um lado, as que enfatizam o valor do discurso escrito - *significare scriptis* - onde se assiste à transposição da Arquitectura como disciplina da experiência para uma disciplina da textualidade.<sup>11</sup> Por outro, os catálogos desenhados, onde as imagens isoladas ou articuladas com textos explicativos de carácter didáctico se assumem como receituários tipológicos - que pretendem constituir-se como veículos directos de comunicação entre os arquitectos e os eventuais encomendadores<sup>12</sup> e como instrumentos de aplicação directa no acto da edificação.<sup>13</sup>

Veneza, 1570; Peter Paul Rubens, *Palazzi Moderni di Génova*, Parte I, Antuérpia, 1622.

<sup>11</sup> Dentro desta categoria inscrevem-se as várias versões da obra *De Architettura* de Vitruvio, que tem como primeira a editada por Giovanni Sulpicio di Veroli, Roma, 1486; e o tratado *De Re Aedificatoria*, obra póstuma de Leon Battista Alberti, Florença, 1485.

<sup>12</sup> "(...) during sixteenth century a common body of knowledge about architecture was developed in printed and manuscript books that were meant for both architects and patrons", Myra Rosenfeld, *JSHA*, Vol. 61, nº 2, Junho de 2002, p. 226

<sup>13</sup> "(Serlio) mette l'accento sulla struttura fisica, materiali degli edifici, spostando così la questione dal piano artistico a quello económico, ossia la committenza", C. Thoenes, "Prolusione - Serlio e la trattatistica", in *Sebastiano Serlio - Sesto Seminario Internazionale di Storia Della Architettura*, Milão, Electa, 1989, p. 11.

<sup>1</sup> Cfr. John Bury, "Renaissance Architectural Treatises and Architectural Books: a Bibliography" in *Les Traités d'Architecture à La Renaissance*, Paris, Picard, 1988, pp. 485-503.

<sup>2</sup> Cfr. Mário Carpo, *Architecture in the Age of Printing - Orality, Writing and Printed Images in The History of Architectural Theory*, N. Iorque, MIT Press, 2001, p. 3.

<sup>3</sup> Cfr. André Chastel, "Les traités d'architectures à la Renaissance: un problème" in *Les Traités d'Architecture à la Renaissance*, Paris, Picard, 1988, pp. 15-17.

<sup>4</sup> Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de*

*gli edifici, cio è toscano, dórico, iónico, corintio et compósito, com gli essempli dell'antiquita, che, per la maggior parte concordano com la dottrina di Vitruvio*, Veneza, 1537; G. Barozio da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzi da Vignola*, Roma, 1562.

<sup>5</sup> Cfr. Luca Paccioli, *Divina proportione*, Veneza, 1509; Martino Bassi, *Dispareri in matèria d'architettura e perpeffa*, Brescia, 1572; Jacques Androuet Du Cerceau, *Leçons de perspective positive*, Paris, 1576.

<sup>6</sup> Cfr. Giovanni Battista Bonadio de'Zanchi, *Del modo di fortificar le città*, Veneza, 1554.

<sup>7</sup> Cfr. Francesco Colonna, *Poliphili hypnerotomachia*, Veneza, 1499.

<sup>8</sup> Cfr. Giacomo Lanteri, *Due dialoghe ... del modo di disegnare fortezze*, Veneza, 1557; Galasso Alghisi, *Delle fortificationi libri tre*, Veneza, 1570; Giovanni Maggi, *Delle fortificatione delle città*, Veneza, 1584; Francesco de Marchi, *Della architettura militare*, Brescia, 1599.

<sup>9</sup> Andrea Palladio, *Lantichità di Roma*, Roma, 1554; Étienne Dupérac, *I vestigi dell'antichità di Roma*, Roma, 1575; Vincenzo Scamozzi, *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, Veneza, 1581.

<sup>10</sup> Andrea Palladio, *I quatro libri dell'architettura*,

14 "(...) all the editions and translations of Serlio's books known to me, that is 56 published during the 16th and 17th centuries", John Bury, "Serlio - Some bibliographical notes" in *Sebastiano Serlio - Sesto Seminario Internazionale di Storia Della Architettura*, Milão, Electa, 1989, p. 92.

15 Quando submeteu, em 1537, a petição ao Senado de Veneza para os direitos de autor e de publicação do Livro IV, *Regole generale di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese le cinque maniere de gli edifici*, o autor afirmaria: "Volvendo Jo Sebastiano Serlio da Bologna, humilimo servitor de Vostra ma Serenità pubblicare Instampa alcuni mei libri de architettura per me composti et figurati, et scritti In lingua volgare et anco stampare delli medesimi In lingua latina, per fare partecipe à piu nationi, per esser queste cose di utilità à tutti", transcrito por Myra Rosenfeld, "Sebastiano Serlio's Contributions to the Creation of Modern Illustrated Architectural Manual" in *Sebastiano Serlio - Sesto Seminario Internazionale di Storia Della Architettura*, Vicenza, 1989, p. 102.

16 "The orthogonal projection was developed by António Sangallo, The Younger, Raphael, and Baldassare Peruzzi for drawings of ancient and modern buildings, during the second and third decades of the sixteenth century", Myra Rosenfeld, *ibidem*.

17 "Invece di un testo continuo (...) il Serlio si offre delle figure con didascalie, ovvero brani singole di testo esplicativo - il che fa apparire non del tutto infondata la decisione

Os livros de Sebastiano Serlio (1475-1554) tiveram um papel inaugural no panorama dos manuais científicos publicados na Europa no século XVI<sup>14</sup> pois adoptaram uma linguagem corrente,<sup>15</sup> evidenciando uma estrutura programática onde se articulavam, de um modo sistemático, imagens e texto. A transmissão do discurso arquitectónico através de ilustrações - plantas, cortes, alçados e perspectivas<sup>16</sup> - qualifica os tratados de Serlio como os primeiros catálogos modernos.<sup>17</sup>

O arquitecto bolonhês propõe, no conjunto seriado dos seus sete tratados<sup>18</sup> (cujo programa foi apresentado em 1537<sup>19</sup> na sua primeira obra impressa),<sup>20</sup> um novo paradigma pedagógico<sup>21</sup> que se inscreve no contexto de uma reforma global sustentada pelos métodos didácticos em geral e pela transformação da Teoria da Arquitectura em particular.<sup>22</sup>

Esta construção da "ciência da composição", transmitida a partir de uma estrutura programática regulamentada por unidades didácticas sistematizadas, ilustradas e facilmente apreensíveis, potenciou um leque abrangente de interessados que se estendeu dos intelectuais mais eruditos<sup>23</sup> às pessoas comuns.<sup>24</sup>

del Vasari di inserirlo non fra il scrittori, ma fra gli incisori d'architettura", C. Thoenes, "Prolusione - Serlio e la trattatistica", in *Sebastiano Serlio - Sesto Seminario Internazionale di Storia Della Architettura*, Milão, Electa, 1989, p. 9.

18 Os 7 tratados constituíam-se como um corpus hierarquizado em que os conhecimentos eram transmitidos de forma gradual e sistematizada. Assim, os vários livros obedecem a uma sequência predefinida: Geometria e Perspectiva (*Libri I, II*, Paris, 1541), Antiguidade (*Libro III - Le antiqua di Roma*, Veneza, 1540), *Libro IV (Regole generali di architettura*, Veneza, 1537), Tipologias de igrejas, (*Libro V, Tempij sacri*, Paris, 1547), Tipologias de arquitectura doméstica (*Libro VI Habitationi di tutti li gradi degli huomini*) e *Libro VII (Accident, & case per fabricar in villa, i*, Roma, 1575). O Livro *Extraordinário*, publicado em Lion em 1551, não se integra directamente neste programa didáctico.

19 O programa da sua proposta pedagógica é anunciado na introdução do Livro IV - *Regole generale di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe Toscano, Dorico, Iónico, Corintio, et Compósito*, Veneza, 1537.

20 "Because he had trouble to find patronage, Serlio was obliged to publish his treatise piecemeal, book by book", Myra Rosenfeld, *Serlio on Domestic Architecture*, N. Iorque, Dover Publications, 1996, p. 17.

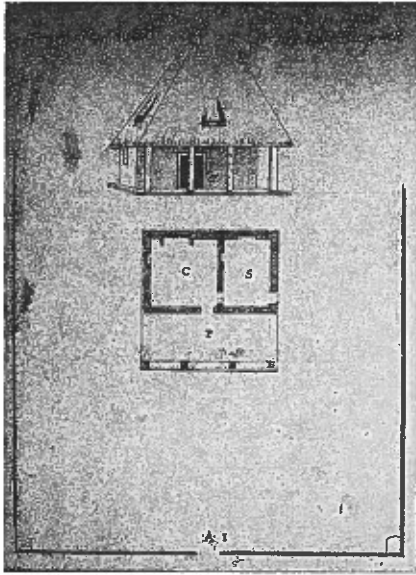
21 A obra teórica de Giulio Camillo Delmino (1480-1544) de inspiração neoplatónica deve ter marcado a visão pedagógica sustentada por S. Serlio. Veja-se a esse propósito, Mário Carpo, "Ancora su Serlio e Delminio - la teoria architettonica, il método e la riforma dell'imitazione" in *Sebastiano Serlio - Sesto Seminario Internazionale di Storia Della Architettura*, Milão, Electa, 1989, pp. 111-113.

22 "Serlio's Publisher,

Jacopo Strada, aptly summarized the revolutionary quality of Serlio's treatise in his introduction of Book VII: He has restored architecture and made it easy (to comprehend) for everyone, and his books have been much more widely read than that of Vitruvius, since Vitruvius was too difficult to be easily understood by everyone", Myra Rosenfeld, *Serlio on Domestic Architecture*, N. Iorque, Dover Publications, 1996, p. 35.

23 "Exalted intellects", Serlio, 1537, fol. III r/126r, transcrito por Vaughan Hart, "Paper Palaces From Alberti to Scamozzi" in *Paper Palaces - The Rise of Renaissance Architectural Treatise*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1998, p. 14.

24 "My whole intention is to teach those who do not know and who think it worthwhile listening to what I say", Serlio, 1540, fol. CVI, 99 v, transcrito por Vaughan Hart, *ibidem*.



[Fig. 1] – Casa para o camponês pobre. Livro VI, Manuscrito de Avery, I, Projecto A-1, folio 3, Avery Library of Columbia University (AA520 Se 694).

suburbanos e rurais),<sup>32</sup> bem como as diferentes formas de organização (compositiva, espacial e distributiva) apresentadas, dirigiam-se, *grosso modo*, aos vários grupos sociais em presença na Europa Quinhentista, do modesto camponês [Fig. 1] ao Rei,

*Sesto libro delle Habitationi di tutti i gradi degli huomini*<sup>25</sup> é o primeiro Tratado Ilustrado de Arquitectura Doméstica Europeia e terá sido composto em França entre 1541 e 1570.<sup>26</sup>

Uma análise comparada dos dois manuscritos permite confirmar que o de Avery<sup>27</sup> se constitui como estudo preliminar e preparatório, quer em termos formais (organização da página, diversidade de suportes, etc.),<sup>28</sup> quer em termos de conteúdo (ausência de uma introdução e uma conclusão), do manuscrito de Munique.<sup>29</sup>

O *corpus* tipológico<sup>30</sup> sistematizado pelo arquitecto pretendia ser simultaneamente um projecto pedagógico e social. Por um lado, fornecia aos arquitectos e aos profissionais da edificação um conjunto diversificado e abrangente de modelos (*invenzioni* ou projectos efectivamente construídos) estandardizados e facilmente manipuláveis. Por outro, providenciava um organigrama da arquitectura residencial que contemplava todas as classes sociais.<sup>31</sup>

As várias categorias de edifícios (urbanos,

mas completada com as mais recentes investigações nesta área.

<sup>30</sup> “L’analisi tipologica presenta una notevole affinità com i procedimenti classificatori. Ciò nonostante tipologia e classificazione non possono considerarsi metodi equivalenti in senso stretto, dal momento che differiscono in modo sostanziale nelle strategie e negli obiettivi. Se infatti l’obiettivo principale di una classificazione è quello di stabilire le differenze tra fenomeni analizzati, per poter formare dei comparti contenenti le diverse specie e classi, la tipologia per contro è impegnata soprattutto nella ricerca di similitudini o nessi strutturali tra le cose, nel tentativo di individuare radici etimologiche comuni che sottostano a fenomeni diverse”, Carlos Martí Aris, *Le variazioni dell’identità – Il tipo in architettura*, Turim, Città StudiEdizioni, 1993, p. 47.

<sup>25</sup> “Because was difficult for Serlio to find patronage, only Books I-V were published separately and out of order during his lifetime”, Myra Rosenfeld, *JSHA*, Vol.61, nº 2, Junho de 2002, p. 225.

<sup>26</sup> Existem duas versões manuscritas deste tratado: a que pertence à Biblioteca Avery da Universidade de Columbia (AA520 Se 694) e a da Biblioteca de Estado de Munique (Codex Icon 189). “The first manuscript, a draft, on sheets of french paper, executed by Serlio between 1541-1549, was officially by Avery Library of Columbia University in 1924”. Myra Rosenfeld, *Serlio on Domestic Architecture*, N.lorque, Dover, 1996, p. 1. A versão definitiva cujo manuscrito se encontra na

Biblioteca de Estado de Munique (Codex Icon 189) terá sido executada em Lion entre 1547 – 1570.

<sup>27</sup> A 1ª edição deste manuscrito deve-se a Myra Rosenfeld, publicada no seu trabalho intitulado *Serlio on Domestic Architecture*, N. lorque, Cambridge, Massachussets e Londres, 1978. Em 1996 voltou a publicar a versão facsimilada, com o título análogo, *Serlio on Domestic Architecture*, N. lorque, Dover, mas completada com as investigações mais recentes neste domínio.

<sup>28</sup> “The Avery manuscript was a preliminary, somewhat irregular first draft, whereas the manuscript in Bayerische Staatbibliothek in Munich is

a regularized, edited final version, “Myra Rosenfeld, “Sebastiano Serlio’s Contribution to the creation of the Modern Illustrated Architectural Manual” in *Sebastiano Serlio, Sesto Seminario Internazionale di storia dell’Architettura*, Electa, Milão, 1989, p. 105.

<sup>29</sup> A 1ª edição integral deste manuscrito deve-se a Marco Rosci, com o título *Sesto Libro delle habitationi di tutti li gradi degli huomini*, Milão, ITEC, 1966. Em 2001, Vaughan Hart e Peter Hicks, apresentaram uma versão do mesmo manuscrito integrada na publicação *Sebastiano Serlio on Architecture Vol II – Books VI and VII of Tutte l’Opere D’Architettura e Prospetiva*, New Haven – Londres, Yale University Press, 2001,

<sup>31</sup> “I intend to discuss this unification of decorum and commodity in my sixth book, beginning with the meanest hovel of a poor peasant, rising step by step up to the house of a Prince”, Sebastiano Serlio, *Livro VI, Manuscrito de Munique*, fl. 44v, transcrito por Vaughan Hart e Peter Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture, Vol, II*, Yale University Press, 2001, p. 3.

<sup>32</sup> “(...) I will first deal with houses outside cities and then discuss, part by part, those inside cities. The reason for this distinction is that while buildings made for the countryside ought have a certain charm and aspect for outlookers”, Sebastiano Serlio, *Livro VI, Manuscrito de Munique*,

fl. 44v, transcrito por Vaughan Hart e Peter Hicks, Sebastiano Serlio on Architecture, Vol. II, Yale University Press, 2001, p. 3.

<sup>33</sup> Esta organização é semelhante à proposta por F. de Giorgio, bem como por Alvise Cornaro, relativas às casas comuns. Veja-se a esse propósito J. Onians, *Beraters of Meaning: The Classical Orders in the Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, 1988, p. 176.

<sup>34</sup> Cfr. António Monestiroli, *La metopa e i triglifo – Nove lezioni di architettura*, Roma e Bari, Laterza, 2002, pp. 3-13.

<sup>35</sup> Cfr. Carlo Marti Artis, *Le variazioni dell'identità – il tipo in architettura*, Turim, Città Studi Edizioni, 2002.

<sup>36</sup> cfr. Antonio Moestiroli, *La metopa e i triglifo – Nove lezioni di architettura*, Roma e Bari, Laterza, 2002, pp. 26-27.

<sup>37</sup> Cfr. Monique Eleb Vidal e Anne Marie Blanchard, *Architectures de la Vie Privée – Maisons et Mentalités, XVIIe - XIXe siècles*, Bruxelas, Archives d'Architecture Moderne, 1989, pp. 11-12.

<sup>38</sup> "(...) those to be built inside the city must be made noble with finer judgement, preserving in them a certain ornamented majesty, in the perfect proportion and harmony of the members throughout the entire body", Book VI: On Habitations", in Vaughan Hart e Peter Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture*, New Haven e Londres, Yale University Press, Vol. II, p. 92.

<sup>39</sup> "The habitations of the poorest men in cities are far from the piazzas and

numa amostragem serial em que se iam sucedendo graus cada vez mais elaborados de complexidade, conforme se tratasse de um cidadão anónimo, de um chefe político ou de um representante da Casa Real.<sup>33</sup>

Para Serlio, a Arquitectura assumia duas dimensões fundamentais: o conhecimento e a representação da realidade<sup>34</sup> e a articulação de um conjunto de normas distintivas e reconhecíveis. Dentro deste quadro conceptual, o conceito de tipo arquitectónico é determinante,<sup>35</sup> como conjunto de características gerais, estáveis e definidas que permitem o reconhecimento da identidade própria dos edifícios.

Neste processo de tipificação e classificação está subjacente a visão antropomórfica da Arquitectura do Renascimento e o conceito de individualidade, noção que resulta da *mimesis* da Arquitectura com a Natureza, sendo esta considerada um conjunto de individualidades e a Arquitectura um conjunto de elementos individualizados. Existem, assim, várias noções de individualidade: a urbana, a dos edifícios e a dos elementos arquitectónicos. O conceito de individualidade permite o estabelecimento de leis constitutivas, com formas próprias e distintas, que se estendem da cidade à Arquitectura e aos elementos da construção.

Neste contexto, a finalidade do *Livro VI* não é apenas a definição das regras de bem construir<sup>36</sup> mas, principalmente, a fundação de uma "ciência" da construção que, ao constituir-se como corpo de princípios, possa vir a impor-se como veículo teórico e doutrinário.<sup>37</sup> Este catálogo metódico de propostas de edifícios residenciais modernos confirma uma das evidências da conjuntura social e política europeia: a importância da burguesia, que vai encontrar no espaço urbano o seu palco privilegiado de intervenção.

Para Serlio, a cidade constituía-se como uma unidade morfológica organizada e hierarquizada, onde os edifícios se implantavam em função da sua importância pública e social, segundo códigos bem definidos. Assim, os edifícios ligados às práticas da sociabilidade, bem como as residências das elites aristocráticas e burguesas ficavam situadas no centro;<sup>38</sup> as casas urbanas mais modestas destinadas aos artífices não especializados e à população anónima situavam-se, por sua vez, nos subúrbios.<sup>39</sup>

O tratadista italiano reflecte uma influência directa dos teóricos do início do Renascimento, em particular de Filarete (1400-1465) e de Francesco de Giorgio Martini (1439-1501). A visão da cidade ideal proposta por Antonio Averlino no *Libro architettonico* - texto escrito em Milão entre 1460 e 1464,<sup>40</sup> materializa-se na *Sforzinda*, estrutura urbana regrada, em que os edifícios públicos e privados obedecem a um plano global previamente definido em função da sua qualidade na hierarquia social: no centro, os habitáculos qualificados (palácio real, casas dos aristocratas e dos mercadores) e nos subúrbios as moradas dos artífices.<sup>41</sup>

Francesco de Giorgio, nos seus *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* (1461-1464),<sup>42</sup> faz igualmente referência à implantação diferenciada da Arquitectura

the noble places and are near the gates", Sebastiano Serlio, *Livro VI*, Manuscrito de Munique, fl. 44v, transcrito por Vaughan Hart e Peter Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture*, Vol. II, Yale University Press, 2001, p. 3.

<sup>40</sup> Cfr. Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura de Alberti a Ledoux*, Madrid, Blume, 1988, p. 48.

<sup>41</sup> Luisa Giordano, "On Filarete's Libro Architettonico" in *Paper*

*Palaces- The Rise of The Renaissance Architectural Treatise*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1998, pp. 58-59.

<sup>42</sup> Luisa Giordano, *op. cit.* pp. 52-53.

Doméstica na cidade, em função da dignidade dos seus proprietários: o príncipe, a entidade do poder civil, a nobreza, os mercadores, os estudantes e os artífices.<sup>43</sup>

Todavia, a imagem da cidade presente no *Sesto libro delle Habitationi di tutti i gradi degli huomini* é também o resultado da observação de experiências urbanas distintas pelo tratadista por cidades como Bolonha, Veneza, Roma, Paris e Lion, ao longo da sua carreira profissional.<sup>44</sup> A cidade é, nesta circunstância, o pano de fundo onde coabitam estratos sociais distintos, correspondendo a cada faixa formas de habitar diferenciadas.

O manuscrito de Serlio confirma ainda uma das evidências sociais e políticas da Europa Moderna: a importância determinante da burguesia mercantil e financeira, que vai encontrar no espaço urbano a sua área privilegiada de intervenção.

A criação deste manual ilustrado de desenhos e projectos de habitação é um sintoma visível da carência de alojamento urbano corrente<sup>45</sup> nas cidades europeias mediterrânicas, durante as quatro primeiras décadas do século XVI,<sup>46</sup> devido ao aumento populacional derivado da implementação do Capitalismo.

As categorias de habitação urbana presentes neste receituário tipológico estão organizadas em três tipos fundamentais: as casas para artífices (em que se integram subcategorias sociais que vão do cidadão pobre ao comerciante rico), os palácios (destinados à nobreza e aos altos dignitários do Estado) e os edifícios residenciais régios. Estas tipologias arquitectónicas reflectem nas dimensões, na menor ou maior complexidade dos alçados, no número de espaços e na distribuição, o estatuto dos seus utilizadores.<sup>47</sup>

Nesta medida, Serlio defende que cada cidadão deve construir a sua residência em função dos seus rendimentos e que o programa dos edifícios deve exprimir nas suas regras compositivas essa realidade. O catálogo fundacional da Arquitectura Doméstica reflecte ainda uma amostragem serial de projectos de casas urbanas comuns, integrada no programa regulador e racionalista proposto por Serlio.

O *Livro VI* estrutura-se entre o manual de construção e o receituário tipológico, apresentando um conjunto seriado de plantas, cortes e alçados destinados a normalizar e a racionalizar os sistemas linguísticos dos edifícios correntes. A obra constitui-se, assim, como um instrumento de uso simultâneo dos arquitectos, dos agentes da construção e dos clientes.<sup>48</sup> A sucessão das plantas e dos alçados destes projectos obedece a uma progressão de uma área menor para uma maior e de soluções compositivas e espaciais lineares a opções de desenho gradualmente mais detalhadas e sofisticadas.

As onze propostas de edifícios residenciais correntes organizam-se esquematicamente da seguinte forma: a casa A apresenta-se como geminada, tendo apenas um piso e duas divisões;<sup>49</sup> segue-se uma outra (B) com uma área maior e com a cozinha individualizada. Ainda com um piso e utilizando um lote mais estreito (9,5 pés), a

*Privée – Maisons et Mentalités – XVIIe - XIXe Siècles*, Bruxelles, Archives d'Architecture, Moderne, 1989, p. 20.

<sup>46</sup> Cfr. Fernand Braudel, *Civilização Material, Economia e Capitalismo – Séculos XVI-XVIII, Vlll, As Estruturas do Quotidiano*, Lisboa, Teorema, 1992.

<sup>47</sup> As heranças de Serlio inscrevem-se também grosso modo a obra vitruviana, particularmente nas proporções dos espaços (caps. VI e VII do *De Architectura*) e também no texto de Alberti, no que respeita à composição geral dos edifícios *De Re aedificatoria, Livro II*.

<sup>48</sup> Serlio afirmaria a este propósito: "But O God in heaven, how many there are to put on the mantle of this beautiful and noble art but who in this respect are blinder than moles", BookVI: *On Habitations*, in Vaughan Hart e Peter Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture*, New Haven e Londres, Yale University Press, Vol. II, p. 3.

<sup>49</sup> "I shall start for forming a habitation for the poorest craftsman; it is marked A. On entering the door is camera A. The Bed alcove is marked B", Book VI: *On Habitations*, in Vaughan Hart e Peter Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture*, New Haven e Londres, Yale University Press, Vol. II, p. 92.

<sup>43</sup> Cfr. Francesco Paolo Fiore, "The Trattati on Architecture by Francesco de Giorgio" in *Paper Palaces - The Rise of The Renaissance Architectural Treatise*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1998, pp. 83-84.

<sup>44</sup> Cfr. Vaughan Hart e Peter Hicks, *Sebastiano Serlio On Architecture, Books HV, Vol I*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1996, Introdução, pp. XV-XVI.

<sup>45</sup> "Sur l'époque antérieure au XVIe siècle nous avons peu de traces d'habitation urbaine modeste, d'autant plus les auteurs de traités ne s'intéressent guère", Monique Eleb Vidal e Anne Marie Blanchard, *Architectures de la Vie*

<sup>50</sup> O texto do manuscrito de Munique afirma que "The fifth figure (...) is in addition inhabitable upstairs, and is laid out in such a way that two families could live in great comfort." Book VI: On Habitations, in Vaughan Hart e Peter Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture*, New Haven e Londres, Yale University Press, Vol. II, p. 92.

<sup>51</sup> Cfr. Marco Rosci, *Sesto Libro delle habitazioni di tutti li gradi degli huomini*, Milão, ITEC, 1966, p. 90.

<sup>52</sup> "The sixth habitation, for the high-ranking craftsman, should in part be in the French custom whilst having the same commodities at the previous one", Book VI: On Habitations, in Vaughan Hart e Peter Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture*, New Haven e Londres, Yale University Press, Vol. II, p. 92.

<sup>53</sup> "In certain cities in Italy, particularly Bologna, and Padua, there are porticoes throughout much of the city and these porticoes provide a great deal of commodity, both regarding the rain and mud during winter time and also the blazing sun of the summer, with the result that the lower rooms are healthier but no not quite so bright", Book VI: On Habitations, in Vaughan Hart e Peter Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture*, New Haven e Londres, Yale University Press, Vol. II, p. 94.

<sup>54</sup> "The figure further on, which is the eight, has the same commodities but is partly in the French style", Book VI: On Habitations, in Vaughan Hart e Peter Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture*, New Haven

casa C mostra como ligar quatro casas geminadas, racionalizando a utilização de apenas um poço e de duas colunas de esgoto. Esta planta prevê também a implantação em banda destas casas (banda dupla com um acesso pelos dois lados). A casa D apresenta-se como uma variante mais esquemática que a anterior. A casa E, também geminada e com dois pisos (provavelmente para várias famílias), apresenta uma planta mais complexa, possuindo uma escada, uma passagem coberta no pátio e mais uma divisão entre este e a horta (nem o desenho nem a primeira versão do texto<sup>50</sup> especificam se se trata de casas para uma ou duas famílias podendo, por isso, ter as duas utilizações).<sup>51</sup> A casa F, por seu lado, distingue-se da anterior pela utilização de elementos arquitectónicos e espaciais característicos das casas francesas da mesma época<sup>52</sup> [Fig. 2].

A casa G reflecte, por outro lado, o recurso a referências italianizantes, sendo porticada.<sup>53</sup> A casa H surge como uma variante da anterior com influências francesas (segundo o autor).<sup>54</sup> A casa I surge como uma solução bastante diferente das anteriores pois, além de ter três pisos, reflecte uma concepção arquitectónica mais cuidada de raiz classizante.<sup>55</sup> A casa K tem um programa muito análogo à anterior, contudo, apresenta soluções "à francesa",<sup>56</sup> como o telhado mais inclinado e um maior número de pisos revelando, em paralelo, um aproveitamento exaustivo da cobertura [Fig. 3].

As casas L e M aparentam destinar-se a famílias individuais abastadas, reflectindo uma organização espacial e distributiva mais complexa, integrando a casa L uma capela<sup>57</sup> e a casa M uma organização cuidada e com alternativas do pátio que poderá ter *loggias* ou divisões extras [Fig.4].

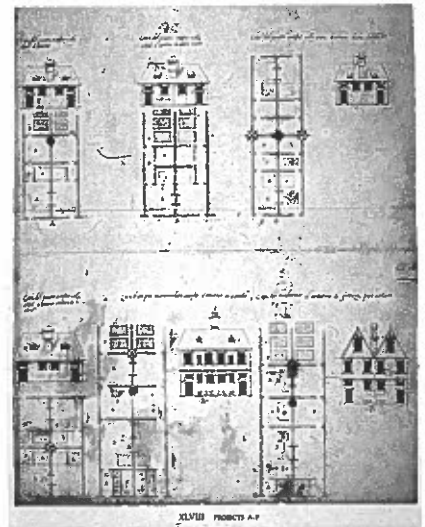
Londres, Yale University Press, 2001, Vol. II, p. 94.

<sup>55</sup> "This house below that is the ninth, should have a portico in front, (...) Since this house is porticoed, it will have need of five arches. This face should be divided up into five equal parts, whence it will need to have five arches", Book VI: On Habitations, in Vaughan Hart e Peter Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture*, New Haven e Londres, Yale University Press, 2001, Vol. II, p. 96.

<sup>56</sup> "This house was largely done in the French style,

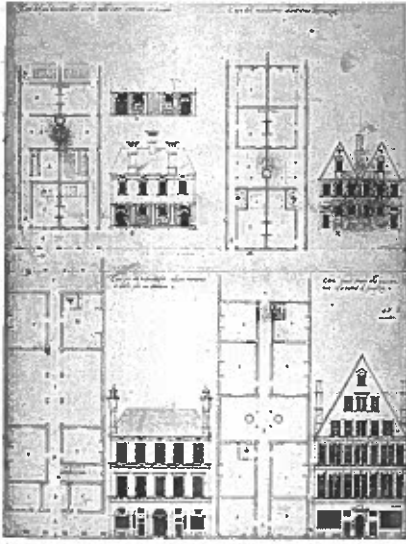
particularly the front façade which was done in the Parisian fashion, but nevertheless observing ancient decorum in the ornamentation, in that the first storey is of rustic work", Book VI: On Habitations, in Vaughan Hart e Peter Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture*, New Haven e Londres, Yale University Press, 2001, Vol. II, p. 96.

<sup>57</sup> "(...) one of them has a *camerino* with a small chapel", On Habitations, in Vaughan Hart e Peter Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture*, New Haven e



[Fig. 2] – Casas urbanas. Livro VI, Manuscrito de Avery, XLVIII, Projectos A-F, folio 1, Avery Library of Columbia University (AA520 Se 694).

Londres, Yale University Press, 2001, Vol. II, p. 96.



[Fig. 3] - Casas urbanas. Livro VI, Manuscrito de Avery, XLIX, Projectos G-K, folio 2, Avery Library of Columbia University (AA520 Se 694).

Da amostragem anterior pode concluir-se que Serlio, no seu catálogo de habitação, ao propor programas residenciais para os grupos sociais mais modestos<sup>58</sup> e proporcionar-lhes melhores condições materiais, se enquadra no clima de reforma social presente na Europa Quinhentista.<sup>59</sup> Na linha do tratado de Alvise Cornaro (1475-1566),<sup>60</sup> o *Livro VI* exprime uma real preocupação em regulamentar e standardizar as casas urbanas correntes, destinadas aos artesãos modestos que constituíam mais de metade da população das cidades europeias do século XVI.

As propostas de habitação comum apresentadas por Serlio, apesar de revelarem influências gerais dos modelos massificados medievais<sup>61</sup> e particulares dos complexos habitacionais venezianos construídos nos séculos XIV e XV,<sup>62</sup> sugerem alguma modernidade, especialmente nas casas em banda para artesãos, destinadas a ser construídas de forma massificada ao longo das ruas.

Ao apresentar várias soluções tipológicas para as casas correntes, Serlio têm em conta duas variáveis fundamentais: as necessidades específicas dos utilizadores directos dos edifícios (dos pobres aos ricos mercadores urbanos) e o perfil do proprietário do imóvel<sup>63</sup> que, a partir de um conjunto de soluções com níveis diferentes de complexidade, pode fazer um investimento mais adequado aos seus objectivos. Para além da organização geral da casa moderna, o *Livro VI* apresenta códigos semânticos da arquitectura ecléctica apropriados pelo arquitecto (romanos, venezianos, franceses, etc.), que permitiam ao encomendador<sup>64</sup> exercer a sua escolha de forma legível e directa.

As propostas de casas "ao estilo de França" (entre as onze casas correntes apresenta quatro propostas de modelos franceses) são interpretações muito esquemáticas de modelos de casas modernas francesas (essencialmente parisienses), em que Serlio valoriza os aspectos compositivos<sup>65</sup> em desfavor da coerência global do edifício (rigor do desenho das fachadas, número de vãos em cada piso, representação correcta dos acessos verticais, etc.).<sup>66</sup> Apesar do *Livro VI* ser fundamentalmente um manual de *invenzioni* (propostas incompletas e passíveis de múltiplas combinações), contempla também aspectos de teor normativo, em particular a articulação entre o utilizador, o edifício e as condições naturais.<sup>67</sup>

O valor global do *Livro VI* como fonte para a História da Arquitectura Doméstica do Renascimento tem que ser relativizado por dois motivos. Em primeiro lugar, pelo facto das suas duas versões manuscritas só terem sido publicadas no século XX, o que limitou necessariamente a sua circulação e os seus objectivos normativos. Apesar disso, a sua influência materializou-se, de uma forma explícita, na tratadística francesa dos séculos XVI e XVII, particularmente nas obras de Jacques Androuet du Cerceau (1515?-1585),<sup>68</sup> Philibert Delorme (1510-1570),<sup>69</sup> Pierre le Muet (1591-1669)<sup>70</sup> e Louis Savot (1579-1640),<sup>71</sup> entre outros. O segundo motivo, por outro lado, confirma que entre a organização dos edifícios de habitação comum propostos por Sebastiano Serlio e os habitáculos medievais, existe uma continuidade atestada por investigações paralelas.<sup>72</sup>

<sup>58</sup> Cfr. Myra Rosenfeld, *Serlio on Domestic Architecture*, N. Iorque, Dover Publications, 1996, p. 44.

<sup>59</sup> Cfr. *O Príncipe* de Maquiavel escrito em 1516 e publicado em Roma em 1531 e a *Utopia* de Thomas More publicada em Antuérpia em 1516.

<sup>60</sup> "Cornaro wrote a treatise on urban architecture which has come down to us in two fragmentary versions, the second of which was written in 1550", Myra Rosenfeld, *Serlio on Domestic Architecture*, N. Iorque, Dover Publications, 1996, p. 44.

<sup>61</sup> Cfr. *História da Vida Privada*, Lisboa, Circulo dos Leitores, 1990, Vol. II, p. 451.

<sup>62</sup> "Already in the fourteenth and fifteenth centuries, there were several complexes consisting of standardized houses that were built for special trades in Venice. The Marinarezza was one, built between 1335 and 1450 for sick members of the ship-building industry in the area of the Corte Colonna. Another was a group of houses built between 1350 and 1400 for the Grain Brokers on a site adjacent to Jacopo Sansovino 'Zecca", Myra Rosenfeld, *Serlio on Domestic Architecture*, N. Iorque, Dover, 1996, p. 44.

<sup>63</sup> O comentário de Serlio acerca da casa nº 9 (para Mercadores) confirma esta situação: "Now I shall begin the discussion of some 'whole' houses which are intended to be for merchants and citizens, and on occasions there will be a wealthy craftsman

who wants such a house", Book VI: On Habitations, in Vaughan Hart e Peter Hicks, Sebastiano Serlio on Architecture, New Haven e Londres, Yale University Press, Vol. II, p. 96.

<sup>64</sup> A casa pode ter soluções combinatórias várias, que resultam directamente da organização plural proposta pelo manual.

<sup>65</sup> "(...) In this my sixth book I shall deal with, in writing and in visible design, commodity and decorum in harmony, making much use of the commodities of France which I have found really excellent." Book VI: On Habitations, in Vaughan Hart e Peter Hicks, Sebastiano Serlio on Architecture, New Haven e Londres, Yale University Press, Vol. II, p. 3.

<sup>66</sup> "En réalité deux points essentiels lui échappent: le rôle de l'escalier et l'importance de la travée" Jean Guillaume, "Serlio et l'architecture française" in Sebastiano Serlio Sesto Seminario Internazionale di storia dell'Architettura, Electa, Milão, 1989, p. 67.

<sup>67</sup> "I will however say the because the regions of the wearth differ in air, water and terrain, an architect who has arrived in a place which he has not seen before should seek the counsel of those who were born in that region and who have grown old there, particularly those who are knowledgeable in these matters." Book VI: On Habitations, in Vaughan Hart e Peter Hicks, Sebastiano Serlio on Architecture, New Haven e Londres, Yale University Press, Vol. II, p.3.

<sup>68</sup> *Livre d'architecture contenant cinquante*

Ao longo das páginas do catálogo, as propostas de casas urbanas correntes apresentam variações muito ténues de dimensões (de 9,5 a 69 pés), de número de pisos (um a quatro), de organização espacial (entre duas a sete divisões com as designações genéricas de câmaras) e respectivos sistemas de circulação (passagens e *loggias*), de equipamentos de salubridade (poços, privadas).<sup>73</sup> As conclusões que se podem tirar exigem o cotejo directo com edifícios construídos para, a partir daí, se puderem vir a confirmar os invariantes.

Apesar das evidências metodológicas, o valor deste manual de habitação é inestimável pelas propostas pioneiras que apresenta para o que hoje se designa *habitação social*. O valor do *Sesto libro delle Habitationi di tutti i gradi degli huomini reside*, ainda, no valor do desenho e da linguagem arquitectónica a ele associada, como conjunto de normas ou códigos que, com maior ou menor grau de sofisticação, relacionam símbolos com o propósito de expressar significados mais amplos.

bâtiments, 1ª edição, Paris, 1559.

<sup>69</sup> *Nouvelles inventions de bien bastir*, 1ª edição, Paris, 1561.

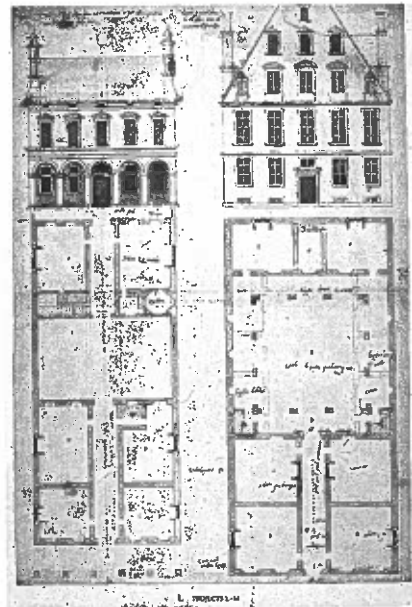
<sup>70</sup> *Manières de Bastir pour toute sorte de personnes*, 1ª edição, Paris, 1623.

<sup>71</sup> *L'architecture française des bastiments particuliers*, Paris, 1624.

<sup>72</sup> Cfr. Madeleine Jurgens e Pierre Couperie, "Le logement à Paris au XVIe et XVIIe Siècles: Une source - les inventaires après décès" in *Annales*, Maio-Junho, 1962, pp. 488-500.

<sup>73</sup> "Diversos elementos podiam reforçar o conforto e o bem-estar de uma casa deste tipo. Em primeiro lugar, a presença individual de um poço (...) Enfim, com mais frequência do

que se poderia esperar, certas casas vulgares tinham latrinas. Na segunda metade do século XV, no início do século XVI, a sua presença é considerada normal, indispensável por muitas autoridades municipais", Philippe Braustein, "Abordagens da intimidade" in *História da Vida Privada*, Vol. II, Lisboa, Circulo dos Leitores, 1990, pp. 458-459.



[Fig. 4] – Casas urbanas. Livro VI, Manuscrito de Avery, L, Projectos L-M, folio 48, Avery Library of Columbia University (AA520 Se 694).

# O SÍMBOLO E A PEDRA NO ESPAÇO RELIGIOSO DE SANTO ANTÓNIO DOS OLIVAIS

Pedro Craveiro

O conceito de *arquitectura* não é facilmente resolúvel. Ele não significa uma *construção*, isto é, não diz respeito unicamente a uma realidade objectiva. Para efeitos do presente excurso, entendemos por *arquitectura* fenómenos vários que estruturados no espaço fundamentam uma teoria: um sistema. Quando falamos de arquitectura, falamos também de representações várias que o sujeito que as fabrica projecta no edifício ou edifícios em sintonia com o seu pensamento e com a História humana em que participa; isto é, uma profunda relação entre esquemas construtivos conhecidos (técnica) e a sua própria imaginação (arte). Por fim, é desta dialéctica que a *plasticidade surge como ciência ou, no limite, como interrogação do real*, neste sentido estabelecendo grandemente uma relação com a própria filosofia. Todos estes vectores concorrem, pensamos, para o conceito de arquitectura. O que poderá tornar incógnita e indefinível a arquitectura será, portanto, a ausência do exposto, o que, a acontecer, concorrerá para uma espécie de ambiguidade material sem um implícito ou explícito sentido. Contudo, mesmo neste caso a arquitectura é sempre um fenómeno em potência construtiva, uma vez que da sua possível ambiguidade se pode ascender a uma certeza, isto é, a uma ideia de arquitectura. A arquitectura será, no final, simultaneamente ambígua e objectiva, daí que a continuidade artística nunca seja linear podendo mesmo ser fracturante. O que importa é, pois, conhecer todos os elementos que no conjunto possam concorrer para uma ideia de arquitectura na sua globalidade.

Ora, ao referimo-nos à arquitectura ou a um determinado espaço arquitectural, temos em mente conjunturas estilísticas e culturais que, no conjunto, ditaram estas construções; quando as queremos cotejar com outras, anteriores ou posteriores, o nosso discurso torna-se, forçosamente, comparativo, o que nos faz conhecer e entender a realidade objectivada através de analogias que perpassam quer conteúdos culturais e civilizacionais quer estilísticos: no fundo, a arquitectura é uma forma de relações mútuas entre o objecto observado e outras referências objectivadas ausentes. Por consequência, isto prova que a arquitectura não é um conceito homogéneo mas flutuante, de tal forma que a uma realidade precedente arquitectónica uma outra se lhe pode seguir diferente, o que tornaria a ideia da segunda abstracta e, porventura, antes da sua existência concreta, ambígua. A arquitectura só tem existência, portanto, quando em relação com outra, que lhe dá sentido.

O que nos propomos tratar neste pequeno estudo é a relação das formas existentes num determinado espaço – a Igreja e espaços arquitectónicos circundantes do antigo Convento dos Olivais, em Coimbra – como realidades físicas e temporais díspares, mas, no conjunto, em conformidade com uma mesma ideia religiosa que as instituiu. As estruturas arquitectónicas que existem hoje naquele espaço são diferentes mas igualmente ordenadas num sentido construtivo de uma ideia religiosa que presidiu à construção das mesmas.

A Igreja de Santo António dos Olivais, de estrutura barroca, não teria sentido sem a prévia existência no tempo da *cela primitiva* que abrigou, oitocentos anos mais cedo, no mesmo local, Santo António. Temos hoje assim uma realidade arquitectónica

aflorada de uma outra anterior, imberbe e pueril, mas determinante para a existência da segunda, ainda que diferentes na sua estrutura, em todo o caso análogas no que concerne à sua origem. Por outras palavras, de uma superfície arquitectónica rude e elementar, sucede-se uma outra que, apesar de diversa, a continua, dando assim outra dimensão tanto a si própria como à que a precedeu, o que nos permite dizer que neste espaço, como num outro, *a arquitectura é mais do que a pedra e menos do que a ideia*, situando-se no ponto exacto em que a história lhe confere um sentido como realidade, isto é, como manifestação da ideia. Ou, de outra forma, a arquitectura é uma ideia objectivada mas nunca a própria ideia.

No espaço arquitectónico de Santo António dos Olivais destacaremos quatro processos edificatórios concorrentes de uma mesma ideia que os estruturou e fundou: o *espaço ermitério*, o *espaço monástico*, o *espaço da Igreja* e, por último, um *espaço de anamnese*, materializado numa capela remanescente, que como que fecha todo o processo construtivo e o torna ainda mais próximo da ideia primitiva.

Trata-se, portanto, da origem e metamorfose de um espaço religioso que se inicia simbólico, continua por um *deambulatório* arquitectural barroco, até à criação de um espaço claro de referência com o símbolo primeiro. Está em causa um processo que, por conveniência formal, necessita do orgânico como metáfora do simbólico, estabelecendo dialécticas, com toda a sua carga simbólica, entre o humano e o espaço físico que lhe confere humanidade, isto é, conteúdo.

Na génese espacial deste sítio está a figura que deu nome ao lugar, ainda que, naturalmente, não o tenha construído, no entanto todo o *órganon* artístico manifestou-se e manifestar-se-á em virtude daquela referência humana tornada divina. No caso da arquitectura esta premissa é mais verdadeira que numa outra *plasticidade*. Naquela a presença de uma representação absoluta do Absoluto é, deve ser, mais rigorosa e conveniente; trata-se de procurar a verdade através de formas representativas de um ideal e, de outra maneira, fazer com que as mesmas possibilitem a quem as visita um contacto próximo e livre de ruído com o Absoluto. Ao contrário de outras plasticidades, como se disse, a arquitectura projecta e molda o espaço, sendo, no limite, representativa de uma civilização; de um período longínquo da história da humanidade em que esta aflorou como *protectiva*, a um tempo simbólico e revelador de verdades que o humano foi tendo necessidade de conhecer. No fundo, trata-se, por analogia, da revelação da própria Arte, que começou por ser *pictórica* e que à força de necessidade de reinvenção do próprio espaço o foi *invadindo* com racionalidades construtivas.

A passagem de Cristo entre os homens, no ano zero da era cristã, representa o início da *construção de um novo tempo-templo*. Com ele iniciou-se um fenómeno artístico arquitectónico que, paradoxalmente, já se havia iniciado, com a construção de outros templos. O que o cristianismo nos traz, para além de uma mensagem nova, é, no domínio da própria arquitectura, outras possibilidades, outros templos, que, surgidos de outros, mais antigos, se metamorfosearam e se tornaram únicos, impondo, pela força dos seus argumentos, um sistema artístico, o qual, baseado numa ideia cristã, possibilitou a existência de outros *subsistemas*. Estes, não contrariando aquele, davam-lhe, em todo o caso, maior dimensão.

As igrejas, os mosteiros, as ermidas são fundamentos do mesmo fundamento. Apenas divergem entre si nas formas arquitectónicas que ostentam e na ordem que professam. Ora, é desta ideia *sensível* que se talha a forma, estabelecendo conteúdos; é destas superfícies pragmáticas que se orienta e levanta a obra de arte. O que não quer dizer que o que *se levanta* – entenda-se a arquitectura – seja inferior por menor

verticalidade ou por inferioridades estilísticas projectadas na plasticidade do edifício. A existência ou não de uma obra de arte depende, no nosso entender, da perspectiva em que a mesma é observada, e não do que se observa. Este princípio fundamentará assim toda a verticalidade, desde que nos seus pressupostos fundadores exista uma objectividade estruturante, isto é, uma ideia. Atente-se na História da Arquitectura. O que jaz neste devir são manifestações de ideias, ou seja, formas fundamentadas. Quando Platão orientava o seu gosto pela arte egípcia, a sua principal justificação era a quase perenidade da mesma, isto é, da ideia; uma longevidade e uma coerência sulcadas que, por força *platónica*, determinavam a sua opção. O espaço físico agreste onde está erguida a arquitectura egípcia, por si só um *monolugar*, terá sido determinante na edificação das estruturas arquitectónicas representativas de uma só ideia, que lhe é conferida pela cerrada coerência formal bem como ideológica/teológica. Na Europa, tal como considera Schelling<sup>1</sup>, a *fisicalidade* dos lugares é múltipla o que, por coerência com o raciocínio anterior, é determinante nas *verticalidades* que são construídas em função de uma mesma ideia, é certo, mas proveniente de uma multiplicidade de conteúdos formais que lhe estão na origem. O que justifica plenamente o debate e os interesses vários subjacentes à arquitectura europeia. Daí que na Europa haja diversidade dentro da unidade, intercalando nestas duas possibilidades aquilo que o humano, aqui e ali, considera como *ruptura*<sup>2</sup>. Isto permite-nos ver a ondulação dos esquemas arquitectónicos à luz do espírito que é, no fundo, quem os determina; sempre que existe erupção das formas existiu previamente um raciocínio que lhes deu origem (consciente ou inconscientemente).

O que o faz adquirir uma função máxima no devir arquitectónico resulta, assim, da sua teimosia em se tornar representado: existe uma espécie de vida própria nos edifícios que não os deixa desfalecer e organizadamente os torna vitoriosos. Eles agarram-se a eles próprios e aos humanos como se fossem um só organismo tornando-se tanto mais perenes quanto mais a *ideia objectivada* que transportam.



[Fig. 1] -- Ruínas remanescentes do claustro do antigo Convento de Santo António dos Olivais

De acordo com o exposto, o sítio dos Olivais é um paradigma. A sua história tem oitocentos anos. Aqui podemos traçar simbolicamente a própria história religiosa da arquitectura, aplicada a um esquema edificatório específico: desde a cabana ao templo; da necessidade *protectiva* à *protectividade* do símbolo religioso, isto é, da relação do espírito religioso e da sua consumação na arquitectura.

<sup>1</sup> Este é o pensamento base de Schelling em relação à arquitectura. Trata-se de uma interpretação romântica deste género artístico sendo o mesmo representado como portador de uma musicalidade que transporta o observador para um sistema transcendental; isto é, o homem tem necessidade do orgânico – matéria e forma – como forma de representação do inorgânico, do espírito. V. SCHELLING, F.W.J., *Filosofia del Arte*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1949, p. 205. Este enunciado é também entre nós, podemos afirmá-lo, hercúliano, porquanto o mesmo encarou a arquitectura como uma sistema artístico reflector de uma realidade espiritual. Desta forma temos identicamente uma visão hegeliana da arquitectura, em que o seu principal objectivo seria o de transmitir através das formas uma realidade espiritual superior.

<sup>2</sup> Como exemplo da *ruptura* dos estilos, citemos missiva de Almeida Garrett: «Fatigados do grego e do romano em arquitecturas e pinturas, começamos a olhar para as belezas de Westminster e da Batalha; e o apetite embotado da regular formosura dos Panteões e Acrópoles, começou, por variar, a inclinar-se para as menos clássicas porém não menos lindas nem menos elegantes formas da arquitectura gótica» (GARRETT, Almeida, «Carta a Duarte Lessa de 1828», in *CÍRCULO DE LEITORES, Obras Completas de Almeida Garrett*, Vol. VIII, Porto, Círculo de Leitores, 1984, p. 129).

<sup>3</sup> MEALHADA, Manuel da, *Memórias do Convento de Santo António dos Olivais de Coimbra que por ordem do M.R. P. Prov.<sup>al</sup> Fr. Francisco do Porto Sarmento Escreveu no Ano de 1776*, p. 2.

<sup>4</sup> A regra de vida Franciscana foi aprovada em 1210 pelo papa Inocêncio III, numa redacção de esboço, e depois confirmada por Horácio III, em 29 de Setembro de 1223, já com um carácter definitivo.

O antigo convento de Santo António dos Olivais, em Coimbra, foi nas palavras de Frei Manuel da Mealhada, “a primeira casa que a ordem franciscana teve em Portugal e a primeira das casas religiosas que teve Coimbra, depois do Mosteiro de Santa Cruz então Corte do Reino”<sup>3</sup>. Trata-se, pois, de um espaço que tem origem determinada, e será essa mesma origem que inaugurará uma espécie de *ordem arquitectónica* no tempo representativa de várias ordens, de vários tempos. Portanto, a sua relação com a História do humano e com a própria história da ordem religiosa que o instituiu, é, bem analisado, alicerce poderoso para a consumação de um significado simbólico. A sua origem arquitectónica remonta, portanto, a um passado longínquo que se identifica com os primeiros pressupostos ideológicos das ordens religiosas mendicantes e, de um outro modo, com a sua relação com o próprio humano que lhe dá conteúdo: no começo simbólico, com o devir histórico, formal e, na complexidade dos tempos, estilístico. A alusão aos frades Zecarias e Gualter como fundadores primeiros deste espaço – frades franciscanos que em 1216/1217 realizavam em todo o território norte e centro da Península Ibérica a divulgação da regra de vida de S. Francisco de Assis (1191-1226)<sup>4</sup> – é pois fundamental para a compreensão do nosso discurso como *organismos* de um mesmo órgão, determinantes na criação primeira de um discurso arquitectónico ainda que embrionário.

Na génese deste discurso, a existência peculiar do São Francisco na “alteza da altíssima pobreza” seria de resto *primordial* para o carácter *sui generis* que se transmitiu para a Regra de Vida dos seus Frades Menores e, por consequência, para os seus primeiros espaços arquitectónicos. A errância das suas vidas, bem como o seu espírito de penitência confesso, faziam com que os primitivos locais de descanso e oração fossem apenas modestos ermitérios de pobres peregrinos, isto é, interessava mais o discurso simbólico do que a perspectiva formal: espécie de realização pétreia informe porque inserto vincadamente espiritual. O Cristianismo, como se disse, premissa fundamental para o desenvolvimento da arquitectura religiosa, começava a ouvir-se através das ordens mendicantes que iam chegando ao nosso território, no início do século XIII. Entra elas, a ordem dos franciscanos, pelo próprio São Francisco, na altura em missão de cruzada de paz aos mouros de Espanha e Marrocos, mas que por motivos de saúde regressaria de novo a Itália depois de penosa romaria a S. Tiago de Compostela. Dos acompanhantes do Santo em peregrinação alguns terão mesmo entrado em terras portuguesas cerca de 1216/1217, quando S. Francisco distribuiu pela Espanha um grupo de frades chefiados na altura por Frei João Parente. Estes, prote-



[Fig. 2 e 3] – Pormenores de um tramo do antigo claustro franciscano de Santo António dos Olivais

gidos pela Rainha e pelas Infantas, terão fundado ermitérios primeiramente nos Olivais, em Coimbra, e, dois a três anos depois, em Alenquer e Guimarães.

Da errância de Francisco por terras ibéricas restaria o seu espírito e, como reflexo deste, a sua arquitectura primária, porque génese das subseqüentes.

A uma primeira estrutura franciscana arquitectónica de características modestas e efémeras, seguiu-se a construção, pelos franciscanos, nos povoados de vastos conventos, já em fisionomia gótica, como os que ainda existem em Guimarães, Porto e Coimbra. A *genética* errante dos próprios franciscanos – Jaime Cortesão considerava encontrar-se nestes a inspiração dos descobrimentos marítimos – iria mesmo ditar a construção de vários conventos por toda a orla marítima portuguesa, estendendo os seus sopros religiosos e arquitectónicos às ilhas do Atlântico.

Apesar da chamada *conventualidade* – espécie de metamorfose arquitectónica de uma ideia religiosa – franciscana (cujos claustros, para além das *alegrias da rendição*, albergavam também importantes escolas de Teologia<sup>5</sup>), que ditaria também o abandono do ermitério dos Olivais pelos seus frades em 1247<sup>6</sup> para se irem estabelecer no amplo convento de São Francisco, junto à ponte de Santa Clara, o antigo *santuário* não viu esmorecer a fé e a devoção dos fiéis para com este local, onde iam chegando junto do primitivo local em que, segundo a *vox populi*, teria habitado o próprio Santo António, numa térrea e estreita cela<sup>7</sup>. A importância de tal personagem para a história da própria igreja católica será, porventura, a principal explicação para um não total abandono deste espaço, o que, a ser verdadeiro, constitui uma excepção, dado que a regra seria o abandono destes *peregrinos* locais em conveniência com a construção de conventos junto aos povoados.

O espaço arquitectónico que hoje existe nos Olivais, em Coimbra, resulta, por consequência, da passagem de Fernando de Bulhões, filho de Martinho de Bulhões e de Teresa Taveira, nascido em Lisboa, junto à Sé, por volta de 1190<sup>8</sup>. O futuro franciscano, António, ficou assim para a História ligado a Coimbra, primeiro como cônego regrante de Santo Agostinho, no Mosteiro de Santa Cruz, e depois no ermitério dos Olivais, onde vestiu o hábito franciscano. Anteriormente, em 1210, António havia ingressado no Mosteiro lisbonense de S. Vicente de Fora, tendo-se dado a sua transferência para o Mosteiro de Santa Cruz em 1212, na altura um dos melhores centros de estudos do reino, com excelentes mestres e uma vasta e rica biblioteca.

O ano de 1122 será a data de ingresso de Santo António no ermitério dos Olivais, ao qual ficaria fisicamente ligado por um ano, espiritualmente para sempre. 1122 é marca sagrada deste espaço religioso uma vez que uniu, para sempre, aquele homem com os outros e estes, por consequência, com a arquitectura deste local. A sua passagem pelo lugar dos Olivais iria determinar em 1232, ano da sua canonização, a mudança de invocação da primitiva capela neste local de Santo Antão para a de Santo António. No início, as primeiras construções não teriam o teor de um templo. Eram apenas quadras primitivas de celebração e de encontro: referências primordiais de algo a ser construído. Outro factor determinante para uma certa perenidade arquitectónica do mesmo será, naturalmente, o seu carácter geomorfológico onde hoje se ergue um bom exemplo da arquitectura do tipo dos Santuários do Alto ou do chamado *Sacro Monte* como o é actualmente a Igreja Paroquial de Santo António dos Olivais. Assim, temos também a importância do registo telúrico como um poderoso fundamento para uma construção arquitectónica que “vê morrer pela altura dos tovens as grandes ondulações laterais dos terrenos antigos, do forte e largo maciço da meseta peninsular: rochas mais recentes, da época terciária se lhe encostam; acaba o

<sup>5</sup> As escolas de Teologia dos conventos de S. Francisco em Lisboa e de Coimbra foram fundamentais no ensino de Teologia que carecia na Universidade portuguesa.

<sup>6</sup> O abandono deste primeiro espaço franciscano em Portugal encontra-se registado tanto na *História Seráfica da Ordem de São Francisco* (Vol. II) de Frei Manuel da Esperança, como nas *Memórias do Convento de Santo António dos Olivais de Coimbra* de Frei Manuel da Mealhada.

<sup>7</sup> Seguindo as palavras de Frei Manuel da Esperança, o que existia apenas no ermitério era “uma cassa de baixo telhado que servia de abrigo”; in *História Seráfica de S. Francisco*, Primeira Parte, Lisboa, 1656, p. 272.

<sup>8</sup> E não a 15 de Agosto de 1195 como pela tradição é apontado, pois, segundo investigação antropológica dos seus restos mortais, realizada na sequência da sua quarta exumação, em Janeiro de 1981, pelo especialista Padre Giuseppe Abate, terá morrido com quarenta anos.

desdobrar do seu pragueado em curvas mais brandas e de alturas cada vez menores. Desses mesmos tovinos desprega-se uma linha de cimos que, elevando-se em S. Sebastião, tem o ponto dominante na Igreja de Santo António. Corre depois pela cumeada ao Penedo da Saudade, descai à garganta dos arcos e sobe, para o alto do antigo castelo. Ergue aí a cabeça como se fora a despedir-se das serras que deixou e a olhar o rio em que se vai perder, quer deslizando pelas linhas do morro da Sé Nova quer pelas da antiga Alcáçova real<sup>9</sup>. Desta referência poética resta-nos perguntar se noutras condições morfológicas o espaço religioso dos Olivais teria chegado aos nossos dias, isto é, se a sua consumação arquitectónica teria vingado. Determinar a resposta é, desde logo, referenciar que a escolha do local não terá sido certamente alheia as suas próprias condições físicas: é um espaço altaneiro, donde se vislumbra o mundo e onde, já anteriormente, teria existido, como se disse, uma capela de evocação a Santo Antão, seguindo-se, com a passagem de Santo António pelo local, uma segunda construção, que seria a própria cela deste último. Estes são os primeiros marcos construtivos do nosso espaço, a que mais tarde se seguiria a construção de um convento. A cela de Santo António situar-se-ia no exacto local onde hoje se ergue uma capela neomedieval de inícios do século XX<sup>10</sup>.

Esta amplitude temporal, materializada nos vários registos arquitectónicos, significa que o Convento e a Igreja de Santo António dos Olivais “nunca foi um ermo perdido; marcava uma parte dominante nas naturais linhas de trânsito; e sempre, por todas as eras, o morro arredondado se impôs também ao espírito religioso dos homens. São os altos, naturais assentos de santuários, pontos que o homem consagrou à divindade; parecem-lhes que aproximam de Deus a sua natureza humilde e efêmera”<sup>11</sup>.

Assim, o espaço dos Olivais sempre dominou a paisagem e os homens que por ali passaram; segundo a tradição cristã, não será inclusive de desvalorizar a hipótese de até mesmo Luso-romanos e, posteriormente, os próprios Visigodos aqui terem prestado culto. No entanto, a mais antiga referência a este espaço sagrado encontra-se na *Vita Sancti Antonii*, do século XIII: o primeiro símbolo religioso plasmado nesta superfície arquitectónica seria uma singela capela de invocação a Santo Antão, na altura este módulo seria pertença da mulher de D. Afonso II, posteriormente, em 1217-1218, cedida pela mesma aos primeiros franciscanos chegados a este local, que logo ali se instalaram precariamente. Mais abaixo, no vale, em sítio húmido e recôndito havia uma outra capela, a do Espírito Santo, timbrada com os brasões de D. Fernando e D. Leonor de Teles. Seriam estas, ao tempo, as duas referências máximas de Arte e Cultura no então chamado sítio de Santo Antão, em que, no mesmo local e no mesmo tempo, teriam, portanto, fundado os primeiros franciscanos, um humilde ermitério que aspecto de celas não tinha<sup>12</sup>.

Cerca de 1219 chegariam a este espaço religioso outros frades franciscanos. Eram cinco: Frei Otto, acompanhado de Frei Berardo, Frei Acúrsio e Frei Adjuto. Vinham de passagem, desejavam ser mártires de Cristo. Logo dali partiram para Sevilha e daqui para Marrocos, onde encontrariam os cinco a morte, ao serem decapitados pelo próprio sultão, Abu-Jacob. Em 1220, as relíquias dos cinco mártires de Marrocos chegaram a Portugal por influência do infante D. Pedro, irmão de D. Afonso II e filho de D. Sancho I. Seria, por conseguinte, por D. Pedro que os ossos dos cinco mártires voltariam à terra que lhes havia dado abrigo, mais concretamente ao Mosteiro de Santa Cruz, onde na altura estaria Fernando de Bulhões. Este, sentindo-se atraído pelo espírito franciscano, deixou o opulento mosteiro para ir viver no ermitério dos Olivais, onde troca o hábito de cónego regente de Santo Agostinho

<sup>9</sup> GONÇALVES, António Nogueira, *Santo António dos Olivais (2)* (artigo no jornal *Diário de Notícias*, 7 de Junho de 1973).

<sup>10</sup> Relata-nos Bernardo de Brito Coelho, in *História Breve de Coimbra*, 2ª edição, Imprensa Nacional, Lisboa, 1874, p. 45: “neste convento se conserva no claustro a sua cela, onde foy Noviço, que é hoje uma capelinha” (apud PINTO, Abílio Augusto da Fonseca, *Cartas selectas Escriptas*, Imprensa da Universidade de Coimbra).

<sup>11</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>12</sup> Segundo Frei Manuel da Mealhada (in *op. cit.*) “quando os fundadores tomaram posse do sítio não acharam mais do que a ermida de Santo Antão”.

pelo de franciscano, mudando o nome de baptismo para o de António, talvez no Verão de 1220.

António, que deu nome ao sítio, junto à capela e ao rude abrigo que se erguiam no alto do pequeno morro, aí permaneceu por algum tempo. Consequentemente, após a canonização de Santo António, o lugar de invocação de Santo Antão passou a ser o lugar sagrado de Santo António dos Olivais. Como já referido, este espaço religioso seria abandonado em 1247 pelos frades que aí se encontravam para se estabelecerem junto à ponte de Santa Clara, no convento de S. Francisco.

A primitiva capela e as rudimentares estruturas anexas ficaram de novo sós. Facto que não fez esmorecer o espírito do local. Àquele sítio nunca deixaram de ocorrer as gentes, que vinham de todas as partes, em *visitação* à cela que teria sido habitada por Santo António.

Em finais do século XV, em resultado do crescente culto antoniano, o cabido catedralício mandou reformar e ampliar o espaço primitivo. Momento importante de *reinvenção* do espaço anterior; novo sopro do espírito que encontra sempre na arquitectura o espaço por excelência mais privilegiado para representações simbólicas. No ensinamento de Nogueira Gonçalves<sup>13</sup>, ampliou-se a antiga capela, ficando a mesma com a dimensão que agora apresenta, com excepção de um ligeiro aumento da capela-mor já no século XVIII, mantendo-se a mesma porta de finais do século XV. Conservaram-se o corpo da capela e, sobre o arco triunfal, a empena, bem como a cornija da capela-mor até à altura do começo da sacristia. Em 1537, o cabido ordenou também a construção de um altar, pago a Gaspar Fernandes (o mesmo ou homónimo de um dos arquitectos que trabalharam na reconstrução da Igreja de Celas, sita também em Coimbra), e já em 1536, a encomenda ao estatuário João de Ruão do templete do Santo Cristo, que logo se ergueu na base do morro e que viria a marcar o fim deste primeiro tempo arquitectónico do Convento dos Olivais, que designaremos por *período ermitério* ou de *primitiva simbolização de uma ideia religiosa*.



[Fig. 4] – Antigo portal da Igreja de Santo António dos Olivais

O período seguinte, que se inicia em 1537, consubstancia verdadeiramente um período monástico, uma vez que é nesta altura que se dá início a obras em redor da *primeira arquitectura*, no sentido de uma maior *conventualidade* e imponência. Tratava-se de construir um novo convento com características próprias, dependências e típicos lugares que o definem: ao homem Santo e à sua modesta cela seguia-se a institucionalização de uma ideia materializada num verdadeiro espaço conventual, nova reinvenção do espaço, no que designaremos de *institucionalização de uma ideia simbólica religiosa*.

A primeira notícia que nos chega acerca da predisposição para a construção de um convento data de 1480. A iniciativa para edificar naquele sítio coube ao Bispo D. João Galvão, chegando o mesmo a oferecer-se para custear as obras arquitectónicas na sua totalidade. O pedido, no entanto, foi-lhe negado e a esta recusa reagiu o Bispo amarguradamente, uma vez que era um grande devoto de Santo António<sup>14</sup>.

Em 1540, o título de propriedade dos Olivais passou do cabido catedralício para os franciscanos capuchos da província da Piedade.

<sup>13</sup> NOGUEIRA, Gonçalves, «Cidade de Coimbra», in *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. II, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1947, p. 182.

<sup>14</sup> Nas palavras de Frei Manuel da Mealhada, “tal foi a devoção do Bispo D. Galvão que no ano de 1480 pediu ao Provençal de Portugal para fazer naquele sítio o convento à sua custa, o que aquele não aceitou” (in *Memórias do Convento de Santo António dos Olivais*, cit.).

<sup>15</sup> Apud MEALHADA, Manuel da, *ibid.*, Capítulo III.

As obras do convento acabariam por ser custeadas por D. Álvaro da Costa, segundo este “a construção deveria ser modesta. Segundo o espírito dos seus fundadores, o espírito franciscano”<sup>15</sup>. Assim, sensivelmente no ano de 1549, conservaram os frades a Igreja e empreenderam a reedificação da veneranda cela de Santo António, que, em 1640, foi adaptada a sala do capítulo. Construíram-se igualmente modestas dependências conventuais que circundariam um pequeno e tímido claustro.

Relembre-se que, em 1675, tinha já o convento 135 anos de obediência à província da Piedade, passou a pertencer à da Soledade, na sequência de uma nova divisão de províncias da ordem.

Momento relevante deste devir construtivo do sítio sagrado dos Olivais ocorre no século XVIII. Na primeira metade do século foi dado início a grandes obras, algumas das quais só seriam concluídas na segunda metade da mesma centúria: modificação da frontaria da Igreja, sacristia, pórtico e escadaria de acesso e suas capelas laterais. Extintas as ordens religiosas em 1834, foi o Convento de Santo António dos Olivais vendido em 1835 ao padre Manuel António Coelho da Rocha, então vice-reitor da Universidade de Coimbra.

A noite de 10 para 11 de Novembro de 1851 marca o fim do Convento dos Olivais: o mesmo foi devorado por um violento incêndio que rapidamente destruiu as dependências conventuais, salvando-se, contudo, a Igreja e a sacristia<sup>16</sup>.

O que restou do convento é muito pouco. Do lado esquerdo do pórtico de entrada da Igreja podemos, no entanto, ainda encontrar a porta do antigo convento, de desenho simples, rectangular; no lado esquerdo da mesma existiu, em tempos, uma orifício por onde passaria a corrente de uma sineta. Ultrapassada aquela entrada, nada mais encontramos do convento senão um terreiro no qual se situaria o antigo claustro. Quis a História que, debaixo de um alçapão se conservassem os últimos registos péticos de um tramo do referido claustro. Aqui podemos ver o rodapé, a abóbada ogival de quatro panos fechada por uma pequena chave. Em redor do claustro, ou seja, no piso térreo, localizar-se-iam as seguintes dependências: refeitório, cozinha, ucharia, casa da farinha, a adega, a casa do alambique e respectivo forno, assim como, no local onde hoje se ergue a capela neogótica de Santo António, a casa do capítulo, que começou por ser casa do noviciado<sup>17</sup>. No piso superior situavam-se os dormitórios, a livraria, casas de oficinas, ficando colada à sala do capítulo uma torre e respectivo sino que fazia ligação para a parte posterior à sacristia, onde ainda hoje podemos observar um pátio calçado de tijolo com sua cisterna e esta com a sua roldana e caldeira de ferro e mais duas de cobre. Neste mesmo pátio, a nascente da Igreja, está situada a capela de Nossa Senhora da Conceição e, a sul, a do Presépio.

<sup>16</sup> V. o jornal *O Observador* do dia 11 de Novembro de 1851, que noticia o facto.

<sup>17</sup> Segundo Frei Manuel da Mealhada, “a cela que servia de capítulo e professavam nela os noviços até ao dito ano de 1640” (*in Memórias do Convento de Santo António dos Olivais, cit.*, Capítulo II).



[Fig. 5] – Gravura da Igreja do Convento de Santo António dos Olivais (finais século XIX)



[Fig. 6] – Capela da Nossa Senhora da Conceição

A primeira, do século XVI/XVII, tem na sua fachada seis colunas sem capitel de ábacos quadrangulares que suportam um pequeno telheiro, formando na frente três vãos. A parede está revestida de azulejos da segunda metade do século XVIII, de fabrico coimbrão e representam as cenas da *Anunciação* e da *Visitação*, que ladeiam a porta. Abaixo destas estão dois bancos com rodapés de azulejos sevilhanos. No plano superior da capela podemos observar um nicho de volta perfeita, ladeado por azulejos de motivos decorativos barrocos do século XVIII colocados no corpo deste plano, delineado por duas volutas a fazer lembrar a fachada da Igreja de Jesus, em Roma. O interior da capela, do século XVII, é de abóbada de berço de tijolo, com paredes revestidas a azulejos do século XVII de motivos reticulados, policromos.

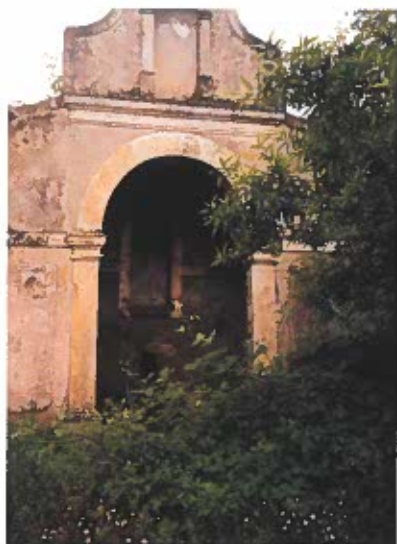
A capela do Presépio, situada no mesmo terreiro mas a sul da Igreja, é do século XVII, de traçado arquitectónico simples de empena triangular e alberga no seu interior cerca de 80 figuras de barro do século XVIII/XIX.

Ao fundo do vale, envolta numa solitude e perda no arvoredo, podemos observar a capela-fonte de Santo António, em tempos local privilegiado de meditação para os frades franciscanos.



[Fig. 7] – Capela-fonte de Santo António e sua envolvente natureza

A capela-fonte é de linhas clássicas simples, semelhantes à capela de Nossa Senhora da Conceição. A sua fachada divide-se em dois planos: no plano inferior deparamo-nos com um arco de volta perfeita assente em duas pilastras sobre pedestais. No andar superior o desenho arquitectónico repete-se, salientando-se a existência de um pequeno nicho, hoje vazio. O interior da capela-fonte dá acesso ao bocal da fonte, hoje estéril, e, em cima, um segundo nicho também ele desabitado. No interior podemos ainda encontrar, em cada um dos lados da fonte, dois bondosos bancos de pedra fresca. O tecto é abobadado e segue o desenho do portal exterior. Este seria o *recanto espiritual*, ponto afastado do principal local religioso – a Igreja – mas certamente o mais intimista.



[Figs. 8 e 9] – Capela-fonte de Santo António dos Olivais e seu interior

Note-se que a localização deste espaço se encontra remotamente situada em relação ao espaço conventual. Porém, a sua importância é-lhe nitidamente conferida pela sua bem concatenada simetria arquitectónica bem como pelo acolhedor e inspirador espaço interior, verdadeiramente *platónico* e pacificante: o encontro das formas com a plenitude do espírito; o *abraço* do verde aos traços bem delineados do humano. Límpida concepção arquitectónica de rigor aristotélico. Trata-se de um local que convida à meditação; espécie de refúgio à vida religiosa conventual e aproximação activa a um ideal e real contacto com a natureza; na verdade, este *leitio divino* atinge, verdadeiramente, o real espírito franciscano: verdadeiro conceito de *arquitectura ecológica*. Na capela-fonte de Santo António existe, e o tempo assim o quis, uma plena relação do humano com a arquitectura. O despojamento das formas aqui é sinónimo de união entre a pedra e o espírito. Não existe um outro espaço arquitectónico no sítio dos Olivais onde esta comunhão seja mais visível. Se, no início do nosso discurso, referimos a arquitectura como sendo *superfície* intermediária entre a pedra e a ideia, nesta obra, que necessita verdadeiramente da presença do corpo do observador para ser observada, a relação acima enunciada ganha uma nova dimensão, uma vez que, até por força da própria natureza que a circunda, a dialéctica entre Arte e Natureza é de tal forma unívoca, que torna este local verdadeiramente original<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Nas palavras de Friedrich Hegel, “não consiste a originalidade na observância das leis de estilo, mas na inspiração subjectiva que, em vez de se formar de uma certa maneira para sempre utilizada, escolhe um assunto racional em si mesmo e o desenvolve escutando apenas a voz da subjectividade artística, assim obedecendo, de igual modo, à natureza e conceito desta ou daquela arte particular e ao conceito geral do ideal” (HEGEL, G.W. Friedrich, *Estética*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 167).

Mas o apelo às formas religiosas regista-se com mais incidência e sentido iconológico, no quadro da arquitectura cenográfica do espaço religioso que temos vindo a tratar, na Igreja, que estende os seus braços por um escadório virado para a cidade e para os tempos que ditaram a sua construção. Todos estes elementos adivinham já uma antecâmara de sùmula ao nosso discurso; eles, afinal, completam um processo religioso que é, e sempre será, também o discurso das formas arquitectónicas. Este novo período designaremos por *oratória de uma ideia religiosa*.

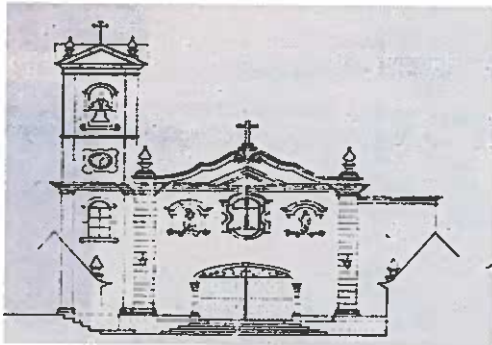
A Igreja de Santo António dos Olivais, com o seu cenográfico escadório da paixão de Cristo, conta-nos duas histórias: a primeira, a de um tempo do humano que era o de uma maior e mais forte institucionalização da Igreja Católica, no sentido de uma plenitude, matizada pelo *barroco*; a segunda, a pedra essencial para a construção de um dogma que fundamenta e teoriza todo o pensamento religioso da Igreja de S. Pedro: os últimos passos Cristo.

É nesta dialéctica que se insere mais um módulo construtivo do século XVIII. Mais um discurso do espírito apoiado na forma; mais um registo iconográfico para sustentar o *dogma*.



[Figs. 10 e 11] – Igreja de Santo António dos Olivais: finais do século XIX e principio do século XXI

O espaço egrégio de que falamos levanta-se das rochas altas e eleva-se nos céus; ele está admiravelmente situado, sendo mesmo necessário o elaborado escadório, de seis lanços, para o alcançar. O cenário primeiro não faria sentido sem um pórtico de três arcos, vestidos por um desenho em s barroco, que salienta e enquadra, convenientemente, os aspectos arquitectónicos *supra* descritos. Trata-se, pois, de um enquadramento cenográfico, típico da segunda metade do século XVIII, que pretende envolver e *fazer ler* nas seis capelas do escadório os últimos passos de Cristo entre os homens. O caminho das formas serve, assim, o do espírito; a arquitectura e a escultura encontram-se com a religião. Os últimos momentos de Cristo organizam o discurso da Igreja Católica saída do Concílio de Trento, no sentido de um apelo final aos humanos para uma sua possível condição divina: a escultura, inserida no plasma arquitectónico, fala das formas de expressões de vida, que, ritmadamente, são conducentes a um espaço por excelência vocacionado para o espírito: o templo.



[Fig. 12] – Fachada da Igreja de Santo António dos Olivais

A Igreja de Santo António dos Olivais tem da primeira metade do século XVIII a sua frontaria que se abre para o humano. É de linhas simples, franciscanas, como franciscano é o seu arco rebaixado, característico da época, fechado por uma porta de ferro de singelo gradeamento. No plano superior, em cada um dos lados da fachada, vemos dois nichos *habitados* por duas esculturas representativas de S. Francisco e S. António. A terminar o desenho da fachada duas volutas que se unem no ponto exacto onde emerge uma cruz de Cristo.

Do lado esquerdo da Igreja, mas num plano mais recuado, situa-se uma torre de finais do século XIX, que substituiu um antigo campanário. Já no interior da Igreja existe um átrio de planta rectangular, também característico dos franciscanos. Neste átrio podemos igualmente observar a antiga porta da Igreja de finais do século XV, de arco quebrado.

O interior é de construção simples, de abóbada de tijolo de nave única, que alberga no seu corpo três retábulos de talha dourada da época joanina. O interesse



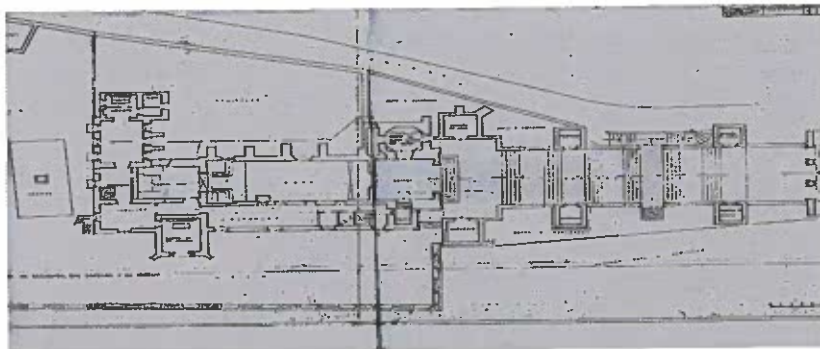
[Figs. 13 e 14] – Interior da Igreja de Santo António dos Olivais

<sup>19</sup> Os azulejos representam a vida de Santo António com a seguinte ordem, a começar junto à porta: cura de um frade possesso, o santo livra o pai da forca, uma tomada de hábito, milagre da mula, epístola, pregação aos peixes, milagre do pé cortado, aparecimento de São Francisco no capítulo das artes e morte do santo.

<sup>20</sup> Um outro motivo de interesse nesta divisão tão visualmente estimulante é um móvel que se encontra fixo à parede lateral, com duas portas e nove gavetões bem trabalhados. Trata-se de um arcaz da segunda metade do século XVIII. Do mesmo período é ainda a magnífica talha dourada com as suas folhas de acanto que rodeiam e *divinizam* as seis telas aqui presentes sobre a vida de Santo António.

<sup>21</sup> Sobre este pintor, v., entre nós, DIAS, Pedro, *Pasquale Parente – Um Pintor Italiano em Coimbra no século XVIII*, separata de Estudos Italianos em Portugal, n.º 37, Lisboa, 1974.

deste espaço vai para o quase total revestimento das paredes da Igreja em azulejo com cenas representativas da vida de Santo António<sup>19</sup>. Trata-se de ilustrar a história do homem que se fez santo, através de uma ritmada e apelativa narrativa bem ao jeito do programa estético e ideológico da contra-reforma.



[Fig. 15] – Planta da Igreja de Santo António dos Olivais

A sacristia da Igreja data da primeira metade do século XVIII, sendo alguns dos aspectos decorativos já da segunda metade do mesmo século e de planimetria semelhante à Igreja, *i.e.* nave única e capela-mor. Trata-se de um requisito barroco, de um prolongamento das formas arquitectónicas que, de alguma forma, sublimem o corpo da Igreja e o representado. A sacristia da Igreja dos Olivais é repleta de motivos decorativos barrocos: curvas e contra curvas dialogam numa expressiva linguagem circular que apela às emoções e nos coloca num sistema arquitectónico pleno de ilusão: *visionalismo puro*. Aqui, tudo é dourado. Antagonia perfeita ao pensamento de um S. Bernardo; caleidoscópio de cores e formas visuais<sup>20</sup>, onde desenfreados acantos se agitam e agitam o espaço da sacristia, contrastando, de algum modo, com a relativa serenidade decorativa do corpo da Igreja, retrato da história de António e, outrossim, do barroco.

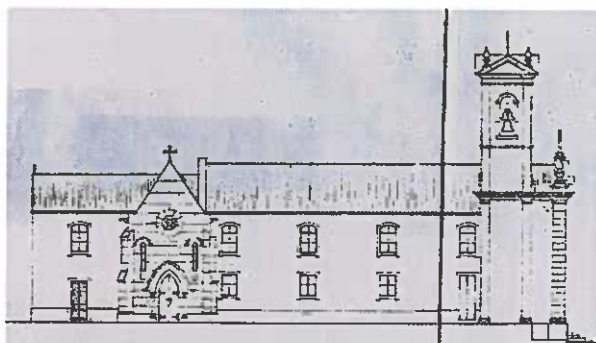
Ainda na capela-mor da sacristia existe um altar da segunda metade do século XVIII de talha dourada, no qual podemos observar dois anjos segurando os maneja-mentos já a fazer lembrar o rococó. Ao centro existe uma tela da autoria do pintor italiano Pasquale Parente de 1796<sup>21</sup>. Nela se representa Santo António recebendo o hábito franciscano. Na abóbada da capela-mor da sacristia estão pintados alguns



[Figs. 16 e 17]  
– Interior da sacristia

motivos barrocos que conferem a este espaço uma maior profundidade bem ao gosto do estilo em apreço.

O último registo arquitectónico, o de *anamnese*, que faz parte deste corpo vário que é o espaço religioso de Santo António dos Olivais, data de princípios do século XX e está ligado à fachada lateral norte da Igreja.



[Fig. 18] – Alçado norte da Igreja de Santo António dos Olivais

Trata-se de uma pequena capela que veio substituir, destonar, uma outra mais antiga que marcava o local exacto da sala do capítulo. São desconhecidos os motivos da destruição da antiga capela, que havia sobrevivido ao incêndio de 1851. O projecto é de A. Augusto Gonçalves e reveste características neo-góticas.

Interessante é constatar esta espécie de reminiscência medieval, que surge no preciso local onde oitocentos anos antes existira um capela de evocação a Santo António; ela resume uma história que é de vida mas também a da própria arquitectura do local. Ao tempo memorável de Santo António e à sua modesta cela o tempo ditou sobre o passado o presente que é, neste caso, simbolicamente o mesmo quer na evocação quer no estilo. No que concerne ao carácter geral deste edifício diríamos que ele não procura uma síntese com aquele a que está ligado:



[Fig. 19] – Capela de Santo António

trata-se mais de uma intenção religiosa do que outra. Existe uma nítida separação formal entre o espaço da Igreja barroca e esta capela neomedieval que oscila entre um românico tardio e um gótico inicial. Naturalmente que este espaço serve um fim religioso mas o seu carácter primordial será o de um manifesto que se eleva acima de qualquer função. Daí que o seu desprendimento com o espaço arquitectónico circundante (igreja e capelas adjacentes) não seja relevante para a sua assunção. Ele existe por si próprio. Trata-se, verdadeiramente, de um corpo original, já que remete quem o observa para o espaço-tempo do evocado – Santo António – desvinculando-se, por consequência, de

uma contemporaneidade que podia falhar por descontextualização simbólica. O portal quebrado, de duas arquivoltas assentes em capitéis de *crochets* estilizados de dois planos, sobre colunas de fuste liso, assentes em dois pedestais, abre-se para um interior despojado, com tecto em madeira de compleição piramidal. Ainda na fachada exterior existem duas frestas de arco de volta perfeita encimadas, ao centro, por uma rosácea. No interior restam ainda partes constitutivas do primeiro corpo arquitectónico dos Olivais do século XII/XIII: azulejos sevilhanos deste período são

como que um dos últimos sopros dos remotos tempos de formação arquitectónica deste lugar. É um espaço que convida ao recolhimento; à elevação sem escadório; sem a racionalidade linear de um classicismo barroco, mas com o despojamento e equilíbrio a que o espírito franciscano obriga.

Pelo acima exposto, a arquitectura, no caso específico do espaço religioso dos Olivais, entra sempre em diálogo com o mundo, mantendo, dado que é orgânica, sempre a sua própria especificidade, isto é, o seu estilo ou a forma e formas que a convencionam no sentido de uma manifestação cultural num determinado tempo.

Pretendemos demonstrar que a arquitectura surge, assim, em circunstâncias distintas, conservando, todavia, sempre um certo tradicionalismo enraizado nos próprios símbolos que a impulsionam e a fazem criar. No espaço religioso aqui descrito, iniciámos o discurso por uma dicotomia entre o valor do símbolo religioso e aquilo que, mediante este, é criado. Neste momento, que foi o momento primitivo de construção do espaço em estudo, a relação do símbolo com a arquitectura era ainda insípida, ou seja, existia uma espécie de falta de argumentação artística que estivesse à altura do símbolo que se procurava retratar, para além do facto de que a própria técnica construtiva tornava redutora a própria construção. Foi o período que designámos por *primitiva simbolização de uma ideia religiosa*. Neste tempo não existe ainda um *racionalismo* arquitectónico<sup>22</sup> que cristalize o pensamento religioso. A arquitectura que abrigava os primeiros franciscanos que chegaram ao sítio dos Olivais, entre os quais Santo António, era pois primitiva; assegurara à altura apenas uma *protektividade* arquitectónica puramente simbólica. Significa isto que não havia ainda verdadeiramente uma osmose entre o conteúdo religioso e a forma arquitectónica que posteriormente o instituiu, existindo, portanto, uma desigualdade de argumentos entre a pedra e a ideia, sendo esta claramente mais enaltecida. Estávamos presentes perante uma espécie de arquitectura *biológica* que se confundia com os seus próprios criadores.

<sup>22</sup> Num sentido construtivo vincadamente racional em que a ordem impera e onde os meios técnicos são vistos como uma extensão do raciocínio, na senda de um Le Corbusier ou de um Viollet-Le-Duc.

Num segundo momento, mas ainda ligado ao primeiro, passa a existir uma urgência em materializar aquilo que ainda não estava materializado; a criação de um módulo religioso que verdadeiramente torna o Santo em matéria passa a ser fundamental e aparece a capela, espécie de disposição pétreia ermita que dentro do seu invólucro procura encarnar uma ideia, neste caso a de um Santo e, indirectamente, a de uma Igreja. A primeira capela de Santo António, que de resto se apropriou de uma outra já existente (a capela de Santo Antão), é a primeira materialização do símbolo religioso num sentido arquitectónico: ela tem já autonomia, ela é representativa de uma ideia, ela faz parte de um sistema artístico com que se identifica, ela tem uma dimensão ética e ela cumpre uma função.

Da capela a *conventualidade* foram dois séculos, passando-se assim de um módulo a vários que consubstanciavam já a necessidade de *institucionalização da ideia*. O conceito de peregrinação deixa de ter sentido para se passar a uma fase em que a arquitectura materializa não só a ideia primitiva mas também a de uma organização religiosa, e em que o claustro, como cerne desta última, potencializa e faz processar todo um ideal religioso que flui e se movimenta em todo o complexo arquitectónico.

No século XVIII, com o alargamento do interior espaço da Igreja e subsequentes processos decorativos, acentuam-se os aspectos conventuais anteriores e, por outro lado, enraíza-se e privilegia-se um maior e mais fecundo contacto com o mundo exterior, que é o dos fiéis que a estes espaços iam ocorrendo. O barroco, como *sintaxe* privilegiada na veiculação destes pressupostos é o estilo adoptado no sentido de um discurso mais acutilante e persuasor das formas religiosas.

Por último, no início do século XX, regista-se a construção de uma capela neomeieval, que representa, quanto a nós, a súpula de todo um processo religioso e arquitectónico anterior. Ela concretiza e simboliza, paradigmaticamente, toda a história deste espaço religioso.

Salientados os processos construtivos e a história das ideias e dos homens que estas protagonizaram no Sítio de Santo António dos Olivais, temos a necessidade última de enquadrar todo este processo num só, aquele que é inerente à própria condição criativa do humano, isto é, a adaptação dos processos construtivos às necessidades de expressão de uma ideia religiosa, consoante os momentos históricos vários que se vão sucedendo. A um momento de primitiva simbolização a modernidade de cada novo momento vai concretizando uma nova forma arquitectónica que não rivaliza com as antecedentes mas, pelo contrário, as complementa. À capela primitiva de Santo António, que verdadeiramente tornou ontológico este local, seguiram-se outras modalidades arquitectónicas que dotaram a primeira rica de significado. Mas interessante será também pensar que aquela primitiva construção não assume somente um carácter ontológico, mas também a de uma *pétrea sensibilidade* que nos faz lembrar acerca da premente e inerente faculdade humana de saber criar.

O dinamismo arquitectural pressupõe um devir crítico e atento ao próprio real, como pressupostos essenciais para uma evolução ao nível dos sistemas construtivos que tenham na sua base não só ulteriores ontológicas mas também um saber e uma teoria científicos, que no conjunto possam determinar uma dialéctica entre a função e o símbolo.

# TUTTE L'OPERE D'ARCHITETTURA ET PROSPETIVA NA ARQUITECTURA DE SEIÇA

Ana Luísa Marques

Um tanto esquecido no meio de matas e campos de cultivo, ainda hoje é possível observar o que resta do envelhecido Mosteiro de Seiça. Local de lendas e muita história, onde a pouca documentação contrasta, as dúvidas começam logo no topónimo deste lugar. Seiça ou Ceiça? Ou talvez Ceissa de uma derivação secular de Cesse do imperativo do verbo cessar, termo que terá passado na lenda de uns para outros, após o grito do Abade João ordenando que cessasse a perseguição aos mouros<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Silva, Eurico, *Convento de Seiça, Memórias*, Cadernos Municipais 36, 1999, p. 35

Mas, fugindo à lenda, ficamos com a história que nos afirma terem existido nas margens da ribeira deste local bonitos salgueiros que decoravam a paisagem. Do vocábulo latino salice deriva o nome desta árvore, que de boca em boca terá resultado em Saiça e mais tarde em Seiça<sup>2</sup>. É um facto que nesta região os topónimos de origem vegetal são uma constante, a começar pelo nome do concelho e terminando nas mais pequenas terras das redondezas, pelo que esta última hipótese parece ser a mais verosímil.

<sup>2</sup> *Ibidem*

Seiça é sem dúvida aquele local que os monges cistercienses buscavam como ideal de vida passada em oração, dedicada à leitura e ao trabalho físico. Para atingir o regresso à pureza original do cristianismo a Ordem de Cister exigia um distanciamento do mundo, procurando assim *espaços ermos e desabitados para a sua instalação*<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Azevedo, Carlos Moreira, (Dir.) *História Religiosa de Portugal*, Vol. 1, 2000, p. 213

Apesar das poucas casas construídas ao lado do convento (devido à fábrica de descasque de arroz) e da linha do Oeste, Seiça sobreviveu ao desenvolvimento que geralmente acompanhava um local de culto, principalmente um mosteiro. Não obstante o seu estado de ruína, ainda é um local onde se consegue entender a procura e o espírito da Ordem fundada por Robert de Molesmes, a qual S. Bernardo de Claraval veio impulsionar dando-lhe a expressão que se fez sentir por toda a Europa.

Seiça fica localizada a alguns quilómetros a sul da Figueira da Foz e é atravessada pela ribeira de Seiça, um dos subafluentes do rio Carnide, último braço da margem esquerda do rio Mondego, antigamente navegável até à actual Marinha das Ondas que fica um pouco mais para sul. Foi através desta ribeira que barcos fluviais de certo porte, que já antes da fundação da nacionalidade aportavam em Montemor, Verride, Coimbra e Soure (na época um dos mais importantes portos comerciais da península ibérica), transportaram as pedras para a sua construção.

Por esta altura, o território de Montemor a sul do Mondego estava praticamente coberto de matas, mas foi aqui, numa clareira desta densa floresta a meia distância de Lavos e do Louriçal, que em meados do século XII acampou um monge numa pequena ermida frequentada pelos primeiros habitantes da povoação mais próxima (futura Vila do Louriçal) que aí buscavam conforto espiritual ainda antes da fundação da vila e igreja deste lugar<sup>4</sup>. Esta pequena ermida edificada em 850 associa-se à lendária figura do governador do Castelo de Montemor, o Abade João, que terá perseguido os mouros até Seiça onde se travou, consta-se, uma dura batalha. Em sinal de reconhecimento à Virgem, terá mandado erigir essa ermida onde mais tarde seria sepultado.

<sup>4</sup> Cintrão, Manuel, *Marinha das Ondas na História e na Lenda*, CM 20, p. 24

Já no tempo de D. Afonso Henriques, ou de D. Sancho I, foi construída por cima desta ermida uma pequena capela da qual não restam hoje vestígios. Ameaçando

ruína, foi erigida pelos religiosos do mosteiro, a mando do seu Prior Frei Manuel das Chagas<sup>5</sup>, a actual capela no ano de 1602 [Fig. 1], assim como uma casa para acolher os romeiros<sup>6</sup>.

Já no ano de 2000 obras de conservação do exterior do edifício vieram restituir à elegante Capela de Nossa Senhora de Seiça a dignidade e a consideração que qualquer fragmento da nossa história merece. Os trabalhos incidiram sobre a recuperação da



[Fig. 1] – Capela de Nossa Senhora de Seiça, 2002

cobertura, incluindo a reconstrução da estrutura em madeira do alpendre e renovação de telhas, sobre as cantarias exteriores que foram sujeitas a limpeza, consolidação destas e da alvenaria e ainda recuperação do pavimento em lajedo, rebocos exteriores e caiação<sup>7</sup>.

Este bonito templo de peregrinação, cheio de histórias e lendas, encontra-se hoje, trinta e quatro anos depois de ter sido classificado como “Imóvel de Interesse Público”, pelo Decreto n.º 251 de 3 de Junho de 1970, apenas aberto ao público no dia 15 de Agosto,

dia da feira de Seiça, e por ocasião da romaria e das festas de N.ª Sr.ª da Conceição, sendo também utilizado para casamentos e outras festas.

A actual construção insere-se num vasto grupo de ermidas e capelas de planta poligonal retomando a ideia renascentista de “perfeição” associada à figura do círculo, que serviu uma necessidade corporativa de engenheiros militares e arquitectos de encontrarem um discurso artístico próprio<sup>8</sup>. Esta figura geométrica, que já dera origem a alguns dos mais importantes locais de culto da arquitectura humanista do século XVI, é censurada pelas normas tridentinas que não a aceita devido ao seu conteúdo ideológico, à sua matriz pagã, e impõe de novo o predomínio da planta em cruz latina.

No século XVII, as construções de planta centralizada, relegadas para segundo plano no século anterior, começam a reaparecer, mas desta vez confinadas a obras de pequena escala ou a locais rurais afastados dos grandes centros de produção arquitectónica<sup>9</sup>, como é o caso de Seiça. A matriz que gera estas construções assenta na figura do círculo, mas a planta construída é normalmente poligonal, sendo o hexágono e o octógono as figuras que mais se utilizaram. Por se tratarem essencialmente de pequenas construções, de pequenos exercícios arquitectónicos um tanto ou quanto marginais ao pensamento tridentino que de certa forma ainda prevalecia, se justifica a ausência de elaborados programas decorativos. Eram construções que serviam como experiências de engenheiros militares e arquitectos, surgindo um pouco por todo o país como pequenos exercícios construtivos, que asseguravam uma correcta assimilação da geometria e da matemática<sup>10</sup>. A planta era de facto o elemento mais importante, pois surgia como uma quebra com os esquemas de um passado recente, que caracterizava a produção maneirista numa vertente oficial, e acentuava a diversidade que o barroco trazia como tempo de renovação (com uma maior liberdade planimétrica e um novo conceito espacial), retomando sobretudo certos cânones renascentistas que se manifestaram como uma prática mal enraizada. Encontra-se assim nesta época uma clara orientação teórica anti-humanista em que alguma literatura que surge após o Concílio de Trento é peremptória quanto à não utilização de plantas centralizadas e símbolos humanistas, como o círculo e o quadrado.

<sup>5</sup> Silva, Eurico, *op. cit.*, p. 25

<sup>6</sup> Pratas, Rev. José Casaleiro, *Elementos para a história eclesiástica da freguesia do Paião*, p. 45

<sup>7</sup> <http://www.monumentos.pt>

<sup>8</sup> Pereira, José Fernandes, *História da Arte Portuguesa*, Vol. 3, p. 37

<sup>9</sup> *Ibidem*

<sup>10</sup> *Ibidem*

Como reacção surgem concepções laicas da arquitectura, desenvolvidas pelos já referidos engenheiros militares e arquitectos. Destes, destaca-se o caminho percorrido pelo engenheiro-mor do reino, na década de 60 do séc. XVII, Luís Serrão Pimentel, nomeadamente na Aula de Fortificação Militar criada por D. João IV em 1647. Este engenheiro publica em 1680 o seu *Método Lusitano de Desenhar Fortificações* que reivindica uma originalidade portuguesa na concepção e construção de fortalezas, e que apesar de se tratar de um texto sobre engenharia militar, vem reafirmar a importância da geometria e o gosto manifestado por estas classes na utilização de uma simplicidade construtiva que vai marcar uma determinada arquitectura do séc. XVII<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Pereira, José Fernandes, *op. cit.*, p. 35

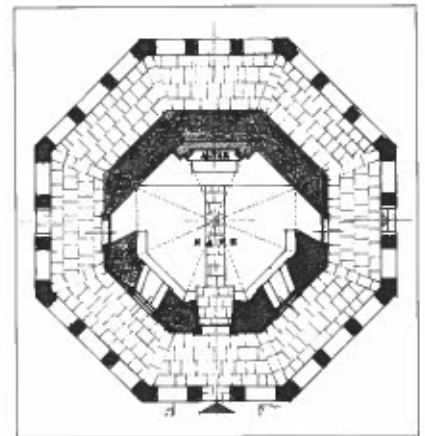
O caminho para o sucesso dos tratados de arquitectura já havia sido trilhado durante o século XVI, onde o nome de Sebastiano Serlio se tornou a primeira referência de grande parte da arquitectura erudita portuguesa, trazendo aos arquitectos nacionais uma fonte de conhecimentos e de estudos onde se observavam princípios vitruvianos, e onde reina a grande importância de se tratar de um compêndio de história da arquitectura. Este tratado é largamente ilustrado e é essencialmente um receituário de arquitectura que os arquitectos portugueses podiam consultar<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*

É neste contexto que a Capela de Nossa Senhora de Seiça é reconstruída. Este local de peregrinação encontra ao longo do tempo três momentos construtivos: uma primeira ermida datada do século IX, associada à lendária figura do Abade João de Montemor-o-Velho; uma segunda construção datada do século XII, edificada no reinado de D. Afonso Henriques ou de D. Sancho I (devido ao estado precário da primeira) da qual também não existem hoje quaisquer vestígios arquitectónicos; e uma terceira construção, a actual capela datada do século XVII, que sofreu uma grande remodelação cerca de um século depois da sua edificação, nomeadamente na zona frontal e lateral superior do edifício onde foram abertas cinco janelas. Foi também nesta altura que foram colocados os azulejos, as telas e o retábulo<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Pereira; Isabel, *Capela de Nossa Senhora de Seiça*, CM, nº11, p. 11

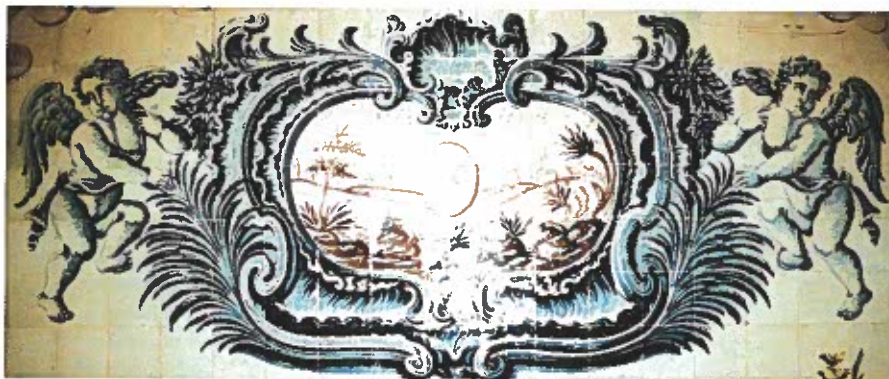
Esta capela de construção elegante apresenta uma planta octogonal [Fig. 2] envolvida por um alpendre com uma colunata composta de colunas toscanas em pedra, levantadas num parapeito com cerca de 1,25m de altura nas quais assenta o entablamento. Cada lado do alpendre apresenta três vãos, sendo que duas colunas simples enquadram o do meio, e nos ângulos ou vértices do octógono o suporte é feito por pilares com duas meias colunas adossadas. Posteriormente à construção deste templo foi colocado uma coluna canelada junto a um dos pilares na parte posterior da capela. Não se sabe a origem desta coluna, provavelmente será originária de um antigo retábulo, quem sabe do mosteiro.



[Fig. 2] – Planta da Capela de Nossa Senhora de Seiça, 1967  
Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

Na verga da porta principal pode ler-se a inscrição: E.R.A.D.1.6.0.2, comprovando a data de construção deste edifício. Nas faces do octógono contíguas à porta principal existem duas largas janelas, ambas com orifícios para confissão, e nos lados adjacentes duas portas laterais. Tanto as janelas como as portas são de rasgo oblíquo para proporcionar a visibilidade do altar aos fiéis que se encontram do lado de fora. É de realçar que as janelas abertas na parte superior da capela se encontram imediatamente acima desta três portas e duas janelas. Os outros três lados da capela, que correspondem à

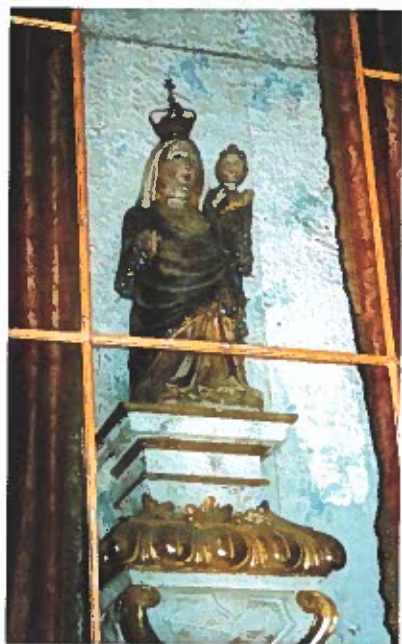
sua parte posterior e que não têm qualquer abertura na zona inferior da construção, também não têm janelas nos locais superiores correspondentes. Desta forma a luz que entra por estas dez aberturas incide na zona do altar criando uma perfeita harmonia espacial, iluminando o local mais importante da construção. Esta estrutura cobre-se por uma cúpula oitavada de nervos nos ângulos.



[Fig. 3] – Painel de Azulejos da Capela de Nossa Senhora de Seíça

O interior é ricamente revestido a azulejos de fabrico coimbrão, atribuídos à oficina de Sousa Carvalho que laborou por volta de 1780<sup>14</sup>, e representam paisagens pintadas a tons manganés, observando-se nos dois rótulos centrais uma representação do Sol e da Lua [Fig. 3]. As cercaduras que envolvem estes rótulos e os painéis apresentam uma ornamentação floral e concheada pintada a azul. De azul são também os anjos que “seguram” as cercaduras. O rodapé linear e as divisórias a imitar colunas marmoreadas apresentam-se em tons de verde, roxo e amarelo comuns à oficina Coimbrã<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> *Ibidem*



[Fig. 4] – Nossa Senhora de Seíça com o Menino, pertencente ao retábulo da Capela

A imagem de culto existente nesta capela é a imagem da sua padroeira Nossa Senhora de Seíça, envolta em vestes vermelhas e manto azul [Fig. 4]. Esta Virgem com o Menino, feita em calcário, de tamanho médio e manufatura regular, é datada do século XIV<sup>16</sup>. Tanto a Virgem como o Menino apresentam um golpe avermelhado no pescoço, sinal de degolação conforme a lenda do Abade João. Em termos iconográficos existe uma semelhança com a Nossa Senhora da Vitória que se encontra na Igreja do Castelo de Montemor, que também, devido à referida lenda, é representada com o mesmo sinal.

<sup>15</sup> Simões, J. M. dos Santos, *A Azulejaria em Portugal no séc. XVIII*, 1979, p. 149

<sup>16</sup> Pereira; Isabel, *op. cit.*, p. 12

Por cima dos painéis de azulejos, foram as paredes sete telas rectangulares legendadas em lápide oval sempre na parte inferior das pinturas. Estas telas datadas da segunda metade do século XVIII apresentam um gosto popular e uma técnica muito secundária. Os temas centrais ilustram as lendas que envolvem a capela nos seus sete momentos mais significativos: *Montemor-o-Velho cercada pelos mouros; A degolação das mulheres e crianças*

*pelo Abade João e seus companheiros; O combate com os mouros; A notícia da ressurreição dos degolados dada por um soldado; O criado de D. Afonso Henriques caindo do cavalo; A cura miraculosa do mesmo criado; O ermitão e o rei, prometendo-lhe este fundar o Mosteiro de Seiça.*

O retábulo de madeira é característico da época [Fig. 5]. Apresenta duas colunas de base dourada e fuste liso pintadas em tons pastel e rosa imitando mármore, encimados por dois capitéis coríntios em talha dourada. Estes ladeiam o alto camarim com vidro ainda da época da sua construção, que protege a imagem de Nossa Senhora de Seiça com o Menino.

Do outro lado do terreno eleva-se o que ainda hoje sobrevive do Mosteiro de Seiça [Figs. 6 e 7]. Segundo consta, no ano de 1160, D. Afonso Henriques terá passado por Seiça por alturas de uma descida de barco pelo rio Mondego, onde, por entre milagres e lendas, que terá presenciado e ouvido, decidiu mandar edificar ali perto um convento de devoção a Santa Maria de Seiça, ao qual este ofereceu as terras e algo mais. Antes da morte do monarca teve início a construção do convento, a qual foi prosseguida pelo seu filho D. Sancho I. Frei Agostinho de Santa Maria, aquando da narração da lenda do Abade João no seu Santuário Mariano, menciona também a parte da passagem de D. Afonso Henriques pelas terras de Seiça.

Deste modo, nasce assim a comunidade religiosa de Seiça que vem contribuir principalmente para a expansão agrícola do baixo Mondego e para um maior povoamento das suas terras, administrando-as e defendendo-as dos seus inimigos. O mais antigo documento que ainda hoje existe sobre Seiça é a carta de doação do Couto da Vila de Santa Maria a Velha, feita por D. Afonso Henriques ao Abade D. Paio Viegas e aos seus frades<sup>17</sup> dez anos antes da sua morte, em Março de 1175.

Com o tempo, Seiça tornou-se num vasto e próspero couto privilegiado por D. Afonso Henriques e protegido pelos Pontífices e teve registado nos índices do cartório vinte documentos pontifícios e quarenta e um régios<sup>18</sup>. Deste primitivo e mais pequeno edifício que se situava consideravelmente para sul do actual, e cuja construção foi iniciada no reinado do primeiro monarca, não restam vestígios, apenas se sabe que foi ocupado pelos frades do Mosteiro do Lorvão, da ordem de S. Bento, provavelmente ainda antes de estar concluído, visto que o término das obras



[Fig. 5] – Retábulo da Capela de Nossa Senhora de Seiça

<sup>17</sup> Madahil, António Rocha, *Doc. Medievais do Convento de Seiça*, 1940, p. 3

<sup>18</sup> Madahil, António Rocha, *op. cit.*, p. 7



[Figs. 6 e 7] – Mosteiro de Seiça

ocorreu no reinado de D. Sancho I<sup>o</sup>. Em 1195, o novo rei colocou este mosteiro sob o patrocínio do convento de Alcobaça ao qual concede o direito de nomear os abades e os priores de Seiça, vindo este a ser ocupado por frades da ordem de S. Bernardo que lá permaneceram até à extinção das ordens religiosas.

Na mesma altura, D. Sancho amplia este couto doando aos Mosteiros de Alcobaça e Seiça o reguengo da Barra, passando estas terras a denominarem-se Terra Velha, contrapondo-se à chamada Terra Nova do primitivo couto por alturas da fundação de Seiça em que as terras ainda eram incultas e despovoadas<sup>20</sup>. Durante os três primeiros séculos de existência o mosteiro viveu do cultivo das suas terras e da criação de rebanhos, sobrevivendo à Peste Negra que se fez sentir a partir do ano de 1348, e do saque dos castelhanos, em Agosto de 1385, que haviam de ser derrotados em Aljubarrota uns dias mais tarde<sup>21</sup>.

Nos séculos XV e XVI o mosteiro acompanha a crise que se fazia sentir no seio da Igreja e das instalações monásticas, e, por volta de 1515, o número de monges oscilava entre dez e treze tendo diminuído nos anos que se seguiram para três a quatro elementos. Tal baixa fez com que D. João III viesse a exigir que o mosteiro tivesse pelo menos onze frades, o que pela altura da sua reconstrução, em 1575, ainda não se verificava<sup>22</sup>. Foi precisamente no reinado deste monarca que o Mosteiro de Seiça assistiu à sua extinção temporária. Por volta de 1523, D. João III foi promovido a Governador e Administrador da Ordem de Cristo. Decidindo reformar o Convento de Cristo submete os mosteiros necessitados à jurisdição do Prior de Tomar. Vinte anos mais tarde, com a morte do comendatário de Seiça, o Infante D. Duarte, filho bastardo do rei, decide solicitar ao Papa a transferência da gestão deste Mosteiro para o de Carnide em Lisboa, ficando assim Seiça sujeita à obediência do Prior de Tomar. O Papa colocou objecções pois a transferência daquele para Carnide obrigava à mudança de hábito e de regra. D. João III advogou que o Convento de Tomar pertencia à Ordem de Cister, visto que desde 1319 a Ordem de Cavalaria de Jesus Cristo estava sujeita à de Calatrava que havia adoptado a regra cisterciense.

Assim, o Mosteiro de Santa Maria de Seiça é extinto em 1555 e os seus rendimentos aplicados ao novo Convento da Luz em Carnide, ficando este responsabilizado em atribuir pensões anuais aos religiosos que ficaram em Seiça. Esta decisão foi muito contestada pelos cronistas de Cister que não aceitaram as justificações desta extinção, alegando que D. João III não tinha grande afeição pelos cistercienses de Portugal. Após a morte do Rei em 1557 a situação reverte-se, sendo anulada a extinção de Seiça em 1560 por Pio IV, e quatro anos mais tarde, através de uma bula, D. Sebastião restitui o Mosteiro a Alcobaça<sup>23</sup>. Até meados de setecentos continuou a sobreviver da agricultura e do arroteamento de matas e paus e em 1774 sofreu uma grande transformação cultural passando a funcionar como Colégio de Estudos Filosóficos da Congregação de Cister em Portugal, com professores letrados e biblioteca, mas não excedendo em muito mais do que trinta o número dos seus religiosos.

Por fim, e já no advento do seu declínio nos finais do século XVIII, os religiosos de um modo geral não conseguiram adaptar-se à nova mentalidade oitocentista que atingiu o seu auge com a revolução francesa em 1789. Em Seiça, estas circunstâncias levaram os seus monges a entrarem num longo litígio com a freguesia do Paião<sup>24</sup>. Em 1834 as ordens religiosas foram extintas em Portugal e a partir desse momento o Mosteiro de Seiça foi começando a decair, tendo sido vendidas pela freguesia, em 1895, as ruínas e as suas propriedades, a um homem emigrado no Brasil que quis voltar à sua terra<sup>25</sup>. Adquirindo a propriedade denominada "A Cerca", devido ao muro que abraçava os terrenos que haviam pertencido ao complexo monástico, já

<sup>19</sup> Cintrão, Manuel, *op. cit.*, p. 28

<sup>20</sup> Cintrão, Manuel, *op. cit.*, p. 29

<sup>21</sup> Silva, Eurico, *op. cit.*, pp. 40 e 41

<sup>22</sup> *Ibidem*

<sup>23</sup> Correia, Virgílio, *op. cit.*, p. 99

<sup>24</sup> Silva, Eurico, *op. cit.*, p. 41

<sup>25</sup> Cintrão, Manuel, *op. cit.*, p. 32

<sup>26</sup> *Ibidem*

nesta altura encontrou a nave principal da igreja reduzida a metade devido à construção da linha do Oeste<sup>26</sup>.

Já no século XX o Mosteiro de Seiça sofreu grandes alterações para servir de fábrica de descasque de arroz, tendo cessado a sua laboração por volta da década de 70, situação que até esta data foi a única maneira de atrasar o desgaste e a ruína deste espaço. Após o encerramento da fábrica, o mosteiro foi deixado à sua sorte tendo sido adquirido pela edilidade da Figueira da Foz no ano 2000.

É um facto histórico que o primeiro Mosteiro de Santa Maria de Seiça foi edificado no reinado de D. Afonso Henriques. O mosteiro que hoje conhecemos data da segunda metade do século XVI, e foi devido a um estado muito avançado de degradação da construção afonsina, que a 6 de Julho de 1572 D. Sebastião expediu um alvará em que mandava para o local homens e materiais para a sua reconstrução, facto já tentado em 1513 por D. Manuel. Poucos dias depois já a obra estava em andamento sob a direcção do Mestre Mateus Rodrigues, que trabalhava habitualmente na zona da Figueira, nomeadamente na Capela de St<sup>a</sup> Catarina de Ribamar. Este Mestre, natural de Alcobaça, responsável pela construção do novo mosteiro, parece ter encontrado em Seiça a sua maior empreitada. A nova construção manteve a igreja orientada de nascente a poente, ou seja, com a abside virada para nascente conforme a simbologia cristã. Os edifícios monásticos estão elevados à esquerda do templo como em Alcobaça. A igreja seguiu assim o tipo beneditino da altura, e, ao ser ampliada, tornou-se um dos melhores templos das redondezas. A reedificação da igreja e das dependências monásticas prolongou-se até ao século XVIII, altura em que se tentou dar à fachada uma maior monumentalidade própria da época. Nesta fachada austera seiscentista domina a simplicidade e a limpidez própria do estilo chão. É balizada por duas torres cujo corpo das sineiras se levantam acima da linha geral da frontaria [Fig. 8] e os respectivos remates bulbosos enquadrados por fogaréus são obra do século XVIII.

A sua única nave é composta por quatro tramos que se abrem para capelas laterais comunicantes de abóbada perpendicular à nave e são interligadas por pequenos arcos. No primeiro tramo da nave ficava o coro que também ocupava a parte superior do átrio. As abóbadas semicirculares eram feitas de tijolo, sendo só de cantaria os arcos divisórios dos tramos do qual só o do primeiro ainda se conserva. O alçado da nave divide-se em dois níveis, o nível mais baixo que corresponde à zona dos arcos das capelas e o nível superior que corresponde à zona das janelas das galerias, as quais ajudavam à entrada de luz na igreja. Estas tinham cobertura de madeira o que deixava o contra-fortamento das abóbadas fraco<sup>27</sup>.

O transepto, a cúpula e a capela-mor já não existem, mas o primeiro não excedia a linha exterior das capelas. Ainda hoje se podem observar os arranques dos arcos laterais e o resto dos triângulos esféricos destinados a suportarem a cúpula<sup>28</sup>. A leadear a capela-mor existiriam duas capelas das quais uma terá sido convertida em sacristia. O pavimento da igreja era em ladrilho de pedra e na capela-mor dois degraus em cantaria conduziam ao colossal altar-mor<sup>29</sup>.



[Fig. 8] – Fachada do Mosteiro de Seiça

<sup>27</sup> Correia, Virgílio, *op. cit.*, p. 99

<sup>28</sup> *Ibidem*

<sup>29</sup> Pratas, Rev. José Casaleiro, *op. cit.*, p. 49



[Fig. 9] – Ala poente do claustro do Mosteiro de Seça

Da porta situada na primeira capela lateral esquerda acede-se a uma divisão que dá para a ala poente do claustro [Fig. 9], da qual apenas esta e a ala norte ainda se conservam. A parte térrea é composta por arcos de volta perfeita assentes em pilares quadrados e o andar nobre por colunas dóricas que suportam o entablamento.

O inventário do Mosteiro, elaborado em 1837, afirma existirem no primeiro piso cozinha, refeitório, celeiro, adega, oficinas e casa do capítulo, que ficaria situada ao lado da sacristia. O piso superior seria constituído por celas, pela casa de livraria e pela sala abacial.

A frontaria do mosteiro é simples com pilastra a dividir o seu corpo e janelas do tipo de avental rectangular. A porta principal apresenta um entablamento decorado com motivos geométricos encimado por um frontão triangular simples. A meio do corpo do mosteiro eleva-se uma porta que dá acesso a ambos os pisos do claustro, à qual se acede por uma pequena escadaria. Nos extremos da fachada

dois varandins de ferro forjado destacam-se na sobriedade da construção, o da esquerda corresponderia às celas dos professores e o da direita à cela do abade. Na zona mais a norte do mosteiro localizavam-se um celeiro, uma adega, várias oficinas e ainda um segundo claustro, que também não sobreviveram às obras da linha do Oeste.

Dos painéis de azulejos que havia no mosteiro, apenas de um se conhece hoje o seu paradeiro. O relógio de sol datado do século XVIII, que se encontrava na torre norte, encontra-se exposto no Museu Santos Rocha. Este painel barroco com motivos marianos, tal como se observa na Capela de Seça, é provavelmente também da oficina de Coimbra.

Sabe-se ainda que a desaparecida capela-mor, que em 1863 ainda existia, tinha as paredes laterais forradas a azulejo ornamental<sup>30</sup>. Apesar de não se encontrarem mais referências sobre a azulejaria deste mosteiro é muito possível que esta tenha marcado uma presença relativamente importante, visto que o mosteiro sofreu várias obras durante o século XVIII altura em que adquiriu o relógio de sol, e que foram colocados os azulejos na Capela de Nossa Senhora de Seça.

*“Toda a magnífica obra de talha dourada do altar-mor e que foi uma peça riquíssima de dimensões colossais vê-se aos montes na igreja como lenha para queimar”<sup>31</sup>.*

Os retábulos foram avaliados pela Academia Real de Belas Artes que concluiu que de facto existia uma grande obra de talha dourada nesta igreja. Do altar da capela-mor consta que era predominantemente de cor castanha e que teria lugar para seis imagens, encontrando-se ao meio a de Jesus Cristo.

A 28 de Agosto de 1864, a Junta da Paróquia do Paião deliberou vender este retábulo ao escultor Pedro Moreira de Sousa, de Lisboa, por 30\$00, do qual recebeu de José Maria Novais Pereira e Sá, de Pombal, a quantia de 21\$00 para apalavrar a venda. Este negócio foi feito com a condição da Junta retirar o retábulo peça por peça sem o danificar colocando-o no meio da igreja. O que foi feito. Porém este contrato foi

<sup>30</sup> Pratas, Rev. José Casaleiro, *op. cit.*, pp. 36 e 37

<sup>31</sup> Figueiredo, Mesquita, *Relatório sobre o exame feito aos Mosteiros do Lorvão e Ceça*

anulado pelo Governador Civil devido ao facto de se ter realizado sem as formalidades legais e sem a autorização da autoridade competente. O valioso retábulo ficou assim no meio da igreja, aos bocados, dos quais alguns foram roubados e outros se estragaram, segundo afirma o Reverendo Casaleiro Pratas<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Pratas, Rev. José Casaleiro, *op. cit.*, p. 49

Para além desse grande retábulo sabe-se que as quatro capelas laterais tinham altares e, provavelmente, também as capelas comunicantes, visto existirem vários retábulos que se diz serem provenientes desta igreja em vários outros locais de culto das redondezas. Confirmados pela Academia Nacional de Belas Artes<sup>33</sup> como pertencentes a este templo, são os retábulos laterais (esquerdo e direito) e o retábulo da capela-mor da Igreja de St<sup>o</sup> António da Figueira da Foz, e o da capela lateral esquerda da Igreja Paroquial da Figueira da Foz, retábulo do Espírito Santo.

<sup>33</sup> Correia, Virgílio, *op. cit.*, pp. 89 e 92

A importação dos modelos estrangeiros trouxe no século XVI a Portugal o tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio. Arquitecto e teórico bolonhês, nascido em 1474, Serlio é hoje considerado como um dos mais importantes teóricos da arquitectura do século XVI, tendo produzido um dos tratados renascentistas de arquitectura mais fáceis de consultar pela quantidade de ilustrações tão pouco vulgares até à altura. Os seus contemporâneos louvaram-no por ter renovado a arte da arquitectura, tornando-a mais fácil de compreender, em comparação com os tratados dos seus antecessores Vitruvius e Alberti. A reputação de Serlio como “segundo Vitruvius” encobriu muitas vezes a sua sofisticação na produção de um leque ambicioso de modelos, desde a casa rústica à cidade ideal e dos ornamentos simples aos mais grotescos.

O tratado de Serlio surge após o de António Averlino “Filarete” (*Trattato dell'Architettura*, 1460-64), o de Francesco Giorgio Martini (*Trattato d'Architettura Civile e Militare*, 1480-1501), ambos ilustrados mas não publicados, o de Diego de Sagredo (*Medidas del Romano*, 1526) e o de Leon Baptista Alberti (*De Re Aedificatoria*, 1450) sem ilustrações, a primeira obra exclusivamente dedicada à arquitectura desde Vitruvius<sup>34</sup>. Apesar de todos estes tratados, a obra de Serlio alcançou uma elevada aceitação, pois foi única em muitos aspectos. Serlio escreveu o seu estudo para o arquitecto e não para o mecenas, como Alberti. *Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva* era acessível à sua audiência devido ao uso da língua corrente, o italiano, em detrimento do erudito latim utilizado por Alberti.

<sup>34</sup> Serlio, Sebastiano, *Tutte l'Opere de Architettura et Prospetiva*, 1996, p. xvii

Serlio defendia que os arquitectos deviam ser instruídos nos termos vitruvianos o que depreendia um período de estudo com um pintor, o método tradicional de educação também seguido pelo arquitecto bolonhês<sup>35</sup>. Este era um claro seguidor de Vitruvius, cujo tratado considerava superior ao de Alberti, pois segundo se constava, Vitruvius nunca havia escrito nada que não compreendesse ou que não conseguisse ensinar aos outros. O arquitecto italiano lamenta ainda a perda dos desenhos do teórico romano<sup>36</sup> que este refere no seu tratado de arquitectura, uma ausência que dificultava a clareza dos textos. Deste modo, a influência de Vitruvius nas figuras que ilustram os seus escritos, foi o elemento crucial para que Serlio se dedicasse a um tratado profundamente ilustrado que viria a revelar-se extremamente bem sucedido.

<sup>35</sup> Serlio, Sebastiano, *op. cit.*, p. xviii

<sup>36</sup> *Ibidem*

A primeira edição impressa do tratado de Vitruvius surge em Roma em 1486, no entanto, a primeira versão ilustrada (e assim o primeiro livro a ser publicado com as regras da arquitectura antiga como seu principal assunto) foi divulgada em 1511 em Veneza por Fra Giocondo. O desenvolvimento da ideia de Serlio para a realização de um tratado ilustrado coincide com as publicações anteriores à sua obra, onde se observava algum material ilustrativo, como os tratados de César Cesariano (1521) e o de Diego de Sagredo, provocando assim um profundo enriquecimento desta

colecção de registos visuais de arquitectura protagonizado inicialmente por Vitruvius. O tratado de Serlio reflecte ainda o pensamento racional humanista na clareza da sua organização, demonstrando exemplos num crescente de complexidade e inovando na procura de novas formas de expressão que melhor ajudasse à compressão, como os cortes desenhados dos interiores dos templos que juntou às outras vistas já utilizadas.

A composição dos tratados de arquitectura renascentistas tinham também estruturas previamente pensadas. Vitruvius já havia dividido a sua obra em dez livros, estrutura seguida por Alberti e também por Francesco di Giorgio. O 10 é o símbolo de inclusão e de perfeição, o número místico de compleição e unidade. No sistema pitagórico este número constituía um símbolo de toda a criação e era representado por uma estrela de dez pontas, o *tetraktys* sagrado, a soma dos primeiros quatro números: 1, 2, 3 e 4<sup>37</sup>. O plano inicial de Serlio para sete livros, desenhado em 1537, foi provavelmente o resultado de uma cooperação conjunta entre este e um amigo, Giulio Camillo Delminio, filósofo neoplatónico e mágico, que explorava o simbolismo do número 7 unindo propostas vitruvianas, como o projecto do seu teatro e a “Casa da Sabedoria” de Salomão com os seus sete pilares<sup>38</sup>. No teatro de Camillo, símbolos eram colocados nos sete degraus que levavam à iluminação. O 7 simboliza a ordem cósmica e espiritual assim como a conclusão de um ciclo natural. É o número ligado à mestria intelectual. A sua importância baseia-se na astrologia primitiva, em particular as sete estrelas errantes, ou corpos celestiais dinâmicos (o Sol, a Lua, Marte, Mercúrio, Júpiter, Vénus e Saturno) a partir dos quais os dias da semana seriam designados em muitas culturas. As quatro fases lunares de sete dias caracterizam os vinte e oito dias do calendário lunar, e posteriormente para os aritméticos os primeiros sete algarismos somados perfazem esse número 28<sup>39</sup>.

Neste contexto, os sete livros de Serlio podem ser entendidos como fases de um processo didáctico, de “revelação”, em que cada livro corresponde a um degrau revelando uma ordem lógica<sup>40</sup>. O primeiro livro dedicado à geometria e às suas definições, o “céu Euclidiano”<sup>41</sup>; o segundo referente à teoria da perspectiva; o terceiro aos edifícios clássicos de Roma, entre outros, mas com particular destaque para o Panteão (o edifício que considerava mais perfeito); o quarto sobre as ordens arquitectónicas (da toscana à compósita e a sua universalidade na composição de portas e fachadas de palácios); no quinto a utilização dessas ordens em templos inventados por Serlio; e no sexto livro o uso das ordens no desenho de casas (de novo ascendendo de pequenas construções a palácios). No sétimo volume conclui o seu percurso com os imprevistos ou problemas práticos com os quais o arquitecto se pode deparar<sup>42</sup>, apresentando soluções.

Com esta organização, Serlio estrutura a sua obra como se de uma construção arquitectónica se tratasse, desde a concepção do edifício, o projecto desenhado, passando pelas várias hipóteses construtivas, até aos imprevistos que se podem desenrolar no local da construção, demonstrando que o arquitecto deve ter a destreza intelectual de os ultrapassar. Este tratado tornou-se num dos mais importantes escritos sobre arquitectura que propagou a herança antiga italiana e a invenção da renascença por toda a Europa. Foi estudado em países católicos e protestantes e no início do século XVI as suas várias partes tinham sido traduzidas em sete línguas.

Caracterizado principalmente por ser um tratado que se expõe através de um extenso e cuidado registo visual, *Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva* abrange, como já mencionado, todas as áreas necessárias à correcta exploração do objecto arquitectónico. Este tratado vem assim preencher um vazio visual que existia na teoria da cultura artística, não só em Portugal mas também noutras regiões da Europa. A força

<sup>37</sup> Tresidder, Jack, *Os Símbolos e o seu Significado*, 2000, p. 167

<sup>38</sup> Serlio, Sebastiano, *op. cit.*, p. xxvi

<sup>39</sup> Tresidder, Jack, *op. cit.*, pp. 167 e 168

<sup>40</sup> Serlio, Sebastiano, *op. cit.*, p. xxvi

<sup>41</sup> *Ibidem*

<sup>42</sup> *Ibidem*

<sup>43</sup> Pereira, José Fernandes, *op. cit.*, p. 74

<sup>44</sup> Anninger, Anne, S. *Serlio's Books of Architecture (...)*, p. 266

<sup>45</sup> *Ibidem*

<sup>46</sup> *Ibidem*

<sup>47</sup> Pereira, José Fernandes, *op. cit.*, p. 74

<sup>48</sup> Holanda, Francisco, *Da Pintura Antigua*, com. por Joaquim de Vasconcelos, 1918, p. 295

<sup>49</sup> Anninger, Anne, *op. cit.*, p. 268

e a expressão das imagens vão ser de tal forma assimiladas, que uma tradução portuguesa é dispensada, pois mais importante que ler o texto era, para os arquitectos portugueses, o ter acesso à informação visual<sup>43</sup>. Para além disso, o comércio livreiro, assim como a indústria da impressão, apesar de se encontrarem em franco desenvolvimento, não tinham ainda a expressão suficiente para se dedicarem a um vasto leque de impressões. Os principais centros impressores do país, Lisboa, Coimbra e Braga, eram extremamente cautelosos na escolha das suas publicações. Os investimentos financeiros nesta área eram ainda escassos e os impressores portugueses não entravam em competição com o mercado estrangeiro, de países como a Espanha, a França, a Itália e a Holanda, cujas edições facilmente importadas circulavam frequentemente na corte em Lisboa e nos maiores centros intelectuais do país<sup>44</sup>. Exemplares italianos e traduções espanholas e francesas do *De Architectura* de Vitruvius e do *De Re Aedificatoria* de Alberti circulavam por Portugal na primeira metade do século XVI<sup>45</sup>, e apenas duas edições sucessivas de *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, publicadas por Luís Rodrigues em 1541 e 42, surgem como excepção nesta “política de publicação”, provavelmente pela sua grande procura no país e pelo facto de se encontrar esgotada desde a sua primeira edição em Toledo, em 1526<sup>46</sup>.

Com uma estruturação didáctica, o tratado de Serlio é semelhante a um manual escolar<sup>47</sup>, onde a sua marca erudita, que o caracterizava, se encontra sempre presente. Esta obra rapidamente se dissemina pelo país, reflectindo-se na arquitectura portuguesa durante grande parte do tempo compreendido por época clássica. As referências a Serlio são escassas, mas o resultado das influências do seu tratado começam cada vez mais a serem reconhecidas.

Segundo Francisco de Holanda, Serlio havia-o presenteado em Veneza com uma cópia do Livro IV (hoje aparentemente perdido), aquando da sua viagem a Itália em 1538<sup>48</sup>. O regresso de Francisco de Holanda marca um ponto de viragem na influência da arte italiana em Portugal, devido ao apoio de D. João III e do Infante D. Luís. O reinado de D. João III é caracterizado pelas suas relações próximas com Itália. Tanto o rei como o infante tinham particular interesse nas fortificações militares italianas, tendo contratado vários mestres daquele país para construírem estruturas defensivas, quer em Portugal quer nos territórios recém conquistados.

A arquitectura e a decoração portuguesa, a partir de 1540, começam aos poucos a reflectir as propostas de Serlio. Num primeiro momento, entre o início da década de 40 e os últimos anos da década de 50, assiste-se à adopção de plantas baseadas em figuras geométricas e seguidamente começam a ser utilizadas as plantas semelhantes às propostas pelo mestre. Por último, as referências do teórico italiano começam a ser seleccionadas e adaptadas de forma a interagir com elementos de diferentes naturezas, dependendo do local ou das preferências estilísticas do arquitecto<sup>49</sup>, demonstrando deste modo uma integração e assimilação gradual das suas propostas desde o seu primeiro impacto, as suas novidades, até a uma conjugação destas com as necessidades e gostos locais.

Posteriormente, e num período temporal que se estende desde os fins de 1550 até ao século XVIII, a propagação das propostas deste tratado é mais difusa e dispersa. As citações ou derivações das sugestões de Serlio passam a ser comuns principalmente nas artes decorativas, integrando-se nas expressões artísticas locais por vezes já sem consciência da sua referência inicial. Esta perfeita assimilação e integração das propostas de Serlio podem estar na origem da pouca aceitação, ou entendimento, que de facto essas influências atingiram, levando a que por vezes se diga que este tratado não teve grande expressão em Portugal. Mas não era esse o objectivo prin-

cipal de Sebastiano Serlio? Dar ferramentas não só para saber construir, mas também para aprender a pensar e deste modo ser possível criar e inovar?

Apesar de considerada de pouca importância, ou melhor, de pouca expressão artística, como revelam os testemunhos das diversas Histórias da Arte, Seiça compreende a capela octogonal e o destruído complexo monástico, que não deixam de ser um registo e um reflexo de uma certa teoria da arquitectura que vem sendo abordada.

Das duas construções foi sem dúvida a capela que reteve ao longo do tempo maior atenção e maior reconhecimento, como tendo sido um dos exemplos dos tais pequenos exercícios desenvolvidos por arquitectos e engenheiros militares, interessados na exploração da geometria e da matemática tão prestigiada pelos teóricos renascentistas. Seiça reflecte, de uma forma muito concreta, essa procura, essa experimentação da geometria na exploração de uma figura que resulta da intercepção das duas formas geométricas mais puras, o círculo que simboliza o céu e a eternidade e o quadrado que representa a existência terrena. Da intercepção dos dois surge a figura do octógono, figura geométrica representativa do número 8 que espacialmente é um emblema do equilíbrio cósmico e ciclicamente o símbolo da renovação, do renascimento ou beatitude<sup>50</sup>, um estado permanente de perfeita satisfação somente alcançado pelo sábio, tal como entendia a tradição filosófica aristotélica<sup>51</sup>. O octógono foi interpretado como uma forma mediadora entre o quadrado e o círculo, combinando estabilidade e totalidade, representando os quatro pontos cardeais e os seus quatro intermédios. O octógono é a figura geralmente escolhida para a configuração das pias baptismais pois com esta forma corporizava o simbolismo da renovação, devido ao 8 se seguir ao número “perfeito” (o 7) e começar um novo ciclo. O mesmo simbolismo poderá ser apreendido de uma capela com esta forma geométrica: a renovação, o renascimento, (...) *a felicidade profunda de quem desfruta a presença de Deus... gozo de alma daqueles que se entregam ao êxtase místico; serenidade trazida à alma pela contemplação (...)*<sup>52</sup>.

Se bem que, como já mencionado, Serlio poderá ter sido de facto extremamente influenciado pelo simbolismo dos números que grande apreço tinha para os humanistas, o certo é que no seu tratado a referência a esta forma geométrica é pragmática e é apresentada com fins meramente construtivos: (...) *a forma octogonal é uma forma muito cómoda para edificios, em particular templos (...)*<sup>53</sup>.

Não existe no seu Livro V qualquer desenho de um templo semelhante ao de Seiça. Os paralelos traçados são meramente formais, transportando esta pequena capela construída em 1602 para o grupo das várias construções que foram sendo executadas até ao século XVIII. Mais do que transposições para o terreno das propostas de Serlio, eram antes ensaios livres, onde o conhecimento do tratado italiano era já algo adquirido que proporcionava novas opções e novas experiências por parte dos arquitectos e engenheiros militares. A sugestão de Serlio para a construção do templo octogonal é diferente, primeiramente na escala, uma característica que parece transversal a toda a obra mais ou menos influenciada ou baseada nas propostas deste, mas também na composição exterior e interior. Esta proposta também revela um templo alpendrado, onde a ordem dórica deverá ser a empregue, mas aqui não existe parapeito e as colunas de Seiça são toscanas.

Interessante também é verificar a escolha da ordem toscana e não da dórica mais usual nestas estruturas. Primeira na classificação das Ordens, a toscana é a mais robusta e menos decorada de todas elas, uma variante simplificada da dórica. Sendo a mais simples é a que possui maior subtilidade e graciosidade<sup>54</sup> e como tal a mais apro-

<sup>50</sup> Tresidder, Jack, *op. cit.*, p. 168

<sup>51</sup> Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo II, p. 543

<sup>52</sup> *Ibidem*

<sup>53</sup> Serlio, Sebastiano, *op. cit.*, p. 408

<sup>54</sup> Pereira, José Fernandes, *op. cit.*, p. 75

priada para se articular com a chamada ordem rústica, uma variante da toscana, pelo seu paralelismo em ausência decorativa. São propostas decorativas simples mas que pretendem ser agradáveis à vista, e não apenas estruturas sólidas com mera função utilitária. Deste modo, Serlio propõe várias hipóteses para o módulo rústico essencialmente constituído por quatro colunas, que ao centro enquadram um arco de maior pé direito que os laterais. Estas soluções decorativas tinham como finalidade o uso em todas as obras de fortificação, pórticos e galerias, pontes e aquedutos, castelos e outros lugares onde se pretendia demonstrar algum sentido de defesa e portanto de sobriedade. A escolha da ordem toscana nesta capela poderá ser o reflexo claro de um exercício arquitectónico desenhado pelos tais arquitectos ou engenheiros militares tão ocupados com as estruturas defensivas que eram uma preocupação da época, reportando assim as influências da matriz defensiva subjacente a esta ordem para esta pequena capela.

Toda a estrutura interna é também diferente, Serlio propõe vários altares nos sucessivos lados do octógono, colocando ao centro o altar principal. Também aqui a questão da escala é de grande relevância, pois apesar do espaço da capela de Seiça permitir algo semelhante nunca teria o mesmo efeito nas dimensões que apresenta, que a capela com as dimensões que Serlio propõe (e que afirma que quanto maiores, melhor o efeito). O interior de Serlio é projectado em função do centro. A capela de Seiça pelas suas dimensões foi planeada para ter um altar no lado do octógono que se encontra paralelo à porta principal. As aberturas laterais foram pensadas de forma a dar importância a esse lado onde ficaria o altar.

De realçar é o facto desta ser uma capela de peregrinação, com todas as características inerentes a essa classificação: localização em lugares com tradição de actos “mágicos” ou milagrosos; afastamento das zonas urbanas (numa comunhão perfeita com a “natureza sacralizada”<sup>55</sup>) mas de fácil acesso às populações; e a escolha de locais onde outras ermidas já se encontravam a culto e eram local de romarias, ermidas essas que eram demolidas para dar lugar a uma nova construção de maiores dimensões e de actualizadas propostas estéticas e religiosas<sup>56</sup>. O alpendre vem rematar todos estes pressupostos, pois, do ponto de vista arquitectónico, é a estrutura utilizada para abrigar os peregrinos.

Como já mencionado, a parte superior da capela data do século XVIII, e a abertura das cinco janelas deve-se à necessidade de obtenção de mais claridade para iluminação do alto retábulo aí colocado nessa altura. Embora esta seja uma escolha pouco utilizada por Serlio para este tipo de templos, a obra executada na sua generalidade também não pode ser entendida como uma leitura fiel das propostas do teórico italiano, antes uma interpretação do seu projectista, uma assimilação de determinadas características que serviram de base a um projecto pensado e adequado à realidade do país em geral, mas também daquela localidade em particular. E como Serlio refere no texto em que descreve a sua proposta de templo octogonal: «*Contudo, bonitos arranjos e invenções não faltarão nos meus outros livros pelo que todo o intelecto mediano poderá sempre combinar um elemento com outro.*», ou seja, o autor propõe um variado leque de hipóteses construtivas, mas a articulação dos vários elementos, a capacidade inventiva de quem projecta o edifício, é o que este pretende fomentar. Serlio não dá respostas, dá antes ferramentas de trabalho para auxiliar o artista a criar.

O Mosteiro de Seiça pode ser analisado da mesma forma que a capela. A igreja deste complexo monástico cisterciense não é também uma cópia, ou uma interpretação fiel de um dos modelos apresentados por Serlio. Contudo, a presença das suas propostas é uma constante. A fachada semelhante a tantas outras espalhadas pelo

<sup>55</sup> Pereira, José Fernandes, *Dic. da Arte Barroca em Portugal*, 1989, p. 348

<sup>56</sup> *Ibidem*

país, reflecte as variadas formas que os seus autores encontraram para uma mesma matriz que seria adoptada durante toda a época clássica.

Para um templo em cruz latina, de fachada ladeada por duas torres sineiras, Serlio apresenta uma sugestão, que embora tenha grandes diferenças estruturais, facilmente se reconhecem os vários elementos por ele proposto. Na Igreja de Seiça, uma das variações da serliana, os três arcos de acesso ao átrio que antecede a entrada na nave, surgem como um “cartão de visita” que por si só revelam a presença das suas propostas, reflectindo o seu valor icónico na simplicidade desta construção cisterciense. Por cima, os três nichos que albergaram as figuras dos santos padroeiros da localidade, reflectem a pouca expressão que a escultura tinha nesta região, mas também a pouca importância que a escultura integrada na arquitectura vinha mantendo. Sem dúvida, uma leitura muito semelhante à do teórico italiano do que deveria ser a presença da escultura na arquitectura.

A planta longitudinal, com uma nave central e duas estruturas laterais de capelas comunicantes, antecede o cruzeiro com cúpula e a capela-mor com duas pequenas capelas laterais a ladeá-la. Na fachada, as torres sineiras enquadram o núcleo central onde as pilastras dóricas se articulam com os vários elementos, dos quais apenas o largo arco do janelão parece mais distante das propostas de Serlio. Este exercício de planta longitudinal, apresenta, embora numa escala inferior, mas também numa menor expressão decorativa, uma leitura e uma reinterpretação deste modelo de templo cristão por ele proposto, que após um breve período de experimentação das plantas centralizadas voltou a imperar.

A Igreja de São Vicente de Fora em Lisboa, entre tantas outras de relevante interesse artístico, é o reflexo da presença do tratado de Sebastiano Serlio em Portugal, numa época que voltava a recuperar a planta longitudinal. A Igreja de Seiça, apesar de se encontrar em ruínas, praticamente em estado de colapso, e remetendo-a para a sua dimensão e expressão artística, não inferior, mas claramente menos expressiva, é também o espelho dessa cultura renascentista que chegou a Portugal e que se espalhou por toda a arquitectura portuguesa durante a época clássica.

*“Ao propugnar por um retorno ao «deserto», Cister distanciava-se do mundo e procurava espaços ermos e desabitados para a sua instalação. Este desejo foi ao encontro das necessidades de povoamento e ocupação territorial por parte dos reinos peninsulares. Daí a fundação de mosteiros em regiões ermas, recentemente conquistadas e de povoamento reduzido.”<sup>57</sup>*

<sup>57</sup> Azevedo, C. Moreira, *op. cit.*, pp. 213 e 214

Apesar de já só existirem ruínas, ainda é possível “sentir” o espírito cisterciense trazido para este local no alvor da nacionalidade, altura em que era necessário povoar e defender os territórios recém conquistados. Foi principalmente esse o papel do mosteiro no contexto histórico da época em que foi construído, conquistar terreno produtivo aos pântanos e matos de toda esta região, incentivando o seu povoamento de forma a ser possível desenvolver e proteger estes pedaços de terra da nova nação.

A filiação deste espaço monástico ao Mosteiro de Alcobaça veio trazer a grandeza do apoio que as ordens militares facultavam à casa-mãe de Cister, mantendo assim vivo este local, que apesar de algumas dificuldades que ultrapassou no século XVI, só encerrou o seu percurso em 1834 aquando da extinção das ordens religiosas. Ao contrário de outros mosteiros cistercienses que não se conseguiram manter, fechando as portas no século XVI, Seiça levou o seu percurso, começado nas primeiras décadas da fundação da nacionalidade, até ao fim, juntando-se ao grupo de mosteiros cistercienses que foram reconstruídos no século XVII e XVIII.

Deste modo, a importância do mosteiro no contexto da fundação e afirmação da nacionalidade parece assim ficar demonstrada. Mas é com a avaliação da Academia Nacional de Belas Artes que se assiste à sua inserção no vasto património artístico português de qualidade, elevando a sua grande obra de talha dourada: «(...) a magnífica obra de talha dourada do altar-mor (...) que foi uma peça riquíssima de dimensões colossais(...)»<sup>58</sup>, deixando assim um registo significativo para a valorização deste espaço em ruínas, que foi despojado do seu importante espólio artístico. Apesar de não possuir a monumentalidade barroca da época, observada em tantos locais, tem a *expressão artística despojada mas resplandecente*<sup>59</sup> da proposta iconográfica cisterciense.

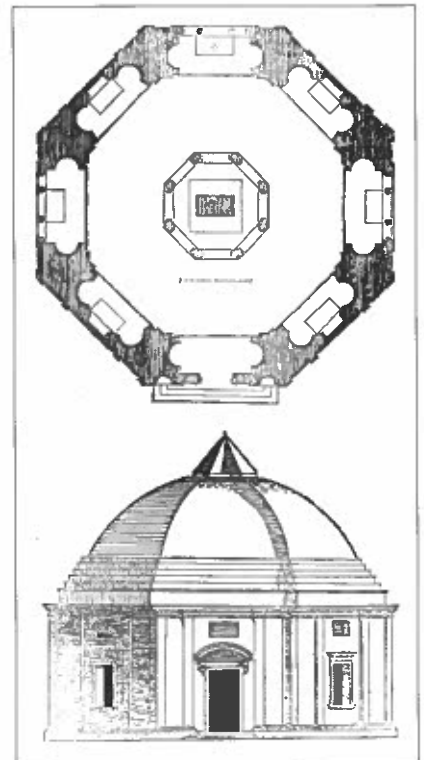
<sup>58</sup> Figueiredo, Mesquita, *Rel. sobre o exame feito aos Mosteiros do Lorvão e Seça*, 1980

<sup>59</sup> Azevedo, C. Moreira, *op. cit.*, pp. 213 e 214

A bela Capela de Nossa Senhora de Seça acompanhou também as evoluções estilísticas, tendo sido reconstruída por duas vezes, alimentando assim o culto local a Nossa Senhora de Seça, que se encontra inevitavelmente ligado à lenda do Abade João e à sua conquista sobre os mouros. Esta nova construção é o reflexo da conjuntura artística que se fazia sentir na altura da sua edificação, e o seu resultado é fruto da tentativa de exploração de modelos propostos pelo tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio. Uma entre várias experiências ou exercícios arquitectónicos, a Capela de Nossa Senhora de Seça destaca-se das outras de iguais plantas poligonais, devido ao alpendre que a envolve. Os alpendres parciais não são raros nestas construções, mas os que envolvem totalmente uma capela de planta centralizada (tal como Serlio propunha com a forma que considerava mais perfeita, ilustrada pelo *tempietto* de Bramante) não são vulgares [Figs. 10 e 11]. No âmbito desta pesquisa não foi possível encontrar nenhuma capela semelhante, o que de certa forma projecta o interesse arquitectónico da Capela de Seça.

Embora mais visível neste templo, a presença das propostas do arquitecto e teórico italiano também no mosteiro se manifestam como já foi referido. A diferença entre eles, é que, enquanto o mosteiro seguia um modelo cristão que imperava na época, a capela surge como uma experiência dos modelos pagãos explorada por uma teoria da arte italiana, à luz de um humanismo que com facilidade conciliava dois mundos aparentemente distantes. No mosteiro, as propostas de Serlio reflectem o modelo imposto pelas resoluções tridentinas na arquitectura religiosa portuguesa, enquanto que na capela se aproximam mais de uma cultura que pretendia explorar novas ideias um tanto ou quanto marginais ao pensamento que vigorava em Portugal na altura. Deste modo, Seça reflecte uma cultura artística que dominava em Portugal no século XVI e que havia de se prolongar durante algum tempo, sendo palco de um pensamento conciliador que se fazia sentir nos grandes centros humanistas.

Confinada à expressão que a localidade onde foi construída tinha (e ainda tem), o Mosteiro de Santa Maria de Seça sobrevive hoje da relevante expressão artística que a capela que o desafia do outro lado do terreno mantém. Seça é o palco perfeito da observação de uma matriz arquitectónica clássica e cristã explorada num mesmo espaço, tal como Serlio fez no seu Livro V, Templos.



[Figs. 10 e 11] – Planta e alçado do templo octogonal proposto por Serlio

## BIBLIOGRAFIA

- A. U. C. - *Inventário do Arquivo do suprimido Mosteiro de Santa Maria de Seica: Nº 34 - Mapa Geral dos bens do Mosteiro feito em 1796*,
- A. U. C. - *Inventário do Arquivo do suprimido Mosteiro de Santa Maria de Seica: Nº 45 - Inventário do Convento*
- AZEVEDO, C. M. (Dir), *História Religiosa de Portugal*, Vol. I, Lisboa, Circulo de Leitores, 2000  
*Dicionário da História Religiosa de Portugal*, Vol. A-C, Lisboa, Circulo de Leitores, 2000
- CÂMARA MUNICIPAL DA FIGUEIRA DA FOZ, *Plantas e Alçados do Mosteiro de Santa Maria de Seica*, desenhados por: Sofia Jacob, Ricardo Pina e Luís Brito, ULP, Porto, 1994
- CINTRÃO, Manuel da Costa, *Marinha das Ondas – Na História e na Lenda*, Figueira da Foz, Cadernos Municipais nº 20, s/d.
- COHERIL, Maur, *Alcobaça, Abadia Cisterciense de Portugal*, Lisboa, INCM, s/d
- CORREIA, Virgílio, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1952
- DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, Circulo de Leitores, Lisboa, 2002
- HOLANDA, Francisco, *Da Pintura Antigua*, Comentado por Joaquim de Vasconcelos, Renascença Portuguesa, Porto, 1918
- IPPAR, *Património Arquitectónico e Arqueológico Classificado*, Vol. 1, Lisboa, 1993
- MADAHIL, António Rocha, *Documentos Medievais do Convento de Seica – Certificados por Frei Joaquim de Santa Rosa de Viterbo*, Porto, Revista de Guimarães, 1940
- MOURA, Carlos, *História da Arte em Portugal – O limiar do Barroco*, Vol. 8, Lisboa, Publicações Alfa, 1993
- PEREIRA, José Fernandes (Dir.), *Dicionário de Arte Barroca*, Editorial Presença, Lisboa, 1989
- PEREIRA, Paulo (Dir.) *História da Arte Portuguesa*, Vol. 3, Lisboa, Circulo de Leitores, 1995
- ROCHA, Santos, *Colecção de Elementos para a História do Concelho da Figueira da Foz*, Figueira da Foz, 1898
- SERLIO, Sebastiano, *Books IV of Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva*, Yale University, Londres, 1996
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *Livro das Igrejas e Capelas do Padroado dos Reis de Portugal*, Vol. 3, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, Paris, 1971
- SILVA, Eurico, *Convento de Seica – Memórias*, Figueira da Foz, Cadernos Municipais nº36, 1999
- SIMÕES, J. M. Santos, *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979

## Estudos e Artigos

- ANNINGER, Anne, *Sebastiano Serlio's Books of Architecture and their influence on Portuguese art in the second half of the sixteenth century*, Colóquio sobre o Livro Antigo, Lisboa 23/25 de Maio de 1988 – V Centenário do Livro Impresso em Portugal – Actas, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1992
- GOUVEIA, Joana Mendes, *Mosteiro de S. M. de Seica – Da Lenda ao Espaço Monástico, a sua arte, as suas ruínas*, Coimbra, F.L.U.C., 1995
- JACOB, Sofia, *Mosteiro de Santa Maria de Seica*, Porto, F.A.U.P., 1993
- MIGUEL, Hugo, *O Mosteiro de Seica – Subsídio para a sua História*, s/d.
- PRATAS, Rev. José Casaleiro, *Elementos para a História Eclesiástica do Paião*, Figueira da Foz, Álbum Figueirense Ano III, nºs 1 e 2, 1936
- PEREIRA, Isabel, *Capela de Nossa Senhora de Seica*, Figueira da Foz, Cadernos Municipais nº11, s/d
- SILVA, Padre Manuel, *O Mosteiro de Santa Maria de Seica*, Paião, s/d
- SOUSA, Maria Isabel, *O Mosteiro de Seica e a Indústria do Descasque de Arroz 1917/1926*, Coimbra, U.C.F.L., 1991
- THOMÁS, Pedro Fernandes, *A Capella do Abbade João*, Figueira da Foz, Figueira Série 2ª nº7, 1911
- THOMÁS, Pedro Fernandes, *Convento e Igreja de Santo António*, Figueira da Foz, Figueira Série 2ª nº10 e 11, 1911

# DIVAGAÇÕES EM TORNO DE UM SONHO BREVE PERCURSO PELOS JARDINS DO PALÁCIO FRONTEIRA

Marieta Dá Mesquita

<sup>1</sup> Esta obra assinala, de uma forma evidente, o valor da imagem como elemento referencial da ideia. Assim, o manuscrito original continha 168 imagens das 370 páginas de texto 200 eram exclusivamente dedicadas a descrições arquitectónicas.

<sup>2</sup> O título da *Hypnerotomachia Poliphili* é composto pelas três palavras gregas *hypnos*, *eros* e *mache* e designa genericamente o combate amoroso de Poliphilo.

<sup>3</sup> O número de edições desta obra é particularmente significativo. Traduzida em francês pela primeira vez em 1546, é reimpressa respectivamente em 1551, 1554 e 1561. Posteriormente, teve edições heteróclitas em 1600, 1657 e 1772, assim como em 1803, 1811 e 1883. A primeira edição em Inglaterra data de 1592 e a segunda de 1890 (ambas são incompletas, contemplando apenas a Parte I).

<sup>4</sup> Apesar de se registarem influências da tratadística do Renascimento, particularmente das várias versões de *Architettura* de Vitruvio e do *De Re Aedificatoria* de Alberti (Florença, 1485), a obra em estudo assume um carácter fundacional pelo carácter autónomo que irá dar à Arte dos Jardins, quer em termos textuais, quer iconográficos.

O Tratado ilustrado<sup>1</sup> intitulado *Hypnerotomachia Poliphili*,<sup>2</sup> publicado em Veneza em 1499,<sup>3</sup> constitui-se como a obra inaugural<sup>4</sup> da Teoria da Arte dos Jardins Europeus do Período Moderno.<sup>5</sup>

Ao serem percorridos os trechos deste tratado, cuja autoria atribuída a Francesco Colonna (1433-1527) tem suscitado interpretações diversas,<sup>6</sup> observa-se um percurso narrativo e normativo que define os elementos constitutivos de um jardim ideal e as regras que devem sustentar a sua organização formal, espacial e estética.

A viagem onírica do herói-narrador Poliphilo<sup>7</sup> em busca da sua amada Polia<sup>8</sup> enquadra-se na linha de *Roman de La Rose* (1230-1275), *Livre du Cuer d'Amours* (1457) ou de produções literárias como *Filostrato* (1340), *Teseida* (cc. 1339-1340), *Ninfae Fiesolano* (1340), *Amorosa Visione* (1342) ou *Divina Comedia* (1461). Com efeito, é fundamentalmente um itinerário alegórico em que a procura do amor pode ser identificada com o conhecimento do mundo ou com a revisitação humanista da Arte Clássica.

O itinerário ficcional contido na obra marcou de forma definitiva a estética dos jardins da Época Moderna, desenrolando-se através de uma peregrinação iniciática

<sup>5</sup> Cfr. Gilles Polizzi, "Poliphile ou les combats du désir" in *Le Jardin – Notre Double, Sagesse et Déraison*, Paris, Autrement, 1999, p. 81.

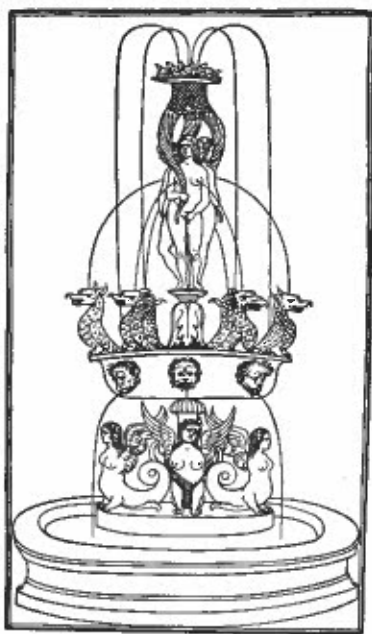
<sup>6</sup> A biografia de Francesco Colonna, bem como a autoria da *Hypnerotomachia Poliphili*, tem sido interpretada de formas distintas. G. Pozzi e L. Ciapponi, na publicação e comentário da *Hypnerotomachia Poliphili* (1ª edição, Pádua, 1968), identificam Colonna como o monge veneziano e atribuem-lhe a obra em referência., M. Calvesi, por sua vez, identifica em *Il Sogno di Polifilo prenestino* (1ª edição, Roma, 1980) Colonna com um autor romano, Príncipe de Palestrina, e mantém a autoria do tratado. Por outro lado, E. Krutzlesco-Quaranta na sua obra *Le*

*Songe de Poliphile et la métaphysique des jardins de La Renaissance* (Roma/Paris, 1976), atribui a autoria da obra *Hypnerotomachia Poliphili* a Lourenço de Médicis e L. Lefavre atribui a autoria de *Hypnerotomachia Poliphili* a L. B. Alberti na sua obra *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili – Recognizing The Architectural Body In The Early Italian Renaissance* (Nova Iorque, MIT Press, 1997).

<sup>7</sup> A obra é composta por II partes. A I, de maior extensão e com maior número de ilustrações, apresenta-se como o relato de Poliphilo. A II é constituída pela narração de Polia.

<sup>8</sup> "Poli-philo is, indeed, the lover of Polia, the absent woman, whose names

stand for the city (polis) and perhaps also for multiple knowledge or wisdom, that alludes to the primordial existential orientation conveyed by architecture to one's embodied consciousness", Alberto Pérez-Gómez, "The *Hypnerotomachia Poliphili* by Francesco Colonna: The Erotic Nature of Architectural Meaning", in *Paper Palaces – The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1998, p. 93.



[Foto 1] – Fonte, *Hyeteronomachia Poliphili* (Veneza, 1499, f1)

que começa em bosques impenetráveis<sup>9</sup> atravessados por um rio tenebroso e termina na transparência geométrica da ilha de Cítera.<sup>10</sup>

Esta ilha, reino de Vénus, corporiza de uma forma exemplar o conceito de jardim como Arquitectura, expresso no rigor do traçado, na geometria das esculturas vegetais, na definição e hierarquização das suas zonas específicas<sup>11</sup> e na acentuação do valor estético e aromático<sup>12</sup> das espécies florais.

Para além do valor literário e poético do discurso, a narração de Poliphilo constitui-se como um catálogo prescritivo dos princípios teóricos e técnicos<sup>13</sup> que devem sustentar a construção de um jardim humanista.

Obeliscos e pirâmides monumentais, ruínas de edifícios clássicos, labirintos aquáticos e de verdura [Foto 1], grutas, escadas, *tempiettos* [Foto 2], fontes [Foto 3], lagos, portais, pavilhões e pérgolas, constituem-se como elementos estruturantes de uma paisagem construída, em que também as espécies vegetais e os perfumes são rigorosamente descritos.

O autor considera que a descoberta da natureza se constitui como o meio de alcançar o conhecimento do mundo visível e que a *venustas* clássica materializa o ideal da glorificação humana, sendo o jardim encarado como *topos* da universalidade, onde se concretizam as aspirações da beleza e do conhecimento.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> "(...) A gentle sleep invaded and occupied that part of me is not united with my mind and with my loving and vigilant spirits, and cannot participate in their lofty operation. (...) I realized that I had carelessly lost my way, I knew not how. (...) I realized that no track or side /path was to be seen in this thorny wood, nothing but dense thickets, sharp brambles, (...) I found myself in the cool shade, humid air and sylvan darkness", *Hyperotomachia Poliphili – The Strife of Love in a Dream*, Trad. de Joselyn Godwin, Thames and Hudson, Londres, 1999, p. 13.

<sup>10</sup> "This holy place was dedicated by kindly nature (always compassionate

towards mortals) as a nursery of the gods and as a station and place of diversion for the blessed spirits. (...) All was from a shining mineral substance that was not frangible, friable or muddy, but translucent, whole and inviolate, like a transparent crafted crystal", *Hyperotomachia Poliphili – The Strife of Love in a Dream*, p. 293.

<sup>11</sup> "This heavenly and delicious place, all planted and all decorated, combined a vegetable garden, a herbarium, a fertile orchard, a convenient plantation, a pleasant arboretto and a delightful shrubbery (...) The trees were sweet, plentiful of fruit, and broad of branch. It was a garden yielding incomparable

pleasure, extremely fertile, decked with flowers, free from obstacles and traps, and ornamented with playing fountains and cool rivulets. The place was planted with lawns, and with an impressive wealth of leafy trees that presented a wonderful display of verdure. Around everything there breathed the limpid air, redolent of flowers, for the whole area was covered with grass and fresh rosemary, and flowery meadows", *Hyperotomachia Poliphili – The Strife of Love in a Dream*, p. 292.

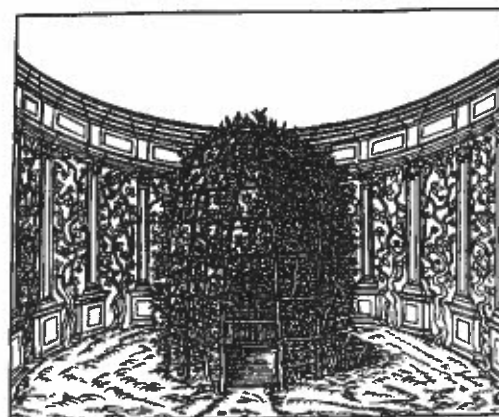
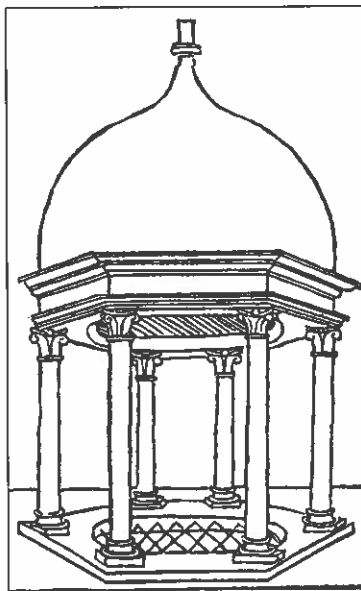
<sup>12</sup> "The flowers and sweet-smelling herbs persisted in a similar condition, diffusing an unfamiliar but welcome perfume over all. The roses were all the more pleasing because

they were of many different kinds, including varieties unknown to me. There were prolifically flowering Damascene roses, Prenestine, five-petalled, Campanian, red Milesian, Paestine, Trachinian and Alabadian, and every noble and praiseworthy variety. They remained perennially blooming with their wonderful fragrance, their cheerful colours and lovely flowers among the green fronds: no sooner did one drop than another took its place." *Hyperotomachia Poliphili – The Strife of Love in a Dream*, p. 307.

<sup>13</sup> "Indeed *Hyperotomachia Poliphili*, is the first narrative articulation of architectural intentions as the very inception of the modern age. It expounds a petic vision that sets a temporary boundary to the experience of architecture, emphasising that architecture is not only about form and space but about time, about the presence of man on earth." Alberto Pérez-Gomez, "The *Hyperotomachia Poliphili* by Francesco Colonna: The Erotic Nature of Architectural Meaning", In *Paper Palaces – The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1998, p. 90.

<sup>14</sup> "On one hand there was still the fading Renaissance ideal of the balanced and harmonic relationship between man and nature of Pico della Mirandola (1463-1469), in which Man, given intellect, free will and above all the ability to create a sort of secondary creator occupies a special place in the universe", Ondrej Zatloukal, "The Garden of Moravia", In *Et in Arcadia Ego*, Olomouc, Tiskárna Grafico, 2004, p. 29.

<sup>15</sup> “The *Hypnerotomachia* is a catalogue of every possible and imaginable foil to understanding. On every page one is confronted by words whose meaning must be deciphered, inscriptions that have to be interpreted, episodes whose conclusion is ambiguous, a hero and heroine who embody ideas that have to be divined. Texts and images in code, symbolic images and their interpretation, are recurrent patterns in these cryptic tactics.” Liane Lefavre, Leon Battista Alberti’s *Hypnerotomachia Poliphili* - *Recognizing The Architectural Body In The Early Italian Renaissance*, Nova Iorque, MIT Presss, 1997, p. 91.



[Foto 3] – Labirinto de verdura no jardim de seda, *Hyeteromachia Poliphili* (Paris, 1546, fl, 43v)

[Foto 2] – Tempietto, *Hyeteronomachia Poliphili* (Veneza, 1499, p7)

<sup>16</sup> A este propósito Polifilo afirmaria: “(...) architecture that it is the supreme invention: the harmonious establishment of the solid body in a building : After the architect has done this, he reduces it by minute divisions , just as the musician sets the scale and largest unit of rhythm before subdividing them proportionately into chromaticisms and small notes. By analogy with this, the first rule that the architect must observe after the conception of the building is the square, which is subdivided to the smallest degree to give the building its harmony and consistency and to make the parts correlate with the whole”, *Hypnerotomachia Poliphili - The Strife of Love in a Dream*, p. 47.

<sup>17</sup> Cfr. Gérard Genette, *L’oeuvre d’art*, Tomo I, Paris, Seuil, 1997.

<sup>18</sup> Cfr. Marieta Dá Mesquita, *História e Arquitectura – Uma Proposta de Investigação - O Palácio dos Marqueses de Fronteira Como*

Apesar do carácter hermético do texto e da polissemia de significados subjacente ao discurso e às imagens<sup>15</sup> assiste-se, de uma forma clara, a uma lição de Arquitectura<sup>16</sup> que define, de forma rigorosa, os princípios compositivos a que deve obedecer um programa de um jardim, assimilado a uma paisagem que se vai sucessivamente desmultiplicando e que corporiza, na sua estrutura, uma ordem simultaneamente metafísica e material.

A importância deste tratado reside fundamentalmente na fixação de um vocabulário formal e iconográfico que irá aplicar-se aos jardins da Europa Moderna, ainda que em muitos casos seja difícil estabelecer os limites que separam a cópia da citação<sup>17</sup> ou confirmar inequivocamente o que separa a livre interpretação do modelo original.

O Palácio Fronteira em Benfca – antiga Quinta dos Loureiros<sup>18</sup> – construído no terceiro quartel do século XVII,<sup>19</sup> materializa na sua estrutura programática os princípios estruturantes das *villas* renascentistas.<sup>20</sup> Em paralelo, concretiza na organização dos espaços exteriores o imaginário do *locus amoenus*, onde a ordem e beleza do lugar, a abundância em água e a exuberância da massa vegetal se constituíam como estereótipos de uma paisagem ideal, de um espaço tópico perfeito.<sup>21</sup>

*Situação Exemplar da Arquitectura Residencial Erudita*, Dissertação de Doutoramento, 3 Vols., FA/UTL, Lisboa, 1992.

<sup>19</sup> O projecto de execução do edifício e jardins deve ter ocorrido entre 1666 e 1662. Cr. Marieta Dá Mesquita, *História e Arquitectura – Uma Proposta de Investigação -*

*O Palácio dos Marqueses de Fronteira Como Situação Exemplar da Arquitectura Residencial Erudita*, Dissertação de Doutoramento, FA/UTL, 1992, Vol. I, pp. 505-530.

<sup>20</sup> Cfr. Marieta Dá Mesquita, “Palácio Fronteira – um percurso arquitectónico” in

*Monumentos*, Nº 7, 1997, pp. 8-13.

<sup>21</sup> Cfr. M.onique Mosser e Georges Teyssot, “L’architettura del giardino e l’architettura nel giardino”, In *L’architettura dei giardini d’Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Milão, Electa, 1990, pp. 7-8.



[Foto 4] – Fonte de Vénus, Palácio Fronteira

Os jardins que envolvem o edifício residencial são ainda o cenário privilegiado onde se desenrolava o jogo conceptual entre artifício e natureza,<sup>22</sup> presente no idealismo arcádico da *imitatio naturae*.

A paisagem construída, expressa na sucessão de patamares desnivelados percorridos por águas dinâmicas onde as massas topiárias exuberantes alternavam com manchas cultivadas de pomares e vinha, define uma unidade que articulava vlegiatura e produção agrícola dentro dos princípios das Quintas de Recreio.<sup>23</sup>

A organização geral destes jardins exprime, de forma inequívoca, os valores lúdicos e representativos do seu promotor directo, D. João Mascarenhas (1632-1681), 2º Conde da Torre e 1º Marquês de Fronteira.<sup>24</sup>

Este aristocrata de espírito humanista, cultor das artes e das letras,<sup>25</sup> procurou recrear a atmosfera contemplativa e bucólica dos jardins antigos<sup>26</sup> num cenário festivo adequado aos rituais lúdicos da sociedade de corte.<sup>27</sup>

A vontade de construir ou de revelar a natureza materializou-se na criação de um espaço de espectáculo onde a magnificência se corporiza numa obra de arte em

Ameixial (18/07/1665) e Montes Claros (8/07/1665). O título de Marquês de Fronteira, foi-lhe conferido por D. Pedro II em 7 de Janeiro de 1670 (*Chancelaria de D. Afonso VI*, L.3, fl.25-25v). Ocupou os cargos de Membro do Conselho de Estado e Guerra de D. Pedro II, Gentil-Homem da Câmara de El-Rei, Mestre de Campo General da Estremadura e Minho, General de Cavalaria do Alentejo, Grão Prior do Crato na ordem de Malta e Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

<sup>25</sup> Cfr. Marieta Dá Mesquita, *História e Arquitectura – Uma Proposta de Investigação - O Palácio dos Marqueses de Fronteira Como Situação Exemplar da Arquitectura Residencial Erudita*, Dissertação de Doutoramento, FA/UTL, 1992, Vol. I, pp. 399-406.

<sup>26</sup> “Poliphilo’s dream gathers up so many of the threads that would weave their way into the following centuries of european taste and aristocratic culture”, *Hypnerotomachia Poliphili – The Strife of Love in a Dream*, trad. por Joselyn Godwin, Londres, Thames and Hudson, Londres, 1999, p. XV.

<sup>27</sup> “(...) c’est pour décrire, avec les mots et les images du *Poliphile*, Vaux et Versailles que La Fontaine inventera, sur le modèle colonnien une personification de l’art des jardins (la nymphe Hortésia), marquant ainsi la reconnaissance de l’autonomie de cet art”, G. Polizzi, “Poliphile ou les combats du désir”, In *Le Jardin, Notre Double – Sagesse et Déraison*, Paris, Autrement, 1999, p. 83 -84.

<sup>22</sup> “Nelle sue evoluzione, fondatrice, cinquecentesca, subordinando la natura all’artificio, la concezione del giardino esclude ogni modo di rappresentazione che sia speculare riflesso, o forme, della storia nella sua humana certeza, e però una storia a impalcare, obliquamente e..., in un’immagine che ne e le labirinte”, L.Puppi, “Natura, artificio, inganno. Il giardino in Italia nel Cinquecento: temi i problemi”, In *L’architettura dei giardini d’Occidente dal Rinascimento al*

*Novecento*, Milão, Electa, 1990, p. 45.

<sup>23</sup> A Quinta de Recreio, entendida como um todo auto-suficiente e organizado, constitui-se como um espaço versátil onde as componentes lúdica e produtiva se associam, estabelecendo entre si relações formais e funcionais. Espaço bucólico onde as zonas de produção pontuam elementos arquitectónicos definidores de funções estéticas e lúdicas, harmonizando-se a sombra, a luz e a água

numa atmosfera de serenidade. Esses locais de prazer, que frequentemente se identificam com estruturas funcionais, constituem verdadeiros elos que unem recreio e produção.

<sup>24</sup> D. João Mascarenhas foi um dos membros da Nobreza de Corte que mais contribuiu para a consolidação da dinastia brigantina. Participou activamente na 2ª fase das Guerras da Restauração, distinguindo-se nas batalhas das linhas de Elvas (14/01/1659),

<sup>28</sup> O Jardim Formal está situado a Nascente do Palácio e possui a forma de um retângulo de 65 metros de comprimento e 57,5 metros de largura.

<sup>29</sup> “La condición primordial del jardín, tal como queda establecido en la tratadística, es la regularidad de la composición, fundamentada en la geometría euclídea, que nace de la implantación de dos direcciones perpendiculares sobre el plano horizontal, dentro de un contorno preferentemente rectangular”, Miguel Angel Anibarro, *La Construcción Del Jardín Clásico – Teoría, Composición y Tipos*, Madrid, Akal, 2002, p. 65.

<sup>30</sup> A gruta central do teatro aquático contém o monte Parnaso, lugar de Apolo e das Musas, que corporizavam a poesia e a música, um pouco na linha do programa iconográfico da *Villa Aldobrandini* de Carlo Maderna.

<sup>31</sup> “(...) the renaissance ideal of the synoptic theatrum mundi in the course of 16<sup>th</sup> century gradually evolved into Manneiristic labyrinth of maze”, Ondrej Zatloukal, “The Garden of Moravia”, In *Et in Arcadia Ego, The Historical Gardens at Kromeriz*, Olomouc, 2004, p. 29.

<sup>32</sup> Veja-se Alberto Pérez-Gomes, “The *Hypnerotomachia Poliphili* by Francesco Colonna: The Erotic Nature of Architectural Meaning”, In *Paper Palaces – The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1998, p. 96.

<sup>33</sup> Cfr. Luigi Zanchieri, “Naturalia e curiosa”, In



[Foto 5] – Casa da Água, Jardim de Vénus – Palácio Fronteira

que o olhar se interroga se se trata de um artifício natural ou de uma artificiosa natureza.

O Jardim Formal, na sequência axial da fachada Nascente de escala monumental,<sup>28</sup> revela um traçado erudito<sup>29</sup> e veicula um reportório classicista presente no desenho e na iconografia das fontes, esculturas e espelho de água, assim como na temática astrológica dos painéis azulejares que revestem as superfícies murais.

A geometria da massa topiária, os elementos arquitetónicos que vão pontuando a paisagem construída – passeios, escadas, balaustradas, grutas<sup>30</sup> – e particularmente o lago situado a Sul, completado por um exuberante muro de suporte, a Galeria dos Reis, qualificam este jardim como teatro da memória,<sup>31</sup> onde o tempo e a regeneração dos ciclos da natureza surgem como categorias estruturantes.<sup>32</sup>

Na sequência deste jardim de aparato, localizado a uma cota superior, está o Jardim de Vénus onde, num tanque de base hexagonal, emerge uma composição escultórica em mármore da deusa Vénus [Foto 4], que ostenta na sua base tartarugas e golfinhos. Este jardim de planta quadrangular tem como elemento polarizador de todo o conjunto a Casa do Fresco ou Casa da Água.

A gruta artificial de planta circular reflecte, no seu desenho, organização espacial e elementos ornamentais, heranças formais presentes nas grutas dos Jardins Maneiristas.<sup>33</sup> Em paralelo, apresenta na decoração interior e exterior revestimentos de embrechado, completados por painéis azulejares com figuras híbridas ligadas ao mundo marinho<sup>34</sup> e por fontes onde faunos ostentam instrumentos musicais.<sup>35</sup>

Esta Casa da Água [Foto 5] é antecedida por um lago (tanque dos SS) pouco profundo de formas sinuosas e labirínticas. A uma cota superior observa-se um

*L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Milão, Electa, 1990, pp. 55-64.

<sup>34</sup> *Hypnerotomachia Poliphili - The Strife of Love in a Dream*, pp. 107-110.

<sup>35</sup> “Especially in Renaissance, the parallels between music and architecture were obvious. (...) Nor should we forget the statues of the fauns in the artificial caves, holding in their hands various musical instruments, which

according to ancient myth charmed nymphs”, Ondrej Zatloukal, “The Garden of Moravia”, In *Et in Arcadia Ego*, Olomouc, Tiskárna Grafico, 2004, p. 43.

terraço com um tanque rodeado por um muro onde se podem ainda registar nichos com esculturas de temas mitológicos.

Estes três níveis de organização do conjunto paisagístico, bem como o seu programa artístico e iconográfico, evocam trechos do *Sonho de Polifilo* visíveis em dois níveis de leitura: no que se mantém vivo do conjunto original e naquilo que, estando escondido e inacessível, é possível reconstituir a partir de fontes coevas, particularmente o *Inventário e Partilhas que se fizeram por morte e falecimento da S.<sup>a</sup> Donna Magdalena de Castro*, datado de 2 de Novembro de 1673, e cartas trocadas entre membros da família ou entre personagens ligados ao mundo cultural e social dos Marqueses de Fronteira.

A atmosfera onírica e cultural presente nos Jardins do Palácio Fronteira parece decorrer de duas heranças que, de alguma forma, se completam. Se por um lado é evidente o papel do seu promotor, D. João Mascarenhas, na escolha do lugar e do programa geral, através da articulação entre a história portuguesa e os temas caros ao imaginário classicista, por outro, pode-se pensar que essa escolha se sustentou em códigos estéticos fixados a partir de bases normativas presentes na tratadística e que marcaram definitivamente a cultura aristocrática europeia nos séculos XVI e XVII,<sup>36</sup> em particular o reportório iconográfico contido no *Sonho de Poliphilo*.

O Jardim Formal terá mantido genericamente as suas características, quer em termos de organização geral<sup>37</sup> - ortogonalidade do desenho definida a partir de dois eixos principais, estabelecendo dois percursos distintos - quer nos elementos que o definiam - a Fonte Central ou dos Cúpidos<sup>38</sup> - articulada com um conjunto de quatro fontes iguais, com o espelho de água e com a Galeria dos Reis, bem como uma parte significativa do programa iconográfico.<sup>39</sup>

Musas, sátiros e deuses povoam ainda este cenário paisagístico numa atmosfera festiva e celebratória dos valores edénicos articulados com os classicistas, construindo uma natureza artificializada onde a escultura vegetal e a pureza das formas arquitectónicas e os perfumes das flores podem permitir a associação deste espaço à perfeição anunciada na ilha de Citera.<sup>40</sup>

Alexis Collottes de Jantillet descreveu, em 11 Abril de 1678, o Jardim Formal nestes termos:

*" (...) dezasseis talhões grandes, cada um recortado de mil formas e bordados de mirto aparado, apresentando, todo género de flores em cada variedade de cores (...) estátuas de homens e mulheres, de pé, colocadas em pedestais, ornamentam magnificamente o jardim, irrigado por cinco fontes, dispostas em xadrez. (...) Ao lado estende-se outro lago; o ponto do jardim em que ele se encontra é longo, fechado e bastante largo. Nos quatro cantos do lago outras tantas estátuas apoiam-se em balaústres de mármore sobre os quais vasos cheios de flores e figuras de ninfas estão colocados em intervalos iguais. Do outro lado, delineando em arcos e colunas, fica um muro mais alto com o corpo pintado, no qual são representados os antepassados da família Mascarenhas (...) na parte inferior do muro existem três grutas: a do meio Helicão com Apolo e as musas e Pégaso (...) Junto de cada extremidade do lago erguem-se escadas fronteiras e na parte superior delas levantam-se duas torres (...) Entre as torres estende-se um passeio sobre o lago (...) Uma das torres dá ingresso a um pequeno pórtico adornado de muitas estátuas".<sup>41</sup>*

Mas seria no Jardim de Vénus, lugar por excelência de celebração da natureza e do amor, que residiria um dos trechos mais ricos deste conjunto.

<sup>36</sup> Cfr. Hervé Brunon, "Les promenades du roi", In *Le Jardin, Notre Double - Sagesse et Dérailson*, Paris, Autrement, 1999, pp. 157-182.

<sup>37</sup> Vejam-se as alterações em Marieta Dá Mesquita, "Para o estudo do habitar no século XVIII: o Palácio dos Marqueses de Fronteira", In *Fronteira - Cadernos Culturais das Casas de Fronteira e Alorna*, Nº1, Janeiro de 2003, pp. 129-146.

<sup>38</sup> Designação sugerida pelo Marquês de Ávila e Bolama, *Nova Carta Corográfica de Portugal*, Vol. III, Lisboa, 1914, p. 367.

<sup>39</sup> Não cabe na dimensão deste artigo o inventário dessas alterações.

<sup>40</sup> Cfr. Descrição do reino de Eleutérie, *Hyperotomachia Poliphili - The Strife of Love in a Dream*, pp. 79-94.

<sup>41</sup> Carta de A. Collottes de Jantillet a Rafael Bluteau integrada na sua obra *Horae Subsecivae*, Lisboa, 1679, pp. 106-109, transcr. por José Cassiano Neves, *Jardins e Palácio dos Marqueses de Fronteira*, Lisboa, Inapa, 1995, pp. 23-24.

42 “The divine Venus stood naked in the middle of the transparent and limpid waters of the basin, which reached up to her ample and divine waist, reflecting the Cytherean body without making it seem larger, smaller, doubled, or refracted; it was visible simple and whole, as perfect as it is. And all around, up to the first step, there was a foam that gave off the scent of the musk”,

*Hypnerotomachia Poliphili – The Strife of Love in a Dream*, trad. de Joselyn Godwin, Londres, Thames and Hudson, 1999, p. 362.

43 IANTT, *Casa Fronteira*, Parte III, nº252, Carta de D. Joana de Toledo e Meneses, datada de 3 de Junho de 1707.

44 “In another division there followed another pleasant grove, planted in regular order with fragrant wild cypress: the frankincense tree, bucktorn, and junipers cut by topiary in manifold figures (...) Next I saw a tall and leafy pine/grove with its cones: here the Tarentine or wild pine, there the urban pine and the aloe pine or sapin, the wild pine and the fir with its lachrymatory resin, all artistically arranged.” *Hypnerotomachia Poliphili – The Strife of Love in a Dream*, trad. por Joselyn Godwin, Londres, Thames and Hudson, 1999, p. 295.

45 A.C.F.A., *Inventário e Partilhas que se fizeram por morte e falecimento da S.ª Donna Magdalena de Castro*, 2 de Novembro de 1673, fl. 41.

46 A.C.F.A., *Inventário e Partilhas que se fizeram por morte e falecimento da S.ª Donna Magdalena de Castro*, 2 de Novembro de

A sua importância é atestada pela presença de três elementos fundamentais: a Fonte de Vénus,<sup>42</sup> o Lago dos SS e a Gruta (Casa do Fresco ou da Água) que, no entanto, terão perdido o significado simbólico subjacente ao itinerário original, pela integração num traçado romântico e pela desarticulação deste espaço desde o início do século XVIII.

Uma carta trocada entre D. Joana de Toledo e Meneses (...-1731), 2ª Marquesa de Fronteira e seu marido D. Fernando Mascarenhas (1655- 1729), datada de 3 de Junho de 1707, refere o seguinte:

“*Já se vai ditando (sic) a pedra fora, e se comesara o tanque em que se a de por a uenos por que pareseu a João Antunes melhor fazer se assim como se tirare a uenus e mais pesas polas no lugar donde avia de ficar a sereja.*”<sup>43</sup>

Mas o valor deste espaço era acentuado por dois elementos arquitectónicos entretanto desaparecidos: a Pirâmide e o Labirinto de Verdura<sup>44</sup>

Fontes coevas, particularmente o *Inventário e Partilhas que se fizeram por morte e falecimento da S.ª Donna Magdalena de Castro*, datado de 2 de Novembro de 1673, e a carta dirigida por Alexis Colottes de Jantillet a Rafael Bluteau, em 11 de Abril de 1678, descreveriam este trecho do jardim nestes termos:

“Pera o tanque dos loureiros pera / a parte do sul Ha Hum passeio/ lagiado com alegrettes de pedra/ria sobranceiro ao labirinto de arvoredo /de espinho e no mesmo passeio da/ banda da parede há sete figuras de/ bronze grandes metidas em nichos /embrechados, e mais pera diante junto ao tamque dos lourejos ha uns acentos de pedra bornida com azulejos de brutesco embrechado por sima/ com remates do mesmo com figuras/ de estuque e huma escada de pedra/ria que vem pera o mesmo passeio / e outra que dese pera o labirinto.”<sup>45</sup>

“(...) e no meio/do labarinto de espinho ha uma /Caza Armada em quatro Colunas/ de pedra Cuberta do mesmo Arvoredo / e huã fonte pequena Com seu tan/que tudo embrexado; e tem muitas arvores de loureiros / e outras que não dam fruto.”<sup>46</sup>

“Por aqui se desce para um bosque com veredas sinuosas enrolando-se sobre si mesmo, à maneira complicada de um labirinto; nela há um lugar umbroso tecido de frondosos e sempre verdes raminhos e abobadado sobre quatro agradáveis colunas de elegante fabrico; uma pirâmide feita de fragmentos. No meio de uma pirâmide feita de louça chinesa e com fragmentos de vidro, espécie de ornato coberto de conchas, conchinhas e pérolas, entre outras coisas, expele água aberta em forma de coroa, que dá origem a um lago igualmente de várias cores. (...) Um pequeno horto está junto ao labirinto e no cimo dele um refeitóriozinho contém três compartimentos distintos, esplendidamente calçados e com três estátuas e três outras fontes. Diante do refeitório está um lago com pavimento e o cais de ladrilhos brancos (...) Em volta dois canteiros (...) uma fonte chamada de Vénus ocupa o espaço entre os canteiros porque a deusa feita de mármore polidíssimo, apertando a base do seio, espreme água numa concha redonda que lhe fica inferior; sustentam essa três delfins, reunindo as caudas num nó, com as cabeças colocadas sobre três tartarugas, as quais derramam água em uma taça amplíssima.”<sup>47</sup>

1673, fl. 41.

<sup>47</sup> Carta de A. Colottes de Jantillet a Rafael Bluteau,

integrada na sua obra *Horoe Subsecivae*, Lisboa, 1679, pp. 106-109, transcr. por José Cassiano

Neves, *Jardins e Palácio dos Marqueses de Fronteira*, Lisboa, Inapa, 1995, p.25.

Estas duas descrições seiscentistas confirmam, de forma inequívoca, a existência de elementos presentes nos Jardins do Palácio Fronteira<sup>48</sup> que permitem estabelecer uma correspondência com a *peregrinatio* onírica de Poliphilo na sua demanda do amor e da beleza. A narrativa poética e cultural presente neste conjunto também se desenrola num cenário de surpresa e ilusão, onde o percurso se vai desenvolvendo a partir de referências codificadas (pirâmide, labirinto de verdura, gruta, fonte de Vénus, Jardim de Citera...), tendo como objectivo proporcionar uma viagem mágica onde os deuses e os homens se encontram para partilhar os momentos hierarquizados de uma arquitectura que é fruível simultaneamente pelos sentidos e pela razão.

Parece, pois, que a descoberta do passado pode ter na revisitação dos modelos um dos suportes para a sua interpretação, ainda que entre o enigma e a sua decifração a investigação tenha que optar por caminhos labirínticos.

<sup>48</sup> O Poema intitulado *Descrevendo a Quinta do Marques de Fronteira em Bemfica* de Francisco Mascarenhas Henrique, contempla uma passagem que descreve este trecho do jardim: "Metido em seus laberinto/ por ser Thezeu tam novel/ no verde perco as esperançad /de me deixar de perder/ Daquele exerto da China /tem muitas plantas de quem tantos repetidos filhos/ Soube Europa conceber".

# A CIDADE DO ILUMINISMO: O CASO DA NEW TOWN DE EDIMBURGO

Helena Murteira

## Olhar o mundo

Especulação, experimentação, criação e debate são conceitos profusamente postos em prática pela elite pensante setecentista. Efectivamente, o século XVIII foi, antes do mais, um período de acesa actividade intelectual possibilitando a abertura de novos horizontes à criação científica, artística e literária europeia. A partir da segunda metade de Setecentos, este movimento estrutura-se numa corrente de pensamento conhecida pela designação lata de Iluminismo e reconhece-se como uma nova atitude perante o conhecimento, este entendido como a relação que o Homem estabelece com a Natureza, da qual é parte integrante, enquanto ser pensante e actuante.

Alexander Pope (1688-1744) escreveu em 1733: “Conhece-te portanto a ti próprio, não presumas examinar Deus; o verdadeiro objecto de estudo da Humanidade é o Homem”<sup>1</sup>. Com esta afirmação Pope pretende separar o mundo metafísico do físico e, deste modo, delinear as fronteiras do conhecimento humano. A sua tese da Natureza como uma estrutura perfeita e harmoniosa, porque de criação divina, onde o Homem desempenha um papel fulcral, debatendo-se entre a racionalidade (o que o aproxima da perfeição) e a paixão (o que o distancia do divino), foi, apesar das críticas de alguns detractores, como Voltaire (1694-1778), amplamente aceite e aplaudida na época<sup>2</sup>. A dimensão divina da Natureza, no que se reporta à sua criação e regulação intrínseca e a capacidade única do Homem de contribuir para a sua própria evolução são as ideias fulcrais desta nova atitude mental. No entanto, o Iluminismo foi essencialmente: “Um grupo de elites que se sobrepunham e interagiam e que partilhavam a missão de modernizar”<sup>3</sup>. Por isso mesmo, acolheu teorias mais arrojadas baseadas numa visão atêista do mundo<sup>4</sup>. Da necessidade de reconhecer e apelar à individualidade humana, apregoada pelo Humanismo renascentista, ao estabelecimento de uma única via segura para o conhecimento – a Razão, veio no final de Seiscentos, acrescentar-se a Observação e a Experiência, métodos de estudo resultantes de um interesse crescente sobre nós próprios e o que nos cerca. Isaac Newton (1642-1727) e John Locke (1632-1704) vieram com as novas leis do conhecimento - Observação, Experimentação e Indução - fechar o círculo e dar os últimos e decisivos motes para uma forma de pensar que a sociedade contemporânea inevitavelmente herdou<sup>5</sup>.

O intercâmbio de informação que animou esta produção teórica foi, a um tempo, premissa e instrumento desta nova corrente de pensamento. As viagens a Itália, particularmente a Roma, multiplicaram-se: buscava-se estudar *in loco* a herança clássica,

<sup>1</sup> “Know then thyself, presume not God to scan; the proper study of Mankind is Man” - Pope, *An Essay on Man* (1733-34), Epistle II, “Man, with respect to Himself, as an Individual”, II, p. 1.

<sup>2</sup> Utilizando como argumento a tragédia ocorrida em Lisboa após o terramoto de 1755, Voltaire defende que o Mal também existe na Natureza, refutando, deste modo, o Optimismo preconizado por Pope – “All is for the Best in the Best of all possible Worlds” - na sua obra *Candide ou l'Optimisme* (Paris, 1759)

<sup>3</sup> Porter, Roy, *Enlightenment. Britain and the Creation of the Modern World*, The Penguin Press (London, 2000), p. xxii - “A cluster of overlapping and interacting elites who shared a mission to moderate”.

<sup>4</sup> O debate sobre o papel da religião, particularmente do Cristianismo, levou ao aparecimento da tese do Deísmo (o mundo é de criação divina, mas só é possível conhecer através da razão) defendida, entre outros, por Voltaire e pelo irlandês John Toland (1670-1722). No entanto, para além dos primeiros escritos de Diderot

(*Pensées Philosophiques*, 1700), pensadores como o físico francês La Mettrie (1709-51) e o Barão d'Holbach (1723-89) partilhavam claramente uma perspectiva

materialista e atêista do mundo.

<sup>5</sup> Newton, Isaac, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687); Locke, John, *Essay*

*Concerning Human Understanding* (1689).

ou por outras palavras, “a excelência das origens da cultura europeia”. Mas o gosto pela viagem, o entusiasmo pelo desconhecido, não teve só as cidades italianas como destino: viajava-se em busca de novos focos de conhecimento e de fortuna. A nova elite educada e empreendedora que reunia tanto aristocratas, como burgueses fazia questão em informar-se e coleccionar tudo o que lhe garantisse acesso ao conhecimento que se ia gerando e que sentia também como porta de passagem a um novo *status* sócio-económico. Esta tendência inscreve-se numa dinâmica social de *ancien-régime* de origem mais remota (o Renascimento Italiano), reforça-se em Seiscentos, com a empresa expansionista europeia, a decorrente “revolução científica” e a consolidação do Estado absolutista. As bibliotecas e colecções particulares multiplicam-se, ainda num cenário barroco de encenação de poder. A título de exemplo, com a destruição do palácio do marquês de Lourçal após o terramoto de Lisboa de 1755, perderam-se: “200 quadros incluindo obras de Ticiano, Correggio e Rubens, uma biblioteca de 18,000 livros impressos, 1,000 manuscritos, incluindo uma história escrita pelo Imperador Carlos V pelo seu próprio punho, um herbário pertencente anteriormente ao rei Matthias Hunyadi (1440-90) da Hungria, um vastíssimo arquivo de família, e uma numerosa colecção de mapas e cartas relacionadas com as viagens de descobrimento dos portugueses no Oriente e no Novo Mundo”<sup>6</sup>. Rapidamente o Iluminismo retoma esta dinâmica, agora mais especificamente de acordo com uma ideologia que preconizava a necessidade de compreender o mundo, com o fim último de o civilizar. De facto, o Renascimento e a expansão marítima para outras partes do globo transmitiram aos Europeus o sentimento de pertencerem a uma civilização superior. Esta ideia foi acarinhada pelo Iluminismo e tem moldado o pensamento Europeu até ao presente: “A capacidade, consequência do ambiente ou da vontade divina, de controlar os recursos do mundo natural, de empregá-los para o bem supremo da Humanidade, tinha conferido à Europa a sua implícita superioridade sobre os povos do mundo. Esta é a origem da convicção, ainda partilhada por muitos, que a Europa ou ‘O Ocidente’ é excepcional”<sup>7</sup>. Neste quadro, salienta-se a atitude dos britânicos, segundo eles observadores e intervenientes privilegiados, dado o carácter progressivo do seu sistema parlamentar e do seu enquadramento religioso: “Havia factores com carácter ainda mais revolucionário nas reacções que tanto a civilidade como o comércio provocavam: ‘entusiasmo’ Metodista, filantropia colectiva sistemática, radicalismo político subversivo e, não menos importante, um interesse crítico no estatuto das mulheres, crianças, estrangeiros, escravos, povos distantes, animais e todas as criaturas vivas não abençoadas com o inestimável dom divino de haver nascido um inglês livre e proprietário”<sup>8</sup>.

Para os teóricos do Iluminismo, dever-se-ia, antes do mais, partir da premissa que só através da condição do Homem como ser racional é possível conhecer e unicamente por este meio a Humanidade pode aspirar a melhorar as suas condições de vida. A vida humana é, deste modo, mais do que uma mera passagem para um outro nível existencial. Representa um lugar onde o Homem se deverá exprimir como ser

guese voyages of discovery and colonization in the east and in the New World”.

<sup>7</sup> Pagden, Anthony, “Prologue: Europe and the World Around” *The Early Modern Europe*, Cameron, Euan (ed.) (2001), p. 19-20 - “The ability, whether the consequence of environment or divine will, to control the resources of the natural world, to make them work for the greater good of humankind, had given Europe its assumed superiority among the peoples of the world. This is the origin of the belief, which is still shared by many, that Europe, or ‘The West’ is exceptional”.

<sup>8</sup> Langford, Paul, *A Polite and Commercial People (England 1727-1783)* (1989), p. 7 - “There was much that was even more revolutionary in the responses which both politeness and commerce provoked: Methodist ‘enthusiasm’, systematic collective philanthropy, subversive political radicalism, and not least, critical interest in the status of women, children, foreigners, slaves, distant peoples, animals, and every other living creature not blessed with the inestimable divine gift of birth as a freeborn, propertied Englishman”.

<sup>6</sup> Kendrick, T.D., *The Lisbon Earthquake*, Methuen & Co. Ltd (London, 1956), p. 32 - “200 pictures, including Works by Titian, Correggio

and Rubens, a library of 18,000 printed books, 1,000 manuscripts, including a history written by the Emperor Charles V in his own hand, a herbal

formerly belonging to King Matthias Hunyadi (1440-90) of Hungary, a huge family archive, and a great collection of maps and charts relating to the Portu-

<sup>9</sup> Schorske, Carl E. "The Idea of the City in European Thought: Voltaire to Spengler", *The Historian and the City* (Handlin, Oscar e Buchard, John, eds.), MIT Press and Harvard Press (Cambridge, Massachusetts, 1996).

<sup>10</sup> Ver Guarini, Guarino, *Disegni di architettura civile* (1686) e *Architettura civile* (Turim, 1737).

<sup>11</sup> Ver Blondel, François, *Cours d'Architecture* (Paris, 1675-1683). O engenheiro militar François Blondel, que presidiu à Academia Real de Arquitectura logo no seu início, foi um claro defensor da pureza da tratadística clássica. Por outro lado, Claude Perrault na sua obra *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François*, (Paris, 1673) advoga que as noções de perfeição e beleza são subjectivas e que só através de um perfeito equilíbrio entre as proporções e a funcionalidade do edifício é possível aferir da qualidade deste.

<sup>12</sup> Laugier, Marc-Antoine, *Essai sur l'Architecture* (1753), Preface, p. xxxiv - "Nous n'avons point encore d'Ouvrage qui établisse solidement les principes, qui en manifeste le véritable esprit, qui propose des règles propres à diriger le talent et à fixer le goût. Il me semble que dans les arts qui ne sont pas purement mécaniques, il ne suffit pas que l'on sache travailler, il emporte surtout que l'on apprenne à penser".

<sup>13</sup> Patte, Pierre, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'Architecture* (1769): "si l'on considère l'architecture dans le grand on se aperçoit que ... l'on a vu sans cesse les objets en

pensante e procurar a tão desejada Felicidade. Esta visão da condição humana está, em última análise, na origem de uma nova forma de abordar o planeamento urbano, e consequentemente, num novo entendimento de como fazer a cidade. Esta representa, para os teóricos do Iluminismo, a unidade física onde todos os atributos da civilização europeia podem e devem encontrar-se no sentido de promover o progresso da Humanidade<sup>9</sup>.

## Pensar a cidade

Foi neste ambiente de profícuo debate filosófico que se delinearão os primeiros princípios que haveriam de, sensivelmente um século mais tarde, dar origem à disciplina do urbanismo.

Ao longo do século XVII, o Barroco tinha conferido flexibilidade aos princípios teóricos herdados do Renascimento<sup>10</sup>. O debate entre clássicos e modernos em França, promovido pela Academia Francesa de Arquitectura (1671), reflectiu as questões de base que se colocavam a uma prática arquitectónica que estava longe de se definir linearmente: para além da tratadística, vocabulários vernaculares e a sólida formação da experiência enformavam também a criação arquitectónica que se queria, no entanto, cada vez mais coesa e interveniente política e socialmente<sup>11</sup>. A questão teórica vai, deste modo, adquirindo protagonismo e reflectindo as tensões em jogo. A produção de tratados de arquitectura conhece um significativo aumento a partir do final de Seiscentos. É notório o delinear de uma tendência que valoriza, antes do mais, as seguintes premissas: o estabelecimento de tipologias arquitectónicas a um tempo coerentes, mas passíveis de várias articulações de acordo com o fim a que se destinam e a necessidade de as divulgar de uma forma simples e eficaz. Subjacente a esta corrente, detecta-se claramente a vontade de atribuir definitivamente um outro estatuto à arquitectura, olhada não mais como uma actividade artesanal, mas como uma arte à qual devem presidir princípios teóricos sólidos: "Não temos ainda nenhuma Obra que estabeleça solidamente os princípios, que manifeste o verdadeiro espírito, que proponha regras próprias para orientar o talento e estabelecer o gosto. Parece-me que nas artes que não são puramente mecânicas não é suficiente que se saiba trabalhar, importa sobretudo que se aprenda a pensar"<sup>12</sup>. Proporção e clareza são, deste modo, sinónimos de qualidade, com evidentes benefícios para a utilidade pública. O objecto arquitectónico é considerado como um instrumento de intervenção social e amiúde se refere a necessidade de pensar o edifício como uma equação equilibrada entre forma e função: "se nós considerarmos a arquitectura em geral apercebemo-nos que ... temos visto incessantemente os objectos do ponto de vista dos materiais, quando deveríamos tê-los considerado em termos filosóficos. Eis porque as cidades jamais foram ordenadas convenientemente para o bem-estar dos seus habitantes; perpetuamente somos vítimas das mesmas calamidades, da sujidade, do ar nocivo e de uma infinidade de imprevistos que a harmonia de um plano judiciosamente preparado teriam feito desaparecer"<sup>13</sup>. Também Carlo

maçon, tandis qu'il eût fallu les envisager en philosophie. Voilà pourquoi les villes n'ont jamais été distribuées convenablement pour le bien-être de leurs habitants; perpétuellement,

on y est victime des mêmes fléaux, de la malpropreté, du mauvais air et d'une infinité d'accidents que l'entente d'un plan judicieusement combine eût fait disparaître". Ver também

Blondel, Jacques-François, *Architecture Française* (Paris, 1752-1756) e *Cours d'architecture ou Traité de la Décoration, Distribution & Construction des Bâtimens* (Paris, 1771-1777).

Lodoli, monge franciscano e figura carismática do Iluminismo veneziano, dedicou uma importante parte da sua actividade à defesa destes princípios de ordenamento urbano<sup>14</sup>. Finalmente, e como conclui Patte, o fundamental era planear globalmente e fazer submeter o objecto arquitectónico à lógica do conjunto urbano. Já Descartes (1596-1650) advogava este último princípio, pela racionalidade do método. Mas era a simetria e a regularidade que o preocupavam: um conjunto medíocre mas uniforme era preferível a uma justaposição desconexa de edifícios de qualidade<sup>15</sup>. Todavia, os teóricos do Iluminismo estavam preocupados com a excelência da prática arquitectónica: “Entre as várias Artes cultivadas pelos homens, algumas são concebidas para uso diário e adaptadas para suprir as nossas necessidades, ou ajudar nas nossas debilidades, algumas ainda são somente instrumentos de luxo, sendo totalmente concebidas para lisonjear a vaidade, ou gratificar os desejos da humanidade: enquanto outras são apropriadas para vários fins, contribuindo ao mesmo tempo para a preservação, o divertimento e a grandeza da espécie humana. A Architectura pertence à última categoria...”<sup>16</sup>. Deste modo, o Iluminismo acolheu a ideia de embelezamento urbano, a qual constituía uma premissa da gestão das cidades europeias desde, pelo menos, Quinhentos<sup>17</sup>. No entanto, os teóricos do Iluminismo definiram este conceito em estreita ligação com questões fundamentais de planeamento urbano: regularidade, desafogo e extensão do traçado urbano, construção de equipamentos de saneamento básico, manutenção e melhoramento das estruturas viárias e equipamentos existentes, tais como ruas, pontes e cais e construção de locais públicos de lazer. “Embelezamento” urbano, ou “formosura” urbana, tornou-se, deste modo, um *ex-libris* da cidade proclamada pelo Iluminismo e reproduzia a um tempo uma ideia de cidade e uma política urbanística bem estruturada.” Não se pode dizer que uma cidade é bela... se as pontes, os portos e os cais não são espaçosos, cómodos e bem preservados; se as praças de abastecimento, os mercados e as fontes não são distribuídos equilibradamente pela cidade para a comodidade dos habitantes”<sup>18</sup>.

Proporção e uniformidade das formas arquitectónicas, regularidade morfológica, salubridade do ambiente e funcionalidade do conjunto urbano, esta é a ideia de cidade preconizada pelo Iluminismo, só amplamente conseguida por uma actuação concertada e de projecção global. Os arquitectos franceses Etienne Louis Boullée (1728-99) e Claude Nicholas Ledoux (1736-1806), já no final de Setecentos, dão um novo impulso a esta corrente de pensamento e reformulam a equação entre forma e função: o edifício existe enquanto expressão da sua utilidade em termos sociais e, contém, em si mesmo, as qualidades e atribuições de uma unidade espacial total. A arquitectura submete-se deste modo à lógica da sua função social. Por entre este debate, tecem-se considerações que prenunciam já uma visão eclética do objecto arquitectónico e, como resultado, do projecto urbano: “A imitação da bela Natureza é aí [na arquitectura] menos visível e mais limitada do que nas outras duas artes que acabámos de mencionar [pintura e escultura]: estas exprimem indiferentemente e

merely the instruments of luxury, being wholly contrived to flatter the vanity, or gratify the desires of mankind: whilst others are fitted to many purposes, contributing at the same time to the preservation, the amusement, and the grandeur of the human species. Architecture is of the latter kind ...”

<sup>17</sup> Ver Patte, Pierre, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV* (Paris, 1765) e Voltaire, *Des Embellissements de Paris* (Paris, 1749) e *Des Embellissements de la ville de Cachemire* (Paris, 1750).

<sup>18</sup> Delamare, N. et Le Cler du Brillet, *Traité de la Police*, t. 4 (Paris, 1738), p. 439 - “l'on ne peut dire qu'une ville soit belle ... si les ponts, les ports et les quais ne sont spacieux, commodes et bien entretenus; si les halles, les marchés et les fontaines ne sont régulièrement distribués pour la commodité des habitants”. Ver Harouel, Jean-Louis, *L'Embellissement des Villes (L'Urbanisme Français au XVIIIe Siècle)*, Picard Villes et Sociétés (Paris, 1993).

<sup>14</sup> Lodoli, Carlo, *Elementi dell'Architettura Lodoliana; o sai, l'arte del fabbricare com solidità eleganza* (Roma, 1786).

<sup>15</sup> Descartes, René, *Discours de la Méthode ...*

*plus la dioptrique, les météores, la mécanique et la musique, qui sont des essais de cette méthode* (1637).

<sup>16</sup> Chambers, William, *A Treatise on Civil*

*Architecture* (1759), Preface, p. IV - “Amongst the various Arts cultivated by men, some are calculated for the uses of life, and adapted to supply our wants, or help our infirmities, some again are

sem restrições todas as partes da bela Natureza, e representam-na tal como é, uniforme ou variada ; a Arquitectura, pelo contrário, combinando e unindo os diferentes corpos que usa, encontra-se limitada a imitar o arranjo simétrico que a Natureza segue mais ou menos obviamente em cada indivíduo e que contrasta tão bem com a bela variedade de todas em conjunto”<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers...Discours préliminaire* (1ª edição: Paris, 1751-1780), Flammarion (Paris, 1986), p. 104 – “L'imitation de la belle Nature y est moins frappante et plus resserrée que dans les deux autres arts don't nous venons de parler; ceux-ci expriment indifféremment et sans restriction toutes les parties de la belle Nature, et la représentent telle qu'elle est, uniforme ou variée ; l'Architecture au contraire se borne à imiter par l'assemblage et l'union des différents corps qu'elle emploie, l'arrangement symétrique que la Nature observe plus ou moins sensiblement dans chaque individu, et qui contraste si bien avec la belle variété du tout ensemble”. Ver também Laugier, Marc-Antoine, *op. cit.*

## O Projecto Urbano

É à luz destas considerações preambulares que iremos analisar o primeiro projecto de expansão da cidade de Edimburgo, a chamada *New Town*, desencadeado sensivelmente uma década após Manuel da Maia ter apresentado ao Duque de Lafões a sua *Dissertação* para a reconstrução da Lisboa destruída pelo terramoto de 1755.

No início de Setecentos, a cidade de Edimburgo estava ainda confinada à velha cidade medieval desenvolvendo-se do Castelo para leste ao longo da grande via denominada *The Royal Mile* [Fig. 1]. A degradação de várias áreas do velho



[Fig. 1] – Planta da *Old Town* de Edimburgo e da área circundante (séc. XVIII). Publicado em Youngson, A.J., *The Making of Classical Edinburgh (1750-1840)*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993. Ao centro e a Oeste, podemos ver o penhasco onde se localiza o castelo e correndo para Leste, estruturando o casario e ligando aquele e o Palácio de Holyrood, estende-se a *Royal Mile*. A Noroeste deste conjunto são visíveis o *North Loch*, a área ocupada pelos *Barefoots Parks* e os terrenos pertencentes ao *Heriot Hospital*, adquiridos pelo Município de Edimburgo, em meados de Setecentos, para construção da *New Town*.

conjunto arquitectónico medieval e a ocupação intensiva que havia sido alvo (alguns edifícios chegavam a atingir os doze pisos!) tinham tornado premente o problema da extensão da cidade [Fig. 2]. Daniel Defoe (1660-1731), o famoso escritor inglês Setecentista, dá-nos esta imagem de Edimburgo em 1727: “Como resultado a Cidade é vítima de inúmeros transtornos e encontra-se imersa em tantas inconveniências escandalosas que é objecto de escárnio e crítica pelos seus inimigos; como se as pessoas não estivessem dispostas a viver de forma agradável e limpa como vivem as outras nações, mas se deliciassem, ao contrário, no Fedor e no Detestável, condições em que estariam outras pessoas que vivessem sob tal gestão, quero dizer, para além de vivermos num local rochoso e montanhoso, com edifícios sobrelotados, de sete a dez ou doze pisos de altura, temos escassez de água e a pouca que temos ao dispor de difícil alcance, sobretudo para os apartamentos mais altos; deveríamos ter Londres e Bristol tão sujos como Edimburgo e, talvez, menos aptas a tornar as suas habitações toleráveis, pelo menos numa área tão reduzida; porque apesar de várias Cidades terem mais população, eu acho, o que não



[Fig. 2] – Vista do *Old Fishmarket Close* em Edimburgo (inícios do séc. XIX). Apesar de datar de algumas décadas após a construção da primeira *New Town*, este desenho mostra ainda a densa ocupação vertical da *Old Town*. Publicado em Youngson, A. J., *op. cit.*

estará longe da verdade, que nenhuma cidade no mundo vive em tão pouco espaço como Edimburgo”.<sup>20</sup>

Tanto em Lisboa com em Edimburgo, o século XVII marca o início de um processo de elaboração de disposições legais visando instituir medidas precisas para as novas construções, bem como a reforma urgente das infra-estruturas urbanas. Em ambas as cidades, os municípios e o poder central foram forçados a adaptar e a regular um crescimento urbano que não podia ser contido por uma mera política restritiva da área a urbanizar. Qualidade e durabilidade dos materiais, regularidade das fachadas, depuradas de elementos obstrutivos ao trânsito, iluminação e saneamento urbanos são as questões mais referidas na documentação camarária de ambas as cidades<sup>21</sup>. Esta orientação do ordenamento urbano é detectável, neste período, um pouco por toda a Europa, particularmente nas cidades mais populosas. A questão da uniformidade das fachadas, que por razões de representação política e de funcionalidade urbana, adquiriu uma importância crucial nas maiores cidades Europeias de Seiscentos, parece ter sido abordada mais eficazmente, pelo menos ao nível da legislação e do projecto, na segunda metade desta centúria.

Corroborando esta convicção, em 1674, um incêndio de grandes proporções no centro de Edimburgo despoletou o primeiro projecto, por parte do município, com vista a uma uniformidade tipológica e morfológica da cidade: “A disputa entre os herdeiros que sofreram prejuízos com o fogo de *Todrig’s Wind* levou o Conselho e os mestres artesãos a visitarem o local no dia 16 de Novembro de 1674 e a ouvirem aí todas as queixas e, como resultado, recomendaram que todos os edifícios com

Cities have more people in them, yet, I believe, this may be said with Truth, that in no city in the World live in so little Room as Edinburgh”.

<sup>21</sup> Ver Oliveira, Eduardo Freire de, *Elementos para a História do Município de Lisboa* (Lisboa, 1884-1911), 17 vols e *Extracts from the Records of the Borough of Edinburgh*, Scottish Borough Records Society (ed.), Oliver & Boyd (Edinburgh 1927-1967), 8 vols.

<sup>20</sup> Defoe, Daniel, *A Tour through the Whole Island of Great Britain (Revised Edition, with the Tour through Scotland)*, (London, 1724-26), 2 vols. – “By this means the City suffers infinite disadvantages, and lies under such scandalous inconveniences as are, by its enemies made a subject

of scorn and reproach; as if the people were not willing to live sweet and clean as other nations, but delighted in Stench and Nastiness, whereas, were any other People to live under the same management, I mean as well of a rocky and mountainous Situation, throng’d buildings, from

seven to ten or twelve storeys high, a scarcity of water, and that little they have to be had, and to the uppermost lodgings, far to fetch; we should have a London or a Bristol as dirty as Edinburgh, and, perhaps, less able to make their Dwelling tolerable, at least in so narrow a compass; for tho’ many

<sup>22</sup> Arnet, Helen "Notes on rebuilding in Edinburgh in the Last Quarter of the seventeenth century" *Book of Old Edinburgh (BOEC)*, 29 (Edinburgh, 1956), p. 113 – "A dispute between the heritors who suffered loss in the fire at Todrig's Wynd caused the whole Council and deacons of crafts to visit the ground on 16th November 1674 and hear all complaints on the spot, and as a result they recommended that the tenements fronting the High Street should be built of equal height, in a straight line, with Windows at the same level, and supported on pillars and arches".

<sup>23</sup> Ver *Extracts from the Records of the Borough of Edinburgh 1681-1689* (Edinburgh, 1954) e *1689-1701* (Edinburgh, 1962).

<sup>24</sup> Ver Consulta da Câmara ao Rei de 23 de Agosto de 1677, Liv.<sup>o</sup> V de Consultas e Decretos do príncipe D. Pedro, fl. 83 e Consulta da Câmara ao Rei de 24 de Abril de 1716, Liv.<sup>o</sup> VI de Cons. e Decr. de D. João V, Senado Oriental, fl. 293 (Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa).

<sup>25</sup> Maia, Manuel da, *Dissertação* (1756) publicada em França, José Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Bertrand Editora (Lisboa, 1983).

<sup>26</sup> "Act Regulating the Manner of Building within the Town of Edinburgh", 30 Agosto de 1698, *Extracts from the Records of the Burgh of Edinburgh 1689-1701* - "Our Sovereign Lord considering that the new buildings in the City of Edinburgh having been built without any settled rule of particular oversight,

fachada para a *High Street* deveriam ser construídos com a mesma altura, numa linha recta. Com janelas ao mesmo nível, e apoiados em pilares e arcos"<sup>22</sup>.

Outros incidentes desta natureza tiveram uma resposta similar por parte da municipalidade de Edimburgo<sup>23</sup>. Todavia, esta tarefa não se revelava fácil nem de rápida execução, dados os obstáculos de ordem legal e financeira que se colocavam a projectos de remodelação urbana de grande monta em centros urbanos populosos. Em Lisboa, o Senado da Câmara pediu a acção directa da Coroa tanto para a resolução dos direitos de propriedade, como para o levantamento de algumas taxas, como a Siza, quando procedia à aquisição de propriedades na Rua dos Ourives da Prata e Rua dos Ourives do Ouro, em finais de Seiscentos e inícios de Setecentos, com vista ao alargamento destas vias.<sup>24</sup> Ainda na capital portuguesa, as tentativas de controlar a construção tanto no centro, como nas novas áreas urbanizadas, segundo um mínimo de normas de carácter formal, revelaram-se muitas vezes infrutíferas: Manuel da Maia aborda este problema na sua *Dissertação*<sup>25</sup>. A eficácia das disposições legais era, com a escassez dos meios financeiros, um problema sério e recorrente na administração das grandes cidades europeias.

Em Edimburgo, a consciência deste problema levou à promulgação do Acto de Parlamento de 1698 que estabeleceu, pela primeira vez nesta cidade, um conjunto de normas construtivas. Este diploma legal é revelador da apreciação cuidada que tanto o Parlamento, como o Município, faziam das condições das estruturas urbanas de Edimburgo, bem como da convicção instalada que só mediante a coerção de um conjunto de medidas legais para toda a cidade se poderia atingir a tão desejada melhoria das condições de vida dos seus habitantes: "O nosso Soberano Senhor considerando que os novos edifícios da Cidade de Edimburgo foram construídos sem nenhuma regra fixa resultando de uma fiscalização particular, várias casas são incomodamente construídas e com uma altura perigosa e todas muito acanhadas e inadequadas pelo que não só os costumes e a boa vizinhança da cidade são prejudicados mas também no caso de acontecer um incêndio todos os acessos para parar e extinguir o mesmo são tão impraticáveis que podem vir a constituir um perigo para toda a cidade. Para remediar esta situação em qualquer lugar e para uma ordenação e regulamentação de todos os edifícios novos da cidade de Edimburgo daqui para o futuro, Sua Majestade foi advertida e aconselhada pelos Estados do Parlamento, Estatutos e Ordenações que na construção de quaisquer novas casas ou propriedades na cidade e nos subúrbios estas regras devem ser observadas ..."<sup>26</sup>. As regras enumeradas neste Acto do Parlamento diziam essencialmente respeito ao problema da prevenção de incêndios: nomeadamente, aumento da espessura das paredes, redução do uso de elementos em madeira, medidas de segurança na construção de chaminés e a redução da altura dos edifícios para não mais do que cinco pisos. Tendo aparentemente só um propósito de segurança, estas normas pressupunham uma uniformidade global de construção e eram claramente consideradas como um instrumento

several of the houses are built to excessive incommodious & dangerous height and all of them very slight and insufficient whereby not only by the policy and good neighbourhood of the Town is prejudiced but also in

case of fire happening, all access for staying or extinguishing the same is so difficult that it may prove dangerous to the whole town. For Remeid whereof and for the better ordering and regulating of all new buildings within the

city of Edinburgh in all time coming, His Majestie with advice and counsel of the estates of parliament, statutes and ordinances that in the building of any new houses or lands within the city and suburbs these rules shall be observed...".

fundamental para se obter uma maior comodidade urbana. A acrescentar a estes esforços, começa a desenhar-se a vontade de estender a cidade para lá do núcleo medieval: em 1687, o rei James II apoiou um primeiro projecto de construção de uma ponte sobre o *North Loch* (Lago Norte) de forma a permitir a expansão da cidade nesta direcção.

Em 1707, a Escócia assinou com a Inglaterra o “Acto de União” (*Union Act*), o qual também vinculava o País de Gales. Os três territórios, agora sob a designação de Grã-Bretanha, passaram a ser representados por um só parlamento, instalado em Londres. Enquanto que alguns sectores da sociedade escocesa consideraram esta união como a solução mais eficaz para a saída do atraso económico e social em que se encontrava a Escócia, outros grupos não viram com bons olhos a perda da autonomia parlamentar deste território. Entre estes incluíam-se os Jacobitas há muito afectos a uma luta pela independência da Coroa Escocesa em relação à Inglesa<sup>27</sup>. Este acontecimento político veio reforçar a ideia de que era urgente mudar a imagem de Edimburgo, dar-lhe a dignidade de outras capitais europeias, no momento em que precisamente tinha perdido este estatuto: “os habitantes de Edimburgo tinham começado a sentir de forma premente as desvantagens da sua existência acanhada, da falta de edifícios públicos e da falta geral de salubridade do seu ambiente cidadão. De igual forma, o orgulho nacional parece finalmente ter-se mostrado sensível ao estado da capital, e planos para o seu melhoramento receberam o tão preciso ímpeto por parte de pessoas não directamente ligadas à administração de Edimburgo”<sup>28</sup>.

Após 1707, a sociedade mais esclarecida e empreendedora de Edimburgo vê-se directamente confrontada com a necessidade de apressar o passo de forma a acompanhar o dinamismo económico e cultural inglês. De facto, o atraso em que a Escócia se encontrava em relação a Inglaterra era notório, o que obrigava a um grande esforço de modernização por parte dos escoceses e, particularmente, do seu mais representativo centro urbano. Estas circunstâncias favoreceram a emergência de uma elite erudita, formada essencialmente no meio académico, e que deu expressão ao denominado Iluminismo Escocês, movimento que teve uma importância inegável na estruturação do pensamento contemporâneo<sup>29</sup>. É neste ambiente sócio-cultural que se começa a delinear um processo coerente visando a extensão de Edimburgo, bem como a produção de textos advogando uma outra imagem para a cidade.

Em 1716, o município adquire um conjunto de propriedades a Norte da cidade; em 1723, um Acto do Parlamento considera a drenagem do *North Loch* e cinco anos mais tarde, Sir John Erskine (1675-1732), Conde *de Mar* publica o seu famoso e visionário panfleto sugerindo a expansão da cidade para norte. Neste texto, o Conde *de Mar* defende a construção de uma ponte sobre o *North Loch*, a construção de outra ponte a Sul e a ligação dos rios *Forth* e *Clyde* de forma a melhorar a salubridade da cidade e a reforçar não só o itinerário comercial da Escócia como de toda a Grã-Bretanha. Este documento representa a primeira expressão estruturada das ideias da elite escocesa no respeitante às debilidades urbanas de Edimburgo. No entanto, as repercussões políticas ao Acto de União, nomeadamente a rebelião Jacobita e os subsequentes problemas financeiros atrasaram o progresso destes projectos<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Os Jacobitas, apoiantes do deposedo rei católico James II de Inglaterra e VII da Escócia (1633-1701) e

dos seus herdeiros, prosseguiram uma luta pela reinstalação desta família no trono escocês,

durante cerca de 60 anos, após a revolução de 1688-89.

<sup>28</sup> Wood, Marguerite, “Survey of the development of Edinburgh”, *BOEC*, (Edinburgh, 1974-1983), vol. XXXIV, p. 34 - “the inhabitants of Edinburgh, ... were beginning to feel acutely the inconvenience of their cramped existence, of the lack of public buildings and of the general unhealthiness of their surroundings. Also national pride appears at last to have become sensitive to the state of the capital, and plans for its improvement received much needed impetus from the introduction of persons not directly concerned in the government of Edinburgh”.

<sup>29</sup> Algumas individualidades célebres deste movimento foram: David Hume (1711-1776), figura carismática da filosofia; Adam Smith (1723-1790), cujas obras se ligam ao surgimento da Economia; Adam Ferguson (1723-1815), considerado por muitos como o pai da Sociologia; os filósofos Francis Hutcheson (1694-1746) e Thomas Reid (1710-1796) e o jurista e professor de Direito, John Millar (1735-1801).

<sup>30</sup> Ver nota 26. Sir John Erskine, sexto *Earl of Mar*, tornou-se um fervoroso jacobita, após o seu apoio ao Acto de União não ter tido o desejado eco por parte do rei George I (1714-27). O famoso panfleto, sugerindo a extensão de Edimburgo para Norte, faz parte de uma carta, em jeito de testamento, que o Conde dirige ao seu filho: “The Earl of Mar’s Legacies to Scotland, and to his Son Lord Erskine, 1722-1727” in *Scottish History Society*, vol. 26. Edinburgh, 1986, p. 301-203.

<sup>31</sup> Atribuído a Sir Gilbert Elliot of Minto e a George Drummond. O panfleto foi publicado no *Scots Magazine* em 1752 (p. 371-375).

<sup>32</sup> *Proposals for carrying on certain Public Works in the City of Edinburgh* - "Among the several causes to which the prosperity of a nation may be ascribed, the situation, conveniency, and beauty of its capital are surely not the least considerable. A capital where these circumstances happen fortunately to concur, should naturally become the centre of trade and commerce, of learning and the arts, of politeness, and of refinement of every kind".

<sup>33</sup> *Proposals for carrying out certain Public Works in the City of Edinburgh* - "Of this general assertion the city of LONDON affords the most striking example. Upon the most superficial view, we cannot fail to remark its healthful, unconfined situation ... No less obvious are the neatness and accommodation of its private houses; the beauty and convenience of its numerous streets and open squares, of its buildings and bridges, its large parks and extensive walks ... When we survey this mighty concourse of people, whom business, ambition, curiosity, or the love of pleasure, has assembled within so narrow a compass, we need no longer be astonished at the spirit of industry and improvement, which taking its rise in the city of LONDON, has at length spread over the greatest part of SOUTH BRITAIN, animating every art and profession, and inspiring the whole people with the greatest ardour and inspiration".

Apesar da estabilidade política e financeira ser fundamental para a exequibilidade do projecto, era crucial a existência de um claro programa conceptual. O grau de concentração do edificado no centro da cidade e os riscos que esta situação comportava para os seus habitantes foram amplamente noticiados em 1752, com a súbita ruína de parte de alguns edifícios densamente habitados. O impacto deste incidente na opinião pública constituiu o tão desejado pretexto para a elite de Edimburgo promover a sua ideia de cidade. Esta surgiu sob a forma de um panfleto, publicado na imprensa com o título de "Propostas para levar a efeito certas Obras Públicas na Cidade de Edimburgo" (*Proposals for carrying out certain Public Works in the City of Edinburgh*)<sup>31</sup>. As primeiras considerações deste texto dirigem-se claramente para uma definição precisa do conceito de cidade capital, à luz do pensamento iluminista: "Entre as várias causas às quais a prosperidade de uma nação deve ser atribuída, a situação, conveniência, e beleza da sua capital não são seguramente de somenos importância. A capital, em que estas circunstâncias conseguem afortunadamente convergir, deverá naturalmente tornar-se o centro do comércio, do ensino e das artes, da civilidade e do requinte de todo o género"<sup>32</sup>. Neste texto, é patente uma clara diferenciação entre os conceitos de utopia e modelo: a Roma clássica surge como o ideal, mas o exemplo a seguir é inequivocamente Londres. Londres representava neste período, apesar da ausência de um plano global de ordenamento urbano, o exemplo mais próximo do conceito de cidade iluminista. Este facto ficava a dever-se não só ao desafogo, regularidade e funcionalidade dos seus novos *squares* residenciais, que se multiplicavam a oeste e a norte da cidade, como também ao papel determinante que desempenhava no panorama económico e cultural Europeu: "A cidade de Londres dá-nos o exemplo mais representativo desta afirmação geral. Através do olhar mais superficial, não podemos evitar reparar a sua saudável e espaçosa localização ... Não menos óbvia é a regularidade e a acomodação das suas habitações; a beleza e funcionalidade das suas numerosas ruas e amplos largos, das suas pontes e edifícios, e amplos parques e extensos caminhos ... Quando examinamos esta grande reunião de pessoas, cujos negócios, ambição, curiosidade, ou amor pelo prazer conseguiram reunir numa área tão restrita, não precisamos mais de ficar admirados pelo industrioso espírito e pelo progresso, o qual, erguendo-se na cidade de Londres, tem a seu tempo se estendido pela maior parte do Sul da Grã-Bretanha, animando qualquer arte e profissão e inspirando com o maior entusiasmo e inspiração qualquer pessoa"<sup>33</sup>.

A sociedade esclarecida de Edimburgo, animada pelo debate particularmente fértil do Iluminismo escocês, estava consciente de que a aparência física e a comodidade da sua cidade eram vitais para a concretização de um dado projecto económico e cultural. No entanto, este processo foi controverso e teve como opositores um conjunto de comerciantes e proprietários de Edimburgo, protegidos por uma legislação ancestral, e que não viam com bons olhos as facilidades concedidas aos proprietários da nova área a construir, bem como as despesas públicas que este projecto acarretava. A reacção da franja mais conservadora de cidadãos concretizou-se, em 1759, num texto de resposta ao panfleto publicado em 1752 e que recebeu o título de: "Considerações Imparciais sobre as Propostas de extensão dos Limites da Cidade de Edimburgo" (*Proposals for extending the Limits of the City of Edinburgh, Impartially considered*).

No entanto, a extensão de Edimburgo tinha-se tornado uma opção inevitável: era necessária uma solução que fosse a um tempo rápida, eficiente e financeiramente viável. Tomando em mãos esta tarefa, o município, sob a direcção esclarecida do seu

presidente, George Drummond (1687-1766), iniciou o processo de construção da Ponte Norte (1763/1772). A 21 de Maio de 1766, como resultado de um concurso público, foram admitidos seis planos para a construção da nova área residencial de Edimburgo. A 2 de Agosto de 1766, um documento assinado por dois representantes do município, George Clerk e John Adam, irmão mais velho do famoso arquitecto Robert Adam (1728-92), considerou o plano nº 4 como “o melhor dos que temos”<sup>34</sup>. Esta lacónica observação deixa perceber que o plano seleccionado não se coadunava totalmente com os objectivos que a câmara tinha definido para este projecto. De facto, até à versão final ser finalmente adoptada em Julho de 1767, as Actas do Comité da Ponte Norte e as Actas camarárias referem amiúde o facto do plano adoptado estar a ser alvo de emendas.

O plano original, assinado pelo então jovem arquitecto James Craig (1744-95), perdeu-se e o facto dos documentos que dizem respeito a esta questão referirem a intervenção de vários peritos, coloca dúvidas sobre a verdadeira autoria do projecto final.

O Comité nomeado para dirigir o processo de rectificação do plano vencedor é descrito como sendo composto de “pessoas de distinção e classe” incluindo “os senhores Adams, que fizeram várias alterações ao plano”<sup>35</sup>. Por outro lado, e de acordo com as Actas do Comité da Ponte Norte, o arquitecto William Mylne (1734-90) foi escolhido para elaborar “O Plano da New Town e melhoramentos a Norte da Cidade”<sup>36</sup>. Menos de dois meses depois, a 10 de Dezembro de 1766, uma Acta do mesmo Comité refere-se a “um plano em duas perspectivas diferentes” da autoria de James Craig<sup>37</sup>. A acrescentar a esta controvérsia existe ainda uma outra importante peça documental: um plano da autoria de John Laurie representando Edimburgo e a área envolvente. Sobre este plano encontram-se desenhados dois projectos distintos para a *New Town*, a que foi acrescentado, mais tarde, o desenho do plano adoptado [Fig. 3]. Segundo Stuart Harris, o primeiro projecto seria o original, da autoria de James Craig e o segundo seria exactamente o da autoria de William Mylne, encomendado pelo Comité da Ponte Norte e que se assemelha ao plano adoptado<sup>38</sup>. Deste

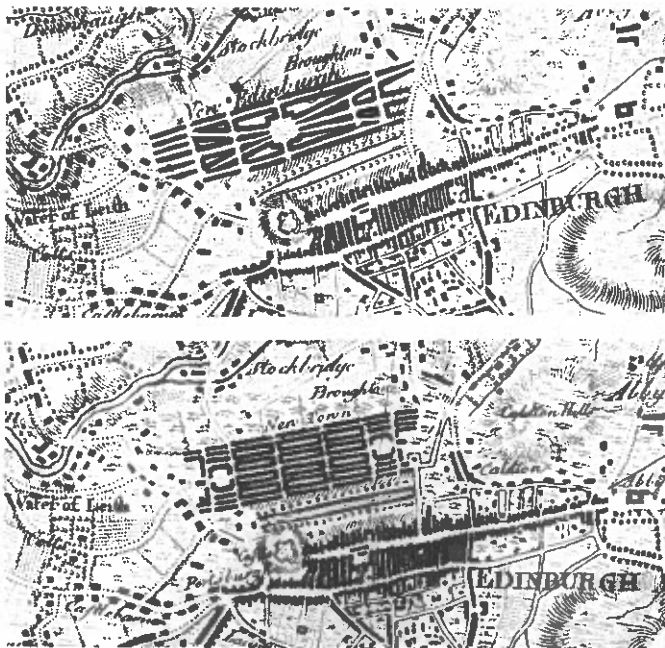
<sup>34</sup> *Edinburgh City Archive, Bundle 125, shelf 9, Bay D* - “The Best of those we have”

<sup>35</sup> *Book of Old Edinburgh Club*, vol. XXIII, p. 8

<sup>36</sup> *North Bridge Committee Minute of 22 October 1766 – Edinburgh City Archive*

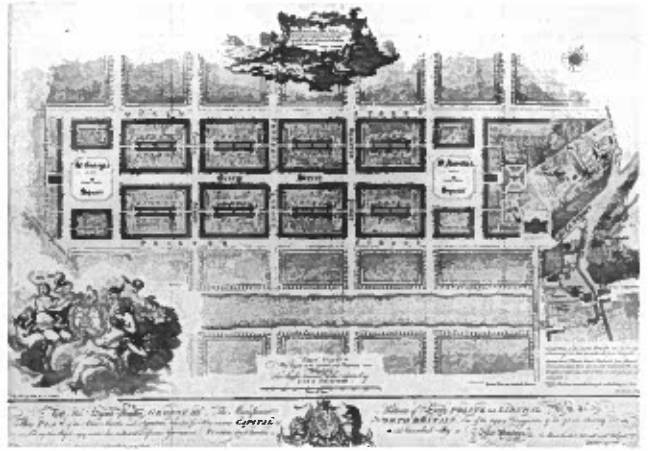
<sup>37</sup> *North Bridge Committee Minute of 10 December 1766 – Edinburgh City Archive*

<sup>38</sup> Harris, Stuart, “New Light on the First New Town” *The Book of the Old Edinburgh Club, New Series*, vol. 2 (1992), p. 1-13.



[Fig. 3] – “Planta de Edimburgo e da área circundante” *Plan of Edinburgh and Places Adjacent* (John Laurie -1766). Publicado em McKean, Charles, “James Craig and Edinburgh’s New Town” *James Craig 1744-1795*, Cruft, Kitty e Fraser, Andrew (eds.). Edinburgh: Mercat Press, 1995, p. 48-56. Estas duas versões da mesma planta mostram esboços de dois projectos diferentes para a extensão de Edimburgo. Stuart Harris (“New Light on the First New Town” *The Book of the Old Edinburgh Club, New Series*, vol. 2, 1992, p.1-13) argumenta que o primeiro esboço, com o título de *New Edinburgh*, é o desenho original de James Craig, ou seja, o plano nº. 4, seleccionado pelo Município de Edimburgo e depois sujeito a emendas e que o segundo, que aparece sob a designação de *New Town*, representa, com toda a probabilidade, o projecto encomendado a William Mylne.

[Fig. 4] – Plano adoptado para a *New Town de Edimburgo* (1768). Desenho de James Craig; Gravado por P. Begbie (*Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of Scotland*). Publicado em Fraser, Andrew, “A Reassessment of Craig’s New Town Plans, 1766-1774”, *James Craig 1744-1795*. Edinburgh: Mercat Press, 1995, p. 25-47. *St Georges Square* recebeu, mais tarde, a designação de *Charlotte Square*, devendo-se a Robert Adam a responsabilidade do desenho do conjunto edificado.

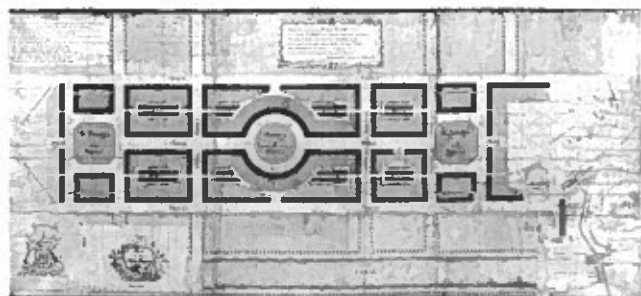


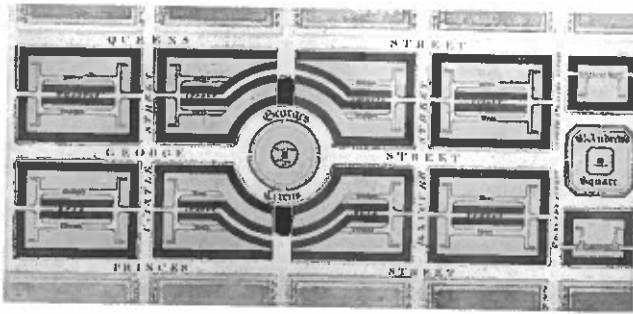
modo, Stuart Harris pretende comprovar a sua tese de que James Craig pouco contribuiu para o desenho final e que este se deveu fundamentalmente às modificações introduzidas por William Mylne, John Adam e George Clerk.

Antes de nos debruçarmos sobre este assunto, analisemos primeiramente o plano adoptado [Fig. 4]. Trata-se de uma retícula desenvolvendo-se entre duas praças ligadas entre si por uma rua central, estruturando este conjunto a composição no seu todo. Fechando o esquema, a norte e sul, duas outras ruas desenvolvem-se paralelamente à via central, sendo ainda separadas desta por outras duas ruas secundárias. Cinco ruas estendem-se perpendicularmente a este conjunto, duas das quais constituem o lado interior das praças. A malha resultante evidencia a repetição do quarteirão, que se afigura como o elemento chave de todo o projecto. O desenho é simples e consegue estabelecer uma relação harmoniosa com a *Old Town: Princes Street*, a primeira rua a sul do conjunto, apresenta edifícios só no seu lado norte, permitindo uma vista ampla sobre o centro medieval e o castelo. A norte, rematando o conjunto uma outra via, também só edificada num só lado, abre, deste modo, a cidade à paisagem circundante. O plano responde a um específico entendimento da cidade iluminista: promove uma unidade espacial ordenada, espaçosa e funcional capaz de simultaneamente receber a sociedade comercial de Edimburgo e melhorar consideravelmente a imagem da cidade em termos europeus.

Se analisarmos os projectos que James Craig fez posteriormente para a *New Town*, notamos o uso recorrente de um elemento de ordenação espacial, uma praça circular, que imprime uma dinâmica diversa ao conjunto e que nunca foi adoptada pela municipalidade [Figs. 5 e 6]. Se o primeiro desenho que surge no plano de John Laurie é, como afirma Stuart Harris, o plano original de James Craig, não existe de facto nenhum ponto de contacto entre este e o plano adoptado [Fig. 3]. O primeiro

[Fig. 5] – *Circus Plan* (1766?). Plano, não adoptado, para a *New Town de Edimburgo* (James Craig). *City of Edinburgh Museum and Galleries*, HH 418/1905. Publicado em Fraser, Andrew, *op. cit.*





[Fig. 6] – *Circus Plan* (1774). Gravura. Projecto pessoal de James Craig para a *New Town* (de facto, não existe documentação que comprove ter resultado de uma encomenda por parte da municipalidade). Esta insistência no *circus* central sugere um entendimento particular do desenho urbano que não encontra eco no plano adoptado para a *New Town*. *City of Edinburgh Museum and Galleries*, 1978/526.

esboço que o plano de Laurie apresenta pode ser considerado com uma variante do modelo Vitruviano, inspirador dos projectos de ordenamento paisagista a partir do século XVII. Esta primeira versão procura uma dinâmica espacial, de inspiração barroca, que não se articula com o pragmatismo do plano adoptado para a *New Town*. As várias tentativas por parte de Craig de inserir um *circus* central no plano da *New Town*, de forma a quebrar a monotonia da retícula e que na sua última proposta adquire um peso conceptual relevante (o *circus* central transmite movimento ao conjunto, reforçando, ao mesmo tempo, a sua funcionalidade) pode ser interpretado como um projecto pessoal de planeamento urbano que este arquitecto foi desenvolvendo ao longo da sua carreira.

Mais do que estabelecer com rigor a autoria do plano adoptado, parece-nos fundamental perceber o seu significado no contexto das propostas do Iluminismo para a cidade. O que foi julgado como sendo uma solução “pobre” e “pouco imaginativa” para dar expressão à nova Edimburgo revelou-se como uma opção pragmática e eficaz. Os engenheiros militares portugueses utilizaram a retícula como um expediente seguro já que respondia a um conjunto de imponderáveis a ter em conta no projecto urbano: topografia do local; articulação com pré-existências; facilidade de ampliações posteriores. A estes factores acrescentava-se a simplicidade de execução com consequentes benefícios do ponto de vista técnico e financeiro. De facto, tanto o desenho como o conceito subjacente à *New Town* apresenta semelhanças com a Lisboa Pombalina: um desenho geométrico simples e sóbrio dá expressão a uma unidade urbana coerente. Esta responde eficazmente ao objectivo de criar um ambiente cidadão amplo e regular, fácil de construir e de vender. Neste quadro conceptual, podemos detectar um outro elemento de ligação: uma hierarquia espacial marcada pelo uso de diferentes unidades arquitectónicas. Pretendia-se “um esquema residencial viável que aliviasse a densa ocupação da *Old Town* bem como fornecesse uma acomodação adequada para os seus habitantes mais abastados”<sup>39</sup>. Todavia, a *New Town* foi mais do que um mero projecto de construção de uma nova área residencial. Para além da vontade de construir uma nova área de acordo com preceitos de uniformidade, regularidade e qualidade arquitectónica, a divisão física da sociedade de Edimburgo era olhada, tal como em Londres, como um meio essencial para se conseguir um centro de “civilidade e requinte de todo o tipo”<sup>40</sup>. Como escreve um visitante de Edimburgo nos finais de Setecentos: “Qualquer pessoa cuja memória recue alguns anos deve ser sensível à diferença marcante na aparência externa de Edimburgo e também no modo de vida, de negociar e das maneiras dos seus habitantes”<sup>41</sup>. Os objectivos fundamentais das *Proposals* ... de 1752 tinham, deste modo, sido alcançados.

<sup>39</sup> Meade, M.K., “Plans of the New Town of Edinburgh” *Architectural History* 14 (1971), p. 41 – “...a viable housing scheme to relieve overcrowding of the Old Town as well as providing suitable accommodation for its wealthier inhabitants”

<sup>40</sup> *Proposals for carrying on Certain Public Works in the City of Edinburgh* – “politeness and of refinement of every kind”.

<sup>41</sup> Extracto de uma carta de William Creech a Sir John Sinclair em Dezembro de 1792 publicada em Adams, Ian H., *The Making of Urban Scotland*, Croom Helm (London, 1978), p. 4 – “every person, whose recollection extends but a few years past must be sensible of a very striking difference in the external appearance of Edinburgh, and also in the mode of living, trade and manners of the people”.

# O RESERVATÓRIO DA MÃE D'ÁGUA DAS AMOREIRAS, OU O VAZIO COMO PRESENÇA

João Miguel Couto Duarte

## Possibilidades Iniciais

O Reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras é um objecto singular: singular porque integra uma obra mais vasta, da qual constitui o seu remate – o complexo da condução das Águas Livres à cidade de Lisboa –, também ela única nas suas características e amplitude; singular, também, pelo modo como o programa a que responde, que poderia ser reconduzido a uma dimensão irremediavelmente utilitária – um reservatório de água – é transfigurado e assumido como pretexto para a elaboração de um espaço marcado pela possibilidade de deleite; singular, por fim, pelo modo como a água – origem primeira e finalidade última do próprio reservatório – é assumida como matéria edificadora do espaço, numa atitude de evidente carácter lúdico.

Porém, apesar destas singularidades, a interpretação do reservatório acaba por quedar-se por uma verificação consensual e rápida, porventura demasiado rápida, do seu valor arquitectónico, num processo que não deixa de suscitar algumas dúvidas, já que ignora condicionantes fundamentais que se impuseram ao planeamento das Águas Livres. De facto, sem que seja esquecido, o valor eminentemente utilitário do programa funcional a que o reservatório responde continua a ser diluído na exacta medida em que é (sobre)valorizada a importância que a Mãe d'Água teria na retórica global das Águas Livres. Evidentemente, o valor apreciado no reservatório e o consenso que o suporta não estão em causa. Porém, não parece plausível dissociar a compreensão daquele espaço da premência do seu valor utilitário, até porque o modo como a valência funcional do programa do edifício foi resolvida permitirá discernir não só um enquadramento conceptual do próprio projecto como, também, clarificar a eventual formação de Carlos Mardel, seu autor. De algum modo, estando comprimido entre o fim das obras de construção de Mafra – a cuja retórica e patrocínio real o aqueduto se oporia como uma realização necessária e municipal – e o início do planeamento da reconstrução de Lisboa – para o qual o aqueduto passou a ser observado como uma antecipação imprevisível mas profícua – o reservatório acaba, de facto, por ser verificado de um modo fugaz.

Contrariamente à noção mais comum, Carlos Mardel apenas deverá ter assumido a direcção da obra das Águas Livres em 1745 e não quando teria chegado em Portugal, possivelmente em 1733<sup>1</sup>. Em pouco mais de uma década, conseguira um reconhecimento evidente do seu trabalho, chegando à condução da obra que o confirmava em definitivo junto do poder. À data, as Águas Livres emergiam como o estaleiro mais importante do país sendo apenas secundado pela obra de Mafra que, na altura, já se encontrava bastante avançada. Mardel assumirá a direcção do empreendimento numa fase crucial e num contexto adverso: por um lado, a maior parte da estrutura de condução da água à cidade estava concluída e as Águas Livres já chegavam a Lisboa, apesar de as estruturas necessárias à sua recepção e distribuição pela cidade se encontrarem, ainda, por concretizar; por outro lado, Mardel iria suceder a Custódio Vieira, com quem já trabalhara e cuja direcção do empreendimento fora marcada pela polémica, quer por causa da construção da gigantesca e desnecessária arcaria lançada sobre o Vale de Alcântara quer, sobretudo, por causa da

<sup>1</sup> Não é conhecido o documento que efectiva a nomeação de Carlos Mardel na direcção das Águas Livres. Contudo, o facto de o seu nome surgir nos autos de medição atesta que já assumira a direcção da obra a partir de 1745. O auto de medição imediatamente anterior, datado de Janeiro de 1745, foi assinado, apenas, por Rodrigo Franco e José Freire. Franco fora o ajudante e sucessor imediato de Custódio Vieira, permanecendo como medidor e, eventualmente, como ajudante de Mardel. Freire era medidor das obras da cidade, tendo, já, trabalhado com Vieira. MOITA, Irisalva, *Documenta*, in D. JOÃO V E O ABASTECIMENTO DE ÁGUA A LISBOA, Catálogo da Exposição ocorrida no Palácio Galveias de Outubro a Dezembro de 1990, Direcção de Irisalva Moita, Câmara Municipal de Lisboa, 1990, pg. 259.

evidente protecção superior de que gozava. Ainda assim, exceptuando as alterações introduzidas por Vieira, a obra das Águas Livres continuava a responder às orientações das *Considerações* de Manuel da Maia, elaboradas em 1731, com o claro intuito de garantir a direcção dos trabalhos. Com Mardel, a obra das Águas Livres passaria a estar exposta à cidade, sendo determinante para a sua necessária renovação e previsível crescimento. De algum modo, cumpria-se o valor estruturante que o aqueduto deveria ter, numa actualização, possível e tardia, de antigos desejos, há muito formulados para Lisboa. Mardel estava ciente da sua responsabilidade. O sucesso da sua acção seria determinante para confirmar e continuar a sua ventura como arquitecto de futuras obras públicas e reais: por um lado, porque lhe propiciava o culminar de um processo que lhe fora garantindo uma aproximação e a consequente integração na prática arquitectónica portuguesa; por outro, porque identificava o início de uma nova fase na sua actividade, antecipando, involuntariamente, o trabalho que viria a desenvolver, sob a coordenação de Manuel da Maia, na reconstrução de Lisboa.

Assim, no projecto do reservatório da Mãe d'Água, tal como sucederia em a relação aos restantes projectos que desenvolveu para as Águas Livres, é possível verificar o cruzamento das várias valências do saber de Mardel: a sua possível erudição e a sua evidente prática, os seus conhecimentos de engenharia e de arquitectura, a sua apetência em relação intervenções de desenho urbano e de desenho arquitectónico, a articulação da sua formação anterior com a formação que terá adquirido, já em Portugal. Rossa é esclarecedor sobre a importância das Águas Livres para a compreensão do trabalho de Mardel. “*À arquitectura portuguesa trouxera renovada frescura sem a descaracterizar, não sendo possível duvidar que muita da sua formação como arquitecto se fez em Portugal e no período que antecedeu a sua entrada para a direcção da Obra das Águas Livres. [...] Ali fez o tirocínio que o iniciou nos princípios matriciais da arquitectura portuguesas. Houve, com efeito, um Mardel ante Águas Livres e um Mardel pós Águas Livres*”<sup>2</sup>. De facto, considerando todas estas questões que enquadram a acção de Mardel neste empreendimento, o projecto do reservatório deverá ser daqueles que melhor permite avaliar o seu pensamento e a sua prática projectual. Por um lado, porque continua a ser possível discernir a sua proposta inicial, apesar das alterações introduzidas; por outro, porque a autoria do projecto deverá caber-lhe em exclusivo. A estes factos deve acrescentar-se a circunstância do processo projectual do reservatório poder ser verificado, não só através dos vários desenhos das várias propostas desenvolvidas que subsistiram, como, também, através da reflexão sobre o desenvolvimento da obra das Águas Livres, possível, agora, através de investigações recentes, das quais se deve destacar aquela que foi elaborada por Moita.

Independentemente de outras apreciações, a apropriação do reservatório sublinha a clareza da sua constituição. A partir dela é possível compreender a unidade da sua estrutura construtiva e da sua estrutura formal, da sua estrutura formal e da sua estrutura espacial, da sua estrutura espacial e, por fim, da estrutura conceptual daquele edifício. Porém, a clareza mais interpelante é a da presença do vazio. A contradição de termos parece descabida mas é, de facto, de um vazio presente que se trata. Actualmente, desapossado da utilidade que o originou, sem que se vislumbre um outro propósito para o reservatório, a ideia de vazio poderia acusar a ausência de utilidade e, consequentemente, de sentido daquele edifício. De facto, não cumprindo o seu destino original, que utilidade poderia ter aquele reservatório? Mas, desde o seu início, não terá sido a sua insuficiência, e com ele a de todo o empreendimento das Águas Livres, uma sombra que sempre pesou sobre a sua realização? Superada a premência da sua utilidade, a presença do vazio torna-se mais

<sup>2</sup> ROSSA, Walter, *A Urbe e o Traço, uma década de estudos sobre o urbanismo português*, Livraria Almedina, Coimbra, 2002, pg. 61.

intensa, conferindo, por fim, a resistência intemporal do reservatório. Porém, a presença do vazio não pode ignorar uma outra a presença: a da água que o habita. É a razão primeira do reservatório e o capricho último que a sua apreciação revela; é tão necessária quanto exuberante, tão permanente quanto mutável. Para o vazio do reservatório a água confere-lhe um pulso, próprio e irrecusável.

Assim, talvez faça sentido procurar no Reservatório algo mais do que a simples, e evidente, confirmação do seu valor arquitectónico, descobrindo-o, agora, a partir do pensamento que o gerou. Possivelmente, o valor consensual que emana da apreciação desta obra será confirmado. Porém, talvez seja possível esclarecer as razões, ou os equívocos, sobre os quais esse valor se alicerça. De algum modo, procurar-se-á o reservatório na sua origem.

### **Das Considerações de Maia aos Projectos de Mardel**

O esforço de avaliação do Reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras implica a compreensão das premissas que determinaram o seu projecto. No caso, articulando as cotas de recepção e distribuição, tratava-se de compatibilizar o armazenamento de um volume significativo de água com a necessária adequação aos desígnios de urbanidade das Águas Livres. A resolução de Mardel é conhecida. Se, a partir da hidráulica, não foram suscitados problemas para além de capacidade de armazenamento, a avaliação do reservatório acabaria, contudo, por ser marcada por várias dúvidas sobre a resposta dada a essa urbanidade. Sobretudo, questionou-se, e ainda se questiona, a construção do reservatório junto ao Rato, quando, aparentemente, estaria planeado para S. Pedro de Alcântara. Na altura, afirmou-se que, junto ao Rato, se prejudicava a acessibilidade da água e apoucou-se o aspecto da construção. Depois, numa curiosa inversão, a crítica ao reservatório passou a observar a importância desse lugar para o desenvolvimento da cidade, ao mesmo tempo que procurou dignificar a serenidade com que o edifício afirmava o triunfo da chegada das Águas Livres. Neste paradoxo, a compreensão da (des)localização do reservatório subsiste como uma dúvida importante, já que permitirá compreender os propósitos e o âmbito do projecto de Mardel, conforme estariam estipulados desde as *Considerações de Maia*. Da tentativa do seu esclarecimento poderá surgir uma outra possibilidade para interpretar o Reservatório da Mãe d'Água.

Até ao início da direcção de Mardel, o desenvolvimento da obra das Águas Livres ficou marcado por múltiplas conturbações, que poderão ser entendidas como o reflexo do confronto dos interesses antagónicos, corporativos, nacionalistas ou individuais, que a importância do empreendimento suscitava. De algum modo, será possível compreender a atribulação do processo a partir de duas formulações específicas: por um lado, através das *Considerações sobre o projecto da condução das Águas, chamadas Livres, ao Bairro Alto; e explicações sobre as mesmas considerações*, elaboradas por Manuel da Maia, em 1731, onde este exortava o rei a construir a obra do aqueduto, “*porq com especial distincão vay acompanhada da brilhante tocha da charidade, sem a qual todas as outras, por sublimes, que sejam, ficão ás escuras*”<sup>3</sup>; por outro lado, através dos comentários feitos por Ludovice, em 1746, quando é instado a elaborar um parecer sobre o material a aplicar na execução dos canos para a alimentar os chafarizes, no interior da cidade, criticando a arcaria construída sobre o Vale de Alcântara por ser “*huma formação reprovada há séculos, como é a gótica, e desagradável, e fora de toda a razão da geometria*” concluindo que “*assim se pode dizer, que esta obra hé como gado sem pastor*”<sup>4</sup>.

Quando elaborou as *Considerações*, Manuel da Maia definiu a existência de três reservatórios posicionados ao longo da linha principal do aqueduto. A sua impor-

<sup>3</sup> MAIA, Manuel da, *Considerações*, in *D. Documenta*, in D. JOÃO V..., pg. 230.

<sup>4</sup> João Frederico Ludovice, transcrito por José Cunha Saraiva, id, pg. 265.

tância era evidente: no conjunto, os reservatórios teriam de assegurar e regularizar o encaminhamento contínuo da água, além de permitirem o seu armazenamento em quantidade suficiente para alimentar os vários pontos de distribuição durante as épocas secas. Por causa das vicissitudes do desenvolvimento da obra, os dois primeiros, localizados na Venteira e em Campolide, acabaram por não ser realizados, se é que alguma vez passaram de considerações prévias de Maia. Quanto ao último reservatório, já em Lisboa, deveria garantir o armazenamento final da água, viabilizando a sua distribuição pela nova rede de fontes e chafarizes. A sua localização e, sobretudo, a altura a que seria construído, revelavam-se determinantes para o planeamento global da obra: para montante, fariam depender o ajuste do traçado do aqueduto até às nascentes de água; para jusante, implicariam com a possibilidade de abastecimento dos pontos mais elevados da cidade, quer da existente que terminava no Bairro Alto, quer daquela que se começava a perspectivar-se para Ocidente. Para lá destas implicações técnicas, a importância deste último reservatório advinha, ainda, do valor simbólico que a entrada das Águas Livres deveria assumir na cidade.

Apesar destes pressupostos, Maia demonstrava algumas dúvidas sobre o local preciso do reservatório, ainda que não deixasse de avançar uma hipótese: “[r]estava agora sinalar o lugar do cálice, ou ultima arca da agoa; de onde, na minha opinião, se deve principiar o nivelamento: confesso não ter determinado este lugar com individuação; e ter só propostome em geral hum sitio entre S. João dos Bem Cazados, e o Rato á parte do Rio”<sup>5</sup>. Pouco depois, em 1733, Maia voltará a referir-se à urgência de definir a localização do reservatório propondo, agora, outras hipóteses para o *Cálice, ou Castello de agoa*. “Necessito porem da determinação do ponto do Cálice, ou Castello de agoa, em que esta se hade juntar para se distribuir: Isto he se hade ser o da Portaria do Carro de S. Roque, se o de S. Pedro de Alcântara, se o da Horta do Conde de Soure, porque ainda não tenho visto determinação deste ponto por escrito, sendo elle o principallissimo”<sup>6</sup>. Ao mesmo tempo, ponderava a relação do aqueduto com o reservatório para esclarecer a *magestade* da obra. “Aqueduto forte, mas não magnífico, e ostentoso, porque vencida a Ribeira (de Alcântara) se offerecia muy largo campo para se fazer soberbo edificio, sendo, que a principal grandeza se devia reservar para o Castello da divisão das Agoas junto à cidade por ser este o lugar mais próprio, donde a curiosidade publica vay observar a magestade de semelhantes edificios”<sup>7</sup>.

A partir das observações de Maia é possível verificar que o reservatório final do aqueduto deveria ser construído nas imediações de S. Pedro de Alcântara, e não junto ao Rato como tinha, anteriormente, apontado. Esta alteração deverá ter surgido como consequência do alargamento das Águas Livres às áreas orientais de Lisboa – Olarias, Castelo, Campo de Santa Clara e Sé – o que implicaria um novo reservatório naquele local. Porém, nada implicava a supressão do reservatório anterior, junto ao Rato, que continuaria a ser necessário tendo em conta o âmbito geral do projecto das Águas Livres. Em simultâneo, esse reservatório deveria garantir o abastecimento do Bairro alto, conforme ficou, desde logo, explícito no título das *Considerações*, e das áreas de desenvolvimento de Lisboa, ao qual Maia se vinha dedicando, há algum tempo. O surgimento, em breve, da fábrica das sedas no próprio Largo do Rato e, depois, a criação da freguesia de Santa Isabel confirmavam o potencial de desenvolvimento da zona.

Assim, após a chegada da água à cidade, as Águas Livres deveriam passar a contar com dois reservatórios, com propósitos específicos e lugares distintos: um, primeiro, junto ao Rato, o outro, derradeiro, em S. Pedro de Alcântara. Aliás, mais do que o Rato, S. Pedro de Alcântara seria, certamente, o local propício *donde a curiosidade publica vay observar a magestade de semelhantes edificios*. Os projectos para a praça e para

<sup>5</sup> MAIA, Manuel da, *Considerações*, id, pg. 225.

<sup>6</sup> MAIA, Manuel da, transcrito por Edite Alberto a partir de Inácio Barbosa Machado, id, pg. 243.

<sup>7</sup> Este comentário de Maia é sintomático das críticas que surgiram, uma década depois, em relação à arcaria que Custódio Vieira iria realizar sobre o Vale de Alcântara, revelando, ao mesmo tempo, as divergências de opinião que já se manifestavam sobre o traçado do aqueduto naquele troço particular. O comentário acaba, ainda, por ser a expressão directa de um pensamento resultante de uma formação militar que tenderia a opor a prática da engenharia à prática da arquitectura. Manuel da Maia citado por Caetano, Caetano, Joaquim Oliveira, *Arquitectos, Engenheiros e Mestres de Obras do Aqueduto das Águas Livres*, in D. João V..., pg. 80.

o chafariz monumental que marcariam S. Pedro de Alcântara atestam a interpretação que Mardel fez dos propósitos considerados por Maia. Para o reservatório do Rato, sem que alguma dúvida existisse sobre a sua importância, estaria reservado um carácter mais próximo daquele que Maia definira para o aqueduto: *forte, mas não magnífico, e ostentoso*.

A necessidade do reservatório de S. Pedro de Alcântara continuaria a ser reconhecida, quando foi reiterado o abastecimento de água às zonas orientais de Lisboa, em 1747, através de uma conferência constituída para resolver vários assuntos respeitantes à obra das Águas Livres. Nela estiveram presentes, de entre outros, Manuel da Maia, João Frederico Ludovice, José da Silva Paes e Carlos Mardel. Sobre o reservatório do Rato nada foi mencionado, ao mesmo tempo que se especificava como deveria ser a arcaria que deveria chegar às zonas orientais da cidade: “[q]ue para se conduzirem as Agoas do Aqueducto para a parte Oriental de Lisboa; se considerem e rezolvão por onde, Livre o Interior da Cidade, se devem formar as Arcadas com firmeza, segurança e Fermozura”<sup>8</sup>. De um e de outro modo, confirma-se o sentido da existência do reservatório junto ao Rato. Posteriormente, quando se iniciou a obra do chafariz monumental de S. Pedro de Alcântara, chegaram a ser feitos trabalhos ligados ao novo reservatório, confirmando a intenção de o construir e de viabilizar o novo aqueduto que faria chegar a água a Lisboa Oriental. Moita atesta o alcance das realizações que se desenvolveram no local. “A complexidade da edificações subterrânea que ainda hoje ali pode ser observada está a indicar ter sido construída para suporte de um complexo importante que exigia fundamentos de grande solidez e que, para além do chafariz monumental, destinar-se-ia à segunda Mãe de Água que, mesmo depois do depósito do Rato, continuou a ser projectada para ali. A concretização deste reservatório só seria definitivamente abandonada depois do terramoto”<sup>9</sup>.

Contudo, porque a conclusão das Águas Livres tardava e porque, entretanto, se iniciava a construção de reservatório junto ao Rato sem que se vislumbrasse o início do reservatório final, em S. Pedro de Alcântara, a Mãe d'Água suscitou várias críticas. Ainda assim, nada tinha sido decidido que inviabilizasse as obras para S. Pedro de Alcântara. Por um lado, surgiu Ludovice, em 1746, a pretexto de um parecer técnico, evidenciando o seu ressentimento com a obra, desdenhando a sua construção, e com Mardel: “[e]m tanto o dito sujeito pelo que me dizem está fazendo huma espécie de casa forte no sitio do Rato de muyto custo, para servir de reserva da agua, ao mesmo tempo, que se fallou sempre em que Sua Magestade determinava, que se fizesse a S. Pedro de Alcântara”<sup>10</sup>. Por outro lado, surgiram os habitantes da cidade, em 1747, manifestando a sua preocupação ao verificarem o atraso geral da obra, apesar de assegurarem, continuamente, o pagamento do imposto que a subvencionava: “nem o Aqueducto concluído na sua perfeição; pois no sitio de S. Pedro de Alcântara, em que se devia erigir o depozito das agoas, ainda nem principio se vê edificado; não tendo o Povo omitido os grossos subsidios com que sempre está concorrendo para aquella Edifício”<sup>11</sup>. As razões do azedume de um e da preocupação de outros explicam-se por si. Ainda assim, inadvertidamente, Ludovice não deixa de confirmar o sentido das opções projectuais de Mardel. Afinal, *huma espécie de casa forte* estava de acordo com um aqueduto *forte, mas não magnífico, e ostentoso*.

A primazia dada à construção do reservatório do Rato ter-se-á justificado pela necessidade de recolher a água que corria em desperdício à chegada à cidade, desde que o aqueduto fora completado, em 1744, e, sobretudo, pela urgência imperiosa em dar a obra como terminada, uma vez que a saúde do rei era cada vez mais precária.

<sup>8</sup> Mais uma vez, ao mesmo tempo que faz transparecer a presença vitruviana, esta *resolução* tem de ser interpretada em função da arcaria feita em Alcântara. Transcrição de Joaquim Caetano, MOITA, Irisalva, *Documenta*, in D. João V..., pg. 275.

<sup>9</sup> MOITA, Irisalva, *O Aqueduto das Águas Livres e o abastecimento de água a Lisboa*, in D. João V..., pg. 56.

<sup>10</sup> Aparentemente, aquando da conferência já referida, Ludovice não terá dúvidas sobre o assunto. João Frederico Ludovice, transcrito por José Cunha Saraiva e citado por Moita. MOITA, Irisalva, *Documenta*, in op. cit., pg. 265.

<sup>11</sup> *Representações dos habitantes de Lisboa dirigidas ao rei, ao Senado da Câmara e à Junta de Administração das obras das Águas Livres [...]*, transcrição de Joaquim Caetano, id, pg. 271.

## Dos Projectos Iniciais...

Apesar da clareza espacial patente no Reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras, a evolução do projecto de Mardel permite detectar que a proposta final foi antecedida de várias outras soluções. Trata-se de um acontecimento natural em qualquer projecto de arquitectura, cuja reconstrução, para o caso concreto, tem um interesse circunstancial. Mais interessante será aquilo que a observação dessas versões permitirá compreender sobre o pensamento arquitectónico subjacente a este trabalho e, porventura, ao restante trabalho de Mardel. Em alternativa a um pensamento teórico reconduzido à escrita, inexistente no seu caso, a observação da sua prática, salvaguardando a prudência necessária, permitirá o discernimento possível sobre o seu pensamento projectual.

Se, para a definição do reservatório, a sua localização, o seu funcionamento e a sua importância no empreendimento das Águas Livres estavam já delineados, para a concretização específica do edifício, as referências estabelecidas, na sequência das ideias que Maia estipulara para o aqueduto, permaneciam demasiado latas para poderem, de imediato, serem traduzidas em obra. Esta será, certamente, a questão mais importante que se colocará a Mardel, à qual não deixará de tentar a sua resposta particular. Considerando a data de chegada de Mardel à obra, em 1745, e o início da construção do reservatório, em 1746, não poderão existir dúvidas pertinentes quanto à altura em que o projecto foi desenvolvido. Observando os objectivos que o reservatório deveria satisfazer, o problema fundamental passava pela definição de um volume espacial coberto, construído a uma cota elevada, capaz de receber e albergar uma dimensão considerável de água. Se, por um lado, a construção deveria ser considerada na observância directa das do pensamento militar que orientara as *Considerações* de Maia, sobretudo se se considerar o seu carácter utilitário, por outro, o projecto do reservatório não deixava de propiciar uma oportunidade clara de demonstração e resolução de apetências de gosto, quer do próprio Mardel, quer daquelas que Mardel supunha serem as do encomendador da obra. Para Mardel, a satisfação do gosto dos seus patronos nunca foi uma questão menor.

A primeira definição da Mãe d'Água está registada numa Planta de Implantação que terá servido para sujeitar o primeiro projecto do edifício à apreciação da superintendência da obra [Des. 1] provavelmente logo em 1745<sup>12</sup>. A proposta localiza o edifício bastante próximo do Largo do Rato, imediatamente acima do Palácio dos Marqueses da Praia. O reservatório organiza-se a partir de uma planta quadrada, assente sobre um envasamento. A *conserva da agoa* está encerrada por um pórtico exterior, ao qual se chega a partir de umas escadarias de lances opostos e paralelos. Toda a composição é estruturada, simetricamente, de acordo com um eixo longitudinal marcado pelo troço final do aqueduto. Apesar de não ter sido aprovada, esta proposta

<sup>12</sup> Este desenho tem a particularidade de incluir a implantação do Edifício da Fábrica das Sedas, cuja construção terminara em 1737. A partir desse facto, Rossa conseguiu atribuir a autoria do edifício a Carlos Mardel (ROSSA, Walter, *Além da Baixa – Indícios de Planeamento Urbano na Lisboa Setecentista*, Instituto Português do Património Arquitectónico, Colecção Arte e Património, Lisboa, 1998, pgs. 104-113).

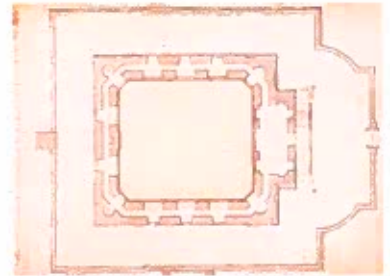


[Des. 1] – Primeiro projecto para o reservatório: planta de implantação (MCL).

revela já os princípios fundamentais que acabaram por ser desenvolvidos e estabilizados ao longo dos projectos seguintes: por um lado, surge uma solução compacta erguida sobre um envasamento, vincada pela linha do aqueduto, por outro, a proposta expressa um evidente carácter público que se discerne no aparato das escadarias e no pórtico envolvente do reservatório. Mais do que um simples espaço de armazenamento, ainda que na perspectiva da *magestade* a erigir em S. Pedro de Alcântara, o reservatório do Rato sempre foi definido a partir da vontade de mostrar a água que chegava.

As propostas seguintes contemplam algumas alterações daquela inicial. Para lá de questões de natureza formal e compositiva, as alterações introduzidas resultaram de opções técnicas particulares. Primeiro, a localização do edifício foi ajustada para um local mais elevado, imposto pela necessidade de articular as cotas de chegada e de distribuição da água. Depois, já nessa nova localização, os dois tanques sobrepostos, inicialmente considerados, foram substituídos por um único, num esforço de redução de custos e de simplificação da obra. Actualmente, são conhecidas três propostas que foram desenvolvidas para essa localização do reservatório. A interpretação desses projectos ficará mais facilitada e esclarecida se se prescindir da ordem cronológica em que terão sido realizados, optando-se, antes, por uma leitura a partir das opções compositivas expressas. Assim, é possível agrupar as três propostas em dois conjuntos: um deverá considerar uma proposta, apenas com um tanque<sup>13</sup>, provavelmente surgida na sequência de uma hipótese anterior, com dois tanques, entretanto perdida; o outro inclui uma versão com dois tanques e uma outra, posterior, só com um, que estará na origem da obra que se construiu. A apresentação de propostas paralelas, considerando dois ou, apenas, um tanque, reflecte a prática comum de Mardel nas Águas Livres.

No primeiro conjunto, a proposta de um só tanque é observável a partir de uma planta [Des. 2] e do alçado Norte, voltado para o Arco Triunfal [Des. 3]. O edifício é composto por dois volumes implantados sobre um envasamento, que comportam, respectivamente, a entrada e o reservatório. A sua articulação longitudinal e simétrica resulta da adopção do alinhamento do troço final do aqueduto, numa permanência evidente da definição que Mardel já propusera. No interior, a unidade do espaço cinge-se em torno da água, observável através de vários varandins(?), dispostos ao longo de um corredor que se desenvolve entre as paredes, externa e interna, do edifício. A configuração planimétrica do espaço – um rectângulo interior, de cantos cortados, inscrito num rectângulo exterior – recorda, de imediato, a planimetria da Igreja de Santo Estêvão<sup>14</sup> que, por sua vez, deriva da Igreja do Menino Deus<sup>15</sup>, ambas em Lisboa e, certamente, conhecidas por Mardel. No exterior, o volume principal paralelepípedo do reservatório é rematado por uma cobertura de águas abauladas e a superfície das paredes é ritmada por pilastras toscanas alternadas por conjuntos verticais de janela e óculo. De algum modo, a configuração do reservatório sugere a ideia de um pavilhão, o que se confirma pela presença da cobertura, rematada por



[Des. 2] – Segundo projecto para o reservatório: planta (MCL).



[Des. 3] – Segundo projecto para o reservatório: alçado Norte (MCL).

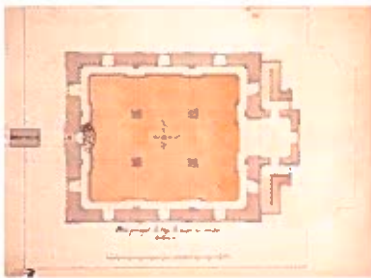
<sup>13</sup> Apesar de não ser conhecido nenhum corte desta versão do edifício, é possível verificar que este projecto contemplava um só tanque. A altura do alçado Noroeste, a partir do envasamento, é similar à altura do projecto que foi executado, e a composição do alçado revela a ausência de um nível inferior de janelas, necessário para a ventilação e iluminação do tanque inferior, conforme acontece na proposta que contemplava os dois tanques.

<sup>14</sup> Esta igreja foi reconstruída sob projecto de Manuel da Costa Negreiros, cerca de 1730;

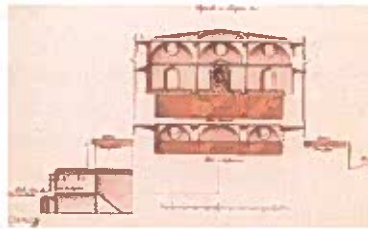
<sup>15</sup> Esta igreja foi possivelmente elaborada por João Antunes, cerca de 1710;

uma esfera, e pelo investimento posto no desenho de alguns detalhes compositivos. O ar palaciano do volume pode ser entendido como uma interpretação longínqua e rarefeita do Pavilhão de Terzi, existente no Terreiro do Paço. Estas citações, aparentemente imprevisíveis para um reservatório de água – a planta de uma igreja e o volume de um torrão, mais palaciano do que militar – devem ser entendidas com alguma prudência. Se, por um lado, poderiam sustentar o à-vontade compositivo de Mardel, por outro, talvez reflectam, de facto, o equilíbrio precário com que tentou afirmar-se e agradar, mostrando que poderia e queria fazer mais do que apenas *forte*, *mas não magnífico, e ostentoso*, ainda que não tanto quanto a *magestade* reservada para S. Pedro de Alcântara. A proposta não foi aceite.

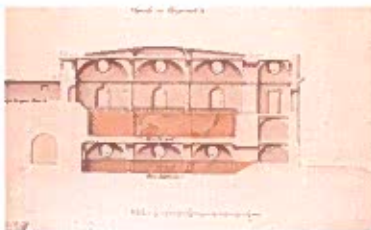
O outro conjunto de propostas é constituído por duas versões, correspondendo ao já referido número de tanques. A versão mais complexa é observável a partir de uma planta [Des. 4], de um longitudinal [Des. 5] e de um corte transversal [Des. 6], e dos alçados sobre o Largo do Rato [Des. 7] e sobre o Caminho de S. João de Bem-Casados, a actual Rua de Campolide [Des. 8]. Nesta versão persiste a organização longitudinal do edifício, articulando os corpos da entrada e o reservatório sobre um envasamento igual, quer na configuração, quer no desenho, aos da proposta já observada. No interior, o espaço percorre-se a partir de um passeio periférico que



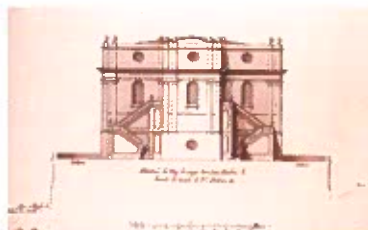
[Des. 4]



[Des. 5]



[Des. 6]



[Des. 7]

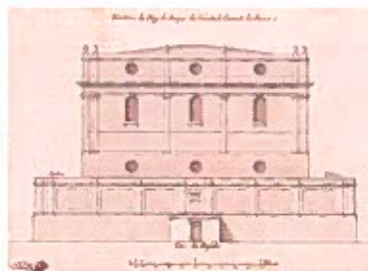
[Des. 4] – Terceiro projecto para o reservatório, versão inicial: planta (MCL).

[Des. 5] – Terceiro projecto para o reservatório, versão inicial: corte transversal (MCL).

[Des. 6] – Terceiro projecto para o reservatório, versão inicial: corte longitudinal (MCL).

[Des. 7] – Terceiro projecto para o reservatório, versão inicial: alçado Sul (MCL).

[Des. 8] – Terceiro projecto para o reservatório, versão inicial: alçado Poente (MCL).



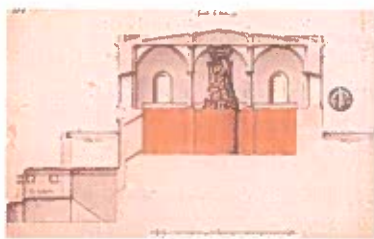
[Des. 8]

contorna o volume de água. A sua configuração planimétrica é simples: um quadrilátero, ligeiramente alongado segundo o alinhamento do aqueduto, dividido em nove tramos similares. A partir desta estrutura, surgem quatro colunas centrais, de ordem toscana, que se repercutem nas pilastras aplicadas sobre as paredes periféricas. No seu conjunto, sustentam os arcos de volta perfeita que apoiam a cobertura. O espaço está dividido em dois níveis por uma cornija continuada, à cota do arranque dos arcos. Na parede fronteira à da entrada, enquadrada por um nicho similar às restantes janelas, está definida uma composição escultórica. A escolha iconológica é óbvia: Neptuno, o rei dos mares, lança sobre o reservatório a água recebida do aqueduto. No exterior, o volume do edifício é marcado em três níveis distintos: a base, correspondente à altura do tanque inferior, é pontuada pelos óculos que o iluminariam e o arejariam; o corpo principal, contendo o segundo tanque e o espaço de acesso ao público, é rematado por uma cornija vincada posicionada a um nível próximo do dos capitéis das colunas existentes no interior do reservatório; por fim, um ático, equivalente à flecha dos arcos que cobrem o espaço, igualmente composto como um corpo autónomo. A composição das fachadas mantém a tripartição existente no interior do reservatório. Por causa do desenvolvimento da cornija que cinde o plano de cada fachada, a estrutura proveniente do interior é marcada por duas ordens de pilastras, toscanas em baixo e dóricas em cima. Nos topos, as pilastras são duplicadas. O esforço de dignificação do edifício é evidente no empenho depositado nos detalhes decorativos dos remates superiores das pilastras e das molduras das janelas e, ainda, no desenho dos parapeitos, quer naquele que contorna o tanque de água, quer naqueles que acompanham os lances das escadas de acesso ao interior do reservatório. Ainda assim, o resultado definido acusa dificuldades compositivas. O principal problema era imposto pela articulação dos dois tanques com os três níveis do edifício. Em vez de incorporar os tanques na base do reservatório, libertando o resto do seu volume, Mardel optou por distribuir a altura dos dois tanques por essa base e pelo nível inferior do corpo principal do edifício. Desse modo, a cota das janelas elevou-se, aproximando-as da cornija, como acabou por ter de se elevar a altura do ático, desproporcionando-o em relação ao corpo inferior. Este estiramento vertical do edifício acabou por sobrelevá-lo em relação à cota de chegada do aqueduto, ao mesmo tempo que aproximava essa cota do nível do tanque superior. Como consequência, estando comprimido entre essas duas cotas, o impacto do grupo escultórico foi prejudicado.

No conjunto, o resultado proposto é ambíguo. A clareza estrutural do edifício, no plano e no volume, acaba por ser perturbada pelo esforço compositivo que tenta dominar-lhe a altura. Se, por um lado, essa estrutura era aceite pela sua eficácia em relação ao propósito funcional do reservatório, por outro, não foi julgada suficiente em relação ao propósito retórico do edifício. Mardel continua a manifestar o desejo (necessidade?) de afirmar as suas capacidades mas, também, alguma dificuldade em fazê-lo. O compromisso que o desenho do edifício procura alcançar continua a reflectir o equilíbrio precário das opções projectuais de Mardel.

### ...Ao Projecto Final

Na sequência da proposta anterior, Mardel desenvolveu uma outra versão, respondendo à necessidade de supressão do tanque inferior, anteriormente previsto. Desta versão mais simples subsistiu um corte transversal [Des. 9] e o alçado sobre o Largo do Rato [Des. 10]. Apesar de não ser conhecida, a sua planta deveria ser idêntica à da versão que incluía os dois tanques, mantendo-se a estrutura tripartida do



[Des. 9] – Terceiro projecto para o reservatório, versão final: corte transversal (MCL).



[Des. 10] – Terceiro projecto para o reservatório, versão final: alçado Sul (MCL).

espaço. A única divergência em relação a essa planta verifica-se nos arranques dos lances de escadas que, agora, foram simplificados.

A consequência mais imediata e evidente da supressão do tanque inferior foi a diminuição da altura total do edifício. Menos imediato, mas não menos evidente, foi o reajuste subsequente da sua estrutura compositiva, sobretudo perceptível nos alçados do reservatório. No exterior, a ordem arquitectónica escolhida continua a ser a toscana. Mas, agora, a definição dos alçados é revelada pela clareza da sua aplicação directa, mesmo que a canonicidade da proporção modular da altura das pilastras não tenha sido totalmente respeitada. Para lá do léxico específico da ordem adoptada, não existem outras concessões de desenho na composição do reservatório. A decoração dos parapeitos das escadas foi suprimida e as janelas apenas retiveram a sua moldura básica, confirmando a desproporção controlada já identificada por Rossa. A partir deste esforço de regularização, passou a existir uma correspondência directa entre o exterior e o interior dos três níveis em que se estruturava o reservatório.

Assim, o pódio passou a conter o tanque de água, tendo sido suprimidos os óculos de ventilação anteriormente necessários. Sintomaticamente, a noção de base é reforçada: a altura do pódio coincide com o nível máximo da água guardada e com a cota a que se desenvolve o passeio interior do reservatório. Quanto ao corpo principal, passou a comportar, exclusivamente, o espaço público do edifício. Para a sua iluminação, apenas foram conservadas as janelas já definidas. Sintomaticamente também, o nível superior da cornija coincide com o nível dos extradorsos dos arcos que sustentam a cobertura. Por fim, o ático que rematava o edifício foi substituído por uma platibanda de ocultação do telhado. No interior do corpo principal, este esforço de regularização tem consequências mais incisivas. Mantendo a mesma ordem toscana, foi estabelecida uma coordenação da altura das janelas e das colunas, libertando, sobre elas, o volume espacial definido sob a arcaria que sustenta a cobertura. Pelo facto de esse nível coincidir com a cota a que a água seria lançada sobre o tanque, fica reforçada a ligação do reservatório ao aqueduto. Porém, ainda no interior, a consequência de maior impacto que estes ajustes trouxeram surge na nova proporção que o conjunto de recepção da água passa a ter no espaço. Pelo facto da cota superior do tanque ter sido rebaixada, a distância em relação à cota de chegada da água aumentou. Assim, ainda dominado pela presença de Neptuno, devidamente enquadrado por um nicho, o grupo escultórico que recebe a água amplia-se, não só em dimensão mas, sobretudo, em presença. O contraste que a sua carga figurativa faz com a lisura dominante das superfícies do reservatório torna-se determinante. A comparação dos cortes transversais das duas versões torna explícita a intensidade destes ajustes. Para lá do próprio edifício do reservatório, não foram feitas alterações nos outros elementos do conjunto. O envasamento sobre o qual se elevava o edifício, sempre presente nestas versões do reservatório, foi mantido na sua altura, configuração e desenho. Aliás, a proporção rectangular da sua planimetria provém do envasamento que fora definido na primeira versão que o reservatório teve, ainda sobre o Largo do Rato.

Este terá, então, sido o projecto aprovado pela superintendência das Águas Livres, a partir do qual se iniciaram as obras de construção da Mãe d'Água das Amoreiras. As diferenças que o reservatório actual comporta em relação às definições de Mardel resultam, sobretudo, das alterações introduzidas já depois da sua morte, ao longo do dilatado período de construção.

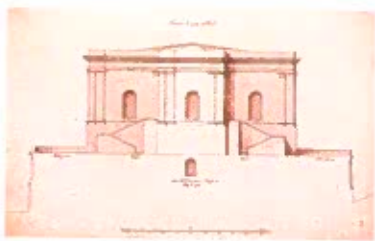
Considerado de um modo mais redutor, desde que fosse assegurada a recepção, o armazenamento e o escoamento de um determinado volume de água, o projecto do reservatório da Mãe d'Água esgotar-se-ia na resolução de uma mera questão técnica. Esta consideração parece evidente, pois a dimensão funcional deste programa parece justificar a sua prevalência sobre qualquer outra. Porém, sem que a funcionalidade de qualquer solução pudesse ser ignorada, o projecto do reservatório implicava, também, uma adequação precisa à retórica que a obra das Águas Livres deveria assegurar na cidade. Porventura, esse terá constituído o principal desafio e esforço de Mardel. A observação das diversas versões do projecto permite verificá-lo.

Apesar da excepcionalidade da obra, a resolução funcional do programa do reservatório não requeria a definição de um espaço particularmente complexo. Aliás, a própria premência de tempo para a sua construção assim o aconselhava. Uma vez garantida a articulação das cotas de chegada e de distribuição de água, haveria que definir um volume capaz de armazenar uma determinada quantidade de água. É assim que se explica a constância do princípio conceptual subjacente a essa resolução, patente nas várias versões que o projecto teve, incluindo aquela que comporta divergências formais mais evidentes. Nesse sentido, o corpo principal do reservatório deverá ser entendido como a expressão geométrica maximizada da capacidade volumétrica proporcionada pela sua planimetria e o corpo da entrada como a resposta à necessidade de mediar o acesso ao interior do reservatório. De facto, a alteração da configuração quadrangular inicial, canonicamente perfeita, dando lugar a uma outra, ligeiramente rectangular, reflectindo a aproximação possível a esse ideal, não põe em causa aquele princípio conceptual, o mesmo acontecendo com as soluções planimétricas testadas, implicando a existência, ou não, de apoios centrais para a cobertura. Assim, a matriz volumétrica da Mãe d'Água – dois corpos ortogonais, de proporções e funções distintas, articulados a partir da linha geradora do aqueduto – deve ser entendida como a resposta directa à sua dimensão funcional, para a qual a adição dos dois volumes era o procedimento mais eficaz de a garantir. Deste modo, está confirmada a presença da geometria na concepção do reservatório.

Estando definido o princípio da resolução funcional do reservatório, era necessário procurar a solução compositiva que a adequasse à dimensão retórica das Águas Livres. O objectivo era claro: nobilitar a construção. De algum modo, tratava-se de revestir a essência geométrica daqueles dois volumes, num procedimento similar àquele que Mardel adoptara para o Arco Triunfal das Amoreiras. Para tanto, foi eleito o léxico de proveniência clássica disponível na tratadística corrente. O recurso às propostas de Sérlio é evidente. Contudo, se, para o caso do arco foi possível eleger e aplicar um exemplo determinado, para o reservatório, pelo contrário, essa citação directa não se afigurou tão facilitada. A eleição da ordem toscana, presente em todas as versões do projecto, pode ser assumida como a opção que, de um modo mais imediato, confirma a presença sancionadora do tratadista, a partir do *Livro IV*, dedicado às ordens arquitectónicas. *“Agora, para proceder de um modo mais lógico, começarei pela Ordem mais forte e menos ornamentada: é a Toscana, que é a mais Rústica, a mais forte e a de menos delicadeza e graciosidade. [...] [Os costumes Cristãos] dizem, então, que a obra Toscana – assim me parece – é adequada para fortalezas; por*

*exemplo, para portas de cidade, para localidades fortificadas, castelos, casas-fortes e lugares onde são guardadas munições e artilharia, prisões, portos de mar e outras coisas similares usadas na guerra*"<sup>16</sup>.

Apesar de, inicialmente, Sérlío nunca dar o exemplo de uma cisterna, a adequação da ordem toscana ao reservatório é clara: por um lado, o reservatório poderia ser comparado a uma *casa-forte*, o seu tesouro era a água, por outro, a sua designação mais comum, *Castello de agoa*, remetia para os exemplos de Sérlío, até porque a sua construção teria, forçosamente, de localizar-se num ponto elevado. Porém, se outras dúvidas pudessem persistir, pela sua rusticidade, robustez e simplicidade, aquela ordem era a mais apropriada para assegurar um edifício que, recorde-se, conviria ser *forte, mas não magnífico, e ostentoso*, como Maia já preconizara para o aqueduto. Após aquele esclarecimento inicial, Sérlío irá apresentar diversos exemplos da aplicação da ordem toscana, quer da antiguidade, quer elaborados por si próprio. Mais uma vez, Mardel estará atento a essas propostas, revelando a sua preferência clara pelo tratadista. Evidentemente, não se trata da apropriação directa de um exemplo determinado. Porém, é impossível recusar a interpretação que foi feita, confirmando o alerta de Sérlío: “[p]or vezes, a diversidade da invenção leva o arquitecto a conceber coisas que, talvez, nunca tivesse imaginado”<sup>17</sup>. Para o caso do reservatório, a imaginação terá sido espoletada pela observação de uma figura do mesmo livro, a



[Des. 11] –Sérlío, Livro IV, Desenho VIIIr, in SERLIO, Sebastiano, *On Architecture, Volume one – Books I-IV of “Tutte l’Opere d’Archiettura et Prospetiva”*, Yale University Press, New Haven & London, 1996.

figura VIIIr [Des. 11], representando uma estrutura porticada com três vãos. Sérlío refere a sua utilidade para situações onde fosse necessária uma grande espessura de parede, como aconteceria com as fortalezas. A oportunidade do exemplo reside, ainda, na possibilidade de poder conter uma *loggia*. Assim, não só estava garantida a necessidade de robustez do reservatório como, também, de amplitude do espaço, possibilitada a partir da repetição do módulo apresentado. A noção de *loggia* viabiliza, por último, a dimensão pública que se pretendia conferir ao interior do reservatório.

Ainda assim, caso persistissem, Mardel teria dissipado as suas eventuais dúvidas sobre a validade desta escolha. De facto, conforme Sérlío lembrou, para além de uma vila nos arredores de Roma, elaborada para Clemente VII, quando ainda era Cardeal, por Rafael de Urbino, aquela invenção foi utilizada “*como suporte para uma cisterna também construída contra uma colina, mas com um delicado aparelho em tijolo*”<sup>18</sup>, por Girolamo Genga, próximo de Pesara. Em Lisboa, em vez do tijolo, de fraca tradição em Portugal e desadequado para a construção do reservatório, Mardel irá utilizar pedra, seguindo a “recomendação” expressa na imagem do exemplo apresentado por Sérlío.

Sintetizando, é possível observar que o projecto da Mãe d’Água evoluiu no sentido de uma simplificação progressiva. Se, por um lado, a diminuição do número dos tanques e a urgência da construção propiciaram essa simplificação, por outro, o sentido que o edifício deveria cumprir no conjunto das Águas Livres tornava-a determinante. Evidentemente, a simplificação desejada não poderia equivaler a um simplismo imediato. Foi por aí que Ludovice tentou atacar Mardel e o seu projecto. Porém, apesar de verrino, Ludovice revelava-se acertado. Mardel tinha, de facto, projectado *uma espécie de casa forte para servir de reserva da água*.

<sup>16</sup> SERLIO, Sebastiano, *On Architecture, Volume one – Books I-IV of “Tutte l’Opere d’Archiettura et Prospetiva”*, Yale University Press, New Haven & London, 1996, pgs. 253-254.

<sup>17</sup> Id., 263.

<sup>18</sup> Id., 263.

## A (Im)Possibilidade de Algumas Proximidades

A partir da dissertação pioneira de Vasconcelos, o Reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras foi sendo ligado a um conjunto relativamente estabilizado e homogêneo de referências espaciais. Ainda assim, por inércia, ou por inépcia, a validade dessa ligação não tem sido questionada. Neste momento, não se pretende definir uma nova verdade. Porém, talvez seja possível reconsiderar a premência de algumas referências, ao mesmo tempo que se retomam outras que, por serem menos eloquentes, tendem a ser preteridas. Porventura, não seriam consentâneas com os desígnios ambicionados para as Águas Livres.

No seu conjunto, as referências identificadas polarizam-se em dois grupos distintos. Por um lado, apontam-se ligações à arquitectura religiosa, identificando as *hallenkirche* oriundas das regiões por onde Mardel terá passado e, sobretudo, as igrejas-salão portuguesas, do mesmo modo que também são lembrados os refeitórios e as casas capitulares das abadias cistercienses<sup>19</sup>, num processo que, por via de analogias formais, tende a acentuar a dimensão sacra que se costuma ler no reservatório. Por outro lado, são avançadas possíveis ligações à arquitectura utilitária e aos espaços de algumas cisternas, apontando-se o exemplo da Cisterna de Mazagão, num processo que privilegia a dimensão utilitária do reservatório, agora, por via de uma analogia funcional.

Quanto à possibilidade de um espaço cisterciense poder ser aceite como referência durante a primeira metade do séc. XVIII, em Portugal, parece improvável. As intervenções contemporâneas à elaboração da Mãe d'Água, feitas em muitas igrejas medievais, afastam, claramente, essa hipótese. Para tanto, basta recordar as obras que se desenvolveram em Alcobça. Um espaço cisterciense, tal como a arcaria ogival do aqueduto, estaria *fora de toda a razão da geometria...* Quanto aos outros edifícios religiosos referidos, a possibilidade de terem sido assimilados como referência para o Reservatório da Mãe d'Água parecer ser mais aceitável. Quer por aparentar ser um templo dedicado à água<sup>20</sup>, numa ideia sublinhada pela presença da estátua de Neptuno, quer, sobretudo, pela sua unidade espacial, garantida pela cobertura definida a uma cota única, a proximidade do reservatório com as igrejas-salão portuguesas parece imediata e, de algum modo, confortável. A analogia com as *hallenkirche* europeias parece mais longínqua, sendo, apesar de tudo, justificável pela possibilidade de Mardel as ter conhecido. Ainda assim, apesar da frequência com que todas estas referências são enumeradas, fará sentido discernir sobre a sua validade. A tipologia das *hallenkirche* desenvolveu-se na Europa medieval gótica, com particular intensidade no Sul da Alemanha, a partir de obras anteriores, realizadas em França. As *hallenkirche* caracterizam-se pela uniformização da altura das suas naves, proporcionando um espaço tão amplo quanto uno, potenciado pela abundância de luz e pela diluição das colunas, que parecem estar suspensas do tecto em vez de o susterem. Porém, se é possível admitir que Mardel as possa ter conhecido antes de chegar a Portugal, não deixa de ser evidente o quanto aqueles espaços são distantes da Mãe d'Água, não só na escala como, sobretudo, na sua concepção. A tipologia das Igrejas-Salão estabilizou-se em Portugal, na segunda metade do séc. XVI, sendo fortemente impulsionada por uma preocupação pastoral renovada. Tal como aconteceu na Europa, os primeiros ensaios portugueses surgiram no final do período medieval, na época manuelina. O desenvolvimento da tipologia continuou, evidenciando-se nas sés dos novos bispados de Leira, de Portalegre e de Miranda do Douro, acabando, ainda, por ser desenvolvida noutras igrejas contemporâneas, construídas, principalmente, no Alentejo, mas, também, em Trás-os-Montes, no Ribatejo e no

<sup>19</sup> Apenas Gomes sugere esta possibilidade. GOMES, Paulo Varela, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no Séc. XVIII*, Editorial Caminho, Coleção Universitária, Lisboa, 1988, pg. 18.

<sup>20</sup> Rossa afirma: “[o] edifício eleva-se sobre o pódio que, como que em cripta, contém o tanque” (Rossa, op. cit., pg. 79).

Algarve. Nas sés, apesar das particularidades de cada uma, os espaços têm três naves, de cinco tramos cada, abobadadas à mesma altura, com um sistema gótico, sendo pontuadas por pilares cruciformes de desenho sóbrio. Nas igrejas construídas no Alentejo, a origem da tipologia também se confirma nalgumas realizações do manuelino, ainda que se verifiquem várias diferenças em relação às sés, na escala e na configuração dos espaços e, sobretudo, no tipo de suportes utilizado, adoptando-se colunas de maior delicadeza em vez dos pilares cruciformes. Deste grupo de igrejas, dever-se-á destacar a Igreja de Santa Maria de Estremoz, de autor desconhecido, construída por Pêro Gomes, entre 1559 e 1562. O valor desta igreja resulta da erudição expressa no rigor geométrico do seu planeamento. Em todas estas realizações é evidente a presença do pensamento geométrico que as gerou, observável no modo como são garantidas as proporções do espaço, a partir da estrutura da sua planimetria.

A configuração espacial destas Igrejas-Salão alimenta uma comparação sedutora com o reservatório de Lisboa. Porém, a sua assunção definitiva como referência para a Mãe d'Água não deixa de revelar-se impertinente. De imediato, seria necessário esclarecer o modo como Mardel poderia ter conhecido as igrejas alentejanas<sup>21</sup>. Ainda assim, esta dúvida poderá ser considerada menor. Não sendo possível confirmar que Mardel só se terá deslocado ao Alentejo depois de 1747, também não será possível confirmar que não o possa ter feito antes dessa data. Contudo, a questão mais interpelante deverá ser outra. Mais do que a possibilidade de uma filiação no modelo das Igrejas-Salão, fará sentido avaliar a justeza dessa mesma possibilidade. De facto, especialmente, o reservatório e as igrejas apresentam muitas similitudes mas, apresentam, também, diferenças que não poderão ser ignoradas, como não o foram, já, em relação a outros exemplos. As abobadadas de cruzaria gótica que fecham estas igrejas não são simples anacronismos construtivos mas, antes, a expressão de convicções conceptuais conscientes. “[E]stas igrejas-salão representam historicamente, na sua raiz tipológica e na sua essencialidade morfológica, uma atitude, senão deliberadamente anticlássica, pelo menos reveladora de propósito alheamento às correntes eruditas italianizantes em voga”<sup>22</sup>. Evidentemente, Mardel não partilharia de qualquer atitude anticlássica. A hipotética presença das Igrejas-Salão no projecto de Mardel revela, por último, outras dúvidas. Qual a razão de se adoptar uma tipologia de igreja para projectar um reservatório de água? De facto, nenhuma. Sintomaticamente, a versão anterior do projecto do reservatório, onde se releu a tipologia de uma igreja contemporânea próxima, foi recusada. Apesar desta excepção, não parece plausível que o pensamento projectual de Mardel, e do seu tempo, aceitasse com naturalidade migrações de tipologias espaciais entre contextos funcionais distintos. Por último, aceitando a intenção de experimentar uma migração tipológica, qual a razão que poderia ter levado Mardel a privilegiar uma tipologia precisa de igreja, cujo desenvolvimento acontecera há cerca de duzentos anos, num contexto estranho ao pensamento do séc. XVIII? Mais uma vez, nenhuma. Nas várias igrejas a que esteve ligado, quer delineando edifícios novos, quer intervindo em realizações existentes, as tipologias adoptadas por Mardel são outras. Nesse sentido, a referência à tipologia de Santo Estêvão constituirá uma excepção. Rossa discerne essas tipologias com clareza, ainda que acabe por voltar ao hábito de não dispensar a Igreja-Salão. “Quando a concepção lhe coube na totalidade, o resultado são espaços estreitos, alongados e altos, numa proporção estranha à nossa arquitectura, mas na expressão clara da nossa plain-box church exumada por George Kubler, alternativa à também lusa igreja-salão (para Mardel seria hallenkirche), que todos já lemos na Mãe de Água das Amoreiras. Super-

<sup>21</sup> Mardel só deverá ter ido ao Alentejo depois da sua nomeação como arquitecto da Província do Alentejo e da Casa de Bragança, em 1747. Na região, apenas se lhe conhece a intervenção que realizou na Igreja de S. Bento dos Freires, em Avis, embora Rossa intua outras intervenções, na Igreja do Senhor Jesus do Outeiro, em Alter do chão (ROSSA, Walter, *A Urbe e o Traço, uma década de estudos sobre o urbanismo português*, Livraria Almedina, Coimbra, 2002, pg. 64). Ainda assim, não fica garantido que Mardel se tenha deslocado ao Alentejo, pois o seu projecto para a regularização da Barra do Porto de Aveiro, realizado em 1756, prova que nunca lá esteve.

<sup>22</sup> CORREIA, José Eduardo Horta, *A arquitectura – maneirismo e “estilo chão”*, in *História da Arte em Portugal*, vol. 7, Direcção de Vitor Serrão, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, pg. 102.

<sup>23</sup> ROSSA, op. cit., pg. 64.

*fcies nuas e frias, rasgadas por vãos cujo adorno é mais uma colagem que um elemento morfológico da parede, tal como nos arcos e portais de toda a sua obra*<sup>23</sup>. Deste modo, a ligação do reservatório de Mardel ao espaço das Igrejas-Salão apenas pode ser sustentado através de similitudes circunstanciais de forma tão sedutoras quanto frágeis. Porém, o reconhecimento de um sistema de referências requer maior segurança.

Neste momento, fará sentido avaliar as possíveis ligações do reservatório à arquitectura utilitária, em particular, aos espaços das cisternas. Apesar da dimensão retórica que o programa do reservatório das Amoreiras requeria, o seu propósito funcional acaba por aproximá-lo àquelas realizações, mais do que a qualquer hipotética igreja. Assumindo a possível experiência de Mardel na engenharia hidráulica, esta proximidade torna-se, ainda, mais aceitável. Aliás, na proposta que fez para o reservatório com dois tanques sobrepostos, a configuração do tanque inferior permite confirmar o conhecimento que Mardel teria dessas construções. Assim, a leitura do interior do reservatório a partir de uma cisterna parece clarificar-se: sobre o volume da água armazenada o vazio existente sob a arcaria da cobertura dilatou-se, verticalmente, de modo a obter a amplitude necessária à sua dimensão pública que, numa cisterna, era inexistente. A observação da água ficou garantida com o passeio periférico entretanto criado. Metaforicamente, a desproporção vertical das janelas do reservatório fixa o arrasto sofrido pelos óculos de iluminação da cisterna. Mais do que transfigurar uma tipologia estranha, o mérito do trabalho de Mardel consiste, antes, em operar sobre um modelo conhecido, resignificando-o. O seu sucesso atesta o modo como dignificou o utilitarismo discreto de uma vulgar cisterna, transformando-a no reservatório que iria receber as Águas Livres que chegavam a Lisboa. Evidentemente, esse utilitarismo discreto não implica, nem poderia fazê-lo, qualquer memorização das cisternas. Muitos desses espaços, por estarem integrados em estruturas militares, revelam-se como exercícios complexos e completos de geometria associada à invenção arquitectónica, no que poderão ter-se constituído, aí também, num referencial determinante para Mardel. Essa será a importância fundamental das cisternas para a concepção do reservatório da Mãe d'Água. A condição militar de Mardel sempre se foi um alicerce inquestionável da sua actividade.

Aceitar o valor das cisternas de concepção militar não significa que se procure descobrir a verdadeira filiação do Reservatório da Mãe d'Água numa tipologia específica ou numa realização concreta, proporcionando o conforto de uma prova verificável, como terá acontecido em relação à evocação das Igrejas-Salão. Esse seria um exercício redutor e simplista. Pelo contrário, procura-se um pensamento projectual que torne plausível e enquadre a interpretação do espaço projectado por Mardel. Por lhe ser acessível, é inevitável apontar o exemplo da Cisterna do Forte de S. Julião da Barra, construído entre 1553 e 1568, sob o risco de Miguel de Arruda, apesar da sua configuração inviabilizar, desde logo, uma comparação formal imediata. Porém, a sua concepção não poderá deixar de esclarecer a do Reservatório da Mãe d'Água.

### **O Vazio Como Presença**

Na sequência da observação do projecto do Reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras, é possível compreender o resultado atingido como um equilíbrio entre a premência utilitária do programa do edifício e o desejo da sua nobilitação. Se a dimensão utilitária foi prontamente resolvida através de um volume único e simples, a sua nobilitação foi assegurada com recurso a citações da tratadística, confirmando o procedimento que fora adoptado em relação ao arco triunfal que marca todo o conjunto das Amoreiras.

Porventura, fará sentido observar dois significados distintos no resultado atingido. Se, por um lado, para Mardel, seria o equilíbrio possível, pois não deixou de tentar uma solução mais complexa, certamente mais coadunada com o seu desejo de afirmação, por outro, para a superintendência da obra, da qual não se pode afastar a presença tutelar de Maia, seria o equilíbrio adequado, confirmando, também, a capacidade de adaptação de Mardel. Assim se garantiu a nobilitação da volumetria utilitária do reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras.

Após a observação do enquadramento e da evolução do projecto da Mãe d'Água das Amoreiras, é necessário retornar à matriz que configurava o pensamento arquitectónico de Mardel: por um lado, deve ser considerada a presença da geometria como instrumento da concepção, por outro, é necessário entender o modo como essa geometria foi adoptada de acordo com o propósito do edifício que se concebia. Assim, fará sentido aproximar a concepção do reservatório à concepção da arquitectura militar, mesmo que essa possibilidade contrarie a dimensão civil evidente do reservatório. Vários são os factores que sugerem essa aproximação. Desde logo, tem de ser considerada a definição das linhas fundamentais do aqueduto e a própria natureza utilitária da obra, mais próxima da certeza técnica da engenharia do que das experiências formais da arquitectura. Maia, também ele um militar, fora o principal responsável por essa definição, fazendo sentido recuperar a sua ideia de um aqueduto *forte, mas não magnífico, e ostentoso*. Aliás, mesmo durante a direcção de Mardel, Maia continuaria próximo das Águas Livres. Além de Maia, também Azevedo Fortes, Engenheiro-Mor do Reino, participou no início do empreendimento, chegando a partilhar a direcção tripartida da obra com Maia e José da Silva Paes, um outro engenheiro militar, na sequência da polémica que afastou António Canevari, em meados 1732. Depois, deve ser ponderada a aprendizagem que Mardel terá necessariamente feito das práticas arquitectónicas portuguesas, antes de chegar às Águas Livres, aprendizagem essa que lhe terá propiciado o contacto com a concepção militar da arquitectura. Se assim não fosse, o trabalho de Mardel dificilmente teria sido tão considerado por Maia. Por fim, mesmo que possa ser entendido como uma circunstância menor, não deixa de ser significativa muita da terminologia utilizada em relação ao reservatório, desde o *Castello de agoa*, referido por Maia, até à *espécie de casa forte*, desdenhada por Ludovice.

Tal como uma fortaleza, o impacto sóbrio do reservatório e do restante conjunto das Amoreiras advém da apropriação da topografia da sua localização, sobre a qual se



firma a sua configuração clara, geometricamente controlada, sem outros adornos que não as molduras simples das janelas, “*cujo único ornato é a sua controlada desproporção*”<sup>24</sup> e, sobretudo, a elaboração da entrada [Foto 1]. Apesar de se constituírem como concessões de desenho, acabam, por contraste, por acentuar a lisura do volume principal do reservatório, esclarecendo, ao mesmo tempo, o seu carácter civil. Nesta fortaleza não militar, o Arco Triunfal das Amoreiras pode ser interpretado como uma porta de armas, o envasa-

<sup>24</sup> ROSSA, op. cit., pgs. 79-80.

[Foto 1] – Reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras, entrada (foto do autor).

mento do reservatório com a muralha e o reservatório, naturalmente, como a cisterna. Levando esta comparação ao limite, a praça das Amoreiras e o bairro adjacente, que Mardel definiu posteriormente, tornam-se, respectivamente, na praça de armas e no necessário aquartelamento. Por último, devem ser retomados as citações de Sérlio que Mardel fez, sempre preconizadas para edifícios de carácter militar. Nesse sentido, o Arco Triunfal é definido do mesmo modo que foram muitas das portas de armas das fortalezas – como um momento excepcional de desenho, aposto a uma parede/volume – e a ordem toscana eleita adequava-se, naturalmente, a construções militares – Sérlio refere a possibilidade da sua utilização em fortalezas e localidades fortificadas – e a *loggia* escolhida era recomendada para paredes de fortalezas. De facto, tal como uma obra militar, o reservatório de Mardel pode ser compreendido como um volume estruturado pela precisão da geometria e nobilitado pela interpretação da tratadística.

Neste momento, talvez possa recuperar-se uma ligação do reservatório de Mardel às Igrejas-Salão do séc. XVI. Sob a aparência mais imediata da forma, que, para o caso, se torna inconsequente, é possível isolar um pensamento conceptual comum, de origem militar. Será esta, certamente, a ligação que admite a possibilidade da compreensão do reservatório a partir destas igrejas. A formação militar de muitos dos seus autores não pode deixar de ser reconhecida. Novamente, Correia é esclarecedor: as Igrejas-salão “[d]emonstram também à saciedade, pela sua limpidez estrutural, pela sua simplicidade e pelo monumentalismo utilitário, o contributo decisivo da arquitectura militar na sua implementação”<sup>25</sup>. Sintomaticamente, a hipotética aplicação deste comentário ao reservatório projectado por Mardel não suscitaria quaisquer suspeitas.

Apesar do reconhecimento da importância da geometria como processo gerador da concepção espacial, importará, contudo, verificar algumas particularidades da definição do reservatório elaborado por Mardel, sobretudo porque, neste caso, a adopção da geometria não se esgota na definição da planimetria ou da volumetria do edifício. A partir da observação dos desenhos referentes à proposta final do reservatório, a planta<sup>26</sup> e o corte transversal, é possível detectar o procedimento conceptual de Mardel. Observe-se a planta. De imediato, o aqueduto é interpretado como a espinha dorsal da composição do espaço – surge uma linha. Depois, a partir da configuração do envasamento, é definida a configuração do reservatório – surge um rectângulo ligeiramente distendido, orientado sob a direcção daquela linha. A partir daí, o procedimento é simples: o rectângulo é tripartido no sentido longitudinal, permitindo estabelecer a largura do corpo da entrada, e a definição dos nove tramos resulta da aplicação das diagonais desse rectângulo e de linhas que lhes são paralelas. Rapidamente, foi estabelecida a grelha planimétrica necessária à primeira definição do espaço. Observe-se, agora, o corte. A partir do rectângulo da planta, configura-se o contorno do volume do reservatório. Depois, com linhas paralelas, define-se os três níveis que irão compor esse volume. Quase de imediato ficou definida a grelha altimétrica do espaço. Aparentemente, este procedimento simples não exigiria mais do que as ferramentas convencionais de uma oficina de desenho de arquitectura: uma régua T e um esquadro. Porém, o entendimento deste processo deve ir além da observação da evidência bidimensional de uma planta e de um corte, procurando, antes, a sua consequência na definição de um volume espacial interior. Será desse modo que a geometria é transformada em espaço arquitectónico. Assim, para além da presença linear e estrutural do aqueduto é necessário observar a importância da superfície da massa de água guardada no reservatório, igualmente interpretada a partir da geometria euclidiana. A sua detecção surgiu através de uma das linhas com

<sup>25</sup> CORREIA, José Eduardo Horta, op. cit., pg. 102.

<sup>26</sup> Tal como foi anteriormente referido, esta planta não corresponde à planta da versão final do projecto de Mardel. Porém, apesar das diferenças existentes, a sua adopção viabiliza a compreensão da concepção geométrica do reservatório.



[Foto 2] – Reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras, entrada (in AA/VV, História da Arte em Portugal, Volume 9, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, pg. 99).

que se estruturou a altimetria do espaço, fazendo-a coincidir com o nível do envasamento do reservatório.

No interior do volume que configura o reservatório, o espaço resultará da tensão definida entre a axialidade do aqueduto e a reflexão gerada por essa superfície da água [Foto 2]. O aqueduto pressente-se na direcção do espaço, orientada entre a entrada do reservatório e a cascata de água, e a superfície da água observa-se a partir da periferia do espaço, por entre os suportes da cobertura, quer sejam as colunas do projecto de Mardel, quer sejam os pilares que acabaram por ser construídos. De

ambos os modos, são definidos dois pontos particulares do espaço, tão notáveis quanto distintos. Por um lado, a cascata, reforçando o simbolismo da chegada da água que o reservatório deveria marcar; por outro, o centro da superfície da água armazenada, confirmando a razão utilitária que deu origem ao reservatório. A água que chega é, depois, observada, pelo que o confronto entre esses dois pontos acaba por reflectir o duplo propósito da Mãe d'Água. A tensão assim gerada é compreendida em movimento, à distância, à medida que o percurso periférico do espaço circunscreve a água. Porém, esses pontos particulares nunca são alcançados <sup>27</sup>.

Actualmente, verificando-se o desaparecimento das referências que poderiam perpetuar a iconologia da cascata e do espaço, a dimensão abstracta desses pontos está reforçada. Por um lado, o grupo escultórico projectado por Mardel nunca chegou a ser executado, restando, apenas, um golfinho por onde a água é lançada; por outro, devido à alcalinidade da água, a cascata ficou coberta por um sedimento calcário, tornando imperceptível a sua configuração original <sup>28</sup>. Trata-se, evidentemente, de um jogo, onde a presença simultânea da água e do vazio espacial é fundamental. Na superfície da água, a reflexão dos limites do espaço duplica-o. Porém, a regra que configura esse jogo continua a ser a do rigor da geometria euclidiana, presente no(s) ponto(s) particulares, na linha do aqueduto e no polígono da superfície da água. Esse será, porventura, o modo como o vazio do espaço se torna presente a partir do pensamento geométrico que o concebe. A estrita bidimensionalidade do desenho foi transfigurada, o mesmo acontecendo à tridimensionalidade da sua repercussão volumétrica.

A partir de agora, haverá que observar o resultado desta concepção geométrica do espaço, confirmando, por fim, a dimensão pública que Mardel sempre considerou para o reservatório. A água, a razão que determinara a existência do reservatório, torna-se numa matéria determinante na constituição. A sua superfície é o espelho que duplica o espaço, pulverizando-o de reflexos de luz e de sons. Na água, vê-se a cobertura ao mesmo tempo que se vê o fundo do reservatório e, na cobertura, recuperam-se os reflexos de luz e de cor da água.

Pequenos jogos são possíveis. O eco das vozes confunde-se com o eco da cascata e ver a água implica ver-se a si próprio ainda que o risco de deformação da figura seja evidente [Foto 3]. Porém, talvez não seja risco, talvez seja, apenas, gozo.



[Foto 3] – Reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras, entrada (foto do autor).

<sup>27</sup> Neste sentido, não pode deixar de apontar-se a crueza da intervenção que procurou propiciar condições para uma utilização renovada e diversificada do espaço do reservatório. A definição de uma plataforma flutuante e opaca localizada no centro do espaço faz perigar as relações inerentes à sua concepção.

<sup>28</sup> Paradoxalmente, por causa desta sedimentação calcária, a cascata é, por vezes, interpretada como uma fonte naturalista(?).

## BIBLIOGRAFIA

- AA/VV, *História da Arte em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986;
- AA/VV, *O Livro de Lisboa*, Coordenação de Irilvalva Moita, Livros Horizonte, Lisboa, 1994;
- BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira, *Poivalência e Contradição, Tradição Seiscentista o Barroco e a inclusão de sistemas ecléticos no séc. XVIII a segunda geração de arquitectos*, Dissertação para Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1990;
- D. JOÃO V E O ABASTECIMENTO DE ÁGUA A LISBOA, Catálogo da Exposição ocorrida no Palácio Galveias de Outubro a Dezembro de 1990, 2 vol., Direcção de Irilvalva Moita, Câmara Municipal de Lisboa, 1990;
- Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Direcção de José Fernandes Pereira, Editorial Presença, Lisboa, 1989;
- FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*; Bertrand Editora, Lisboa, 1983;
- GOMES, Paulo Varela, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no Séc. XVIII*, Editorial Caminho, Colecção Universitária, Lisboa, 1988;
- GUERRA, Franklin, *História da Engenharia em Portugal*, Porto, 1995;
- Kubler, George, *A arquitectura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Vega, Lisboa, 1988 (Tradução portuguesa de Jorge Henrique Pais da Silva);
- NORBEG-SCHULZ, Christian, *Meaning in Western Architecture*, Rozzoli, New York, 1980 (Tradução de Preager Publishers, Inc.);
- PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*, Lisboa, 1999;
- PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura e Escultura de Mafra – Retórica da Perfeição*, Editorial Presença, Lisboa, 1994;
- PINTO, Luís Leite, *Subsídios para a História do abastecimento de Água à Região de Lisboa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda e EPAL – Empresa Pública das Águas Livres, Lisboa, 1989;
- ROSSA, Walter, *A Urbe e o Traço, uma década de estudos sobre o urbanismo português*, Livraria Almedina, Coimbra, 2002;
- ROSSA, Walter, *Além da Baixa – Indícios de Planeamento Urbano na Lisboa Setecentista*, Instituto Português do Património Arquitectónico, Colecção Arte e Patriónio, Lisboa, 1998;
- SERLIO, Sebastiano, *On Architecture, Volume one – Books IV of "Tutte l'Opere d'Archiettura et Prospetiva"*, Yale University Press, New Haven & London, 1996 (Tradução norte-americana de Vaughan Hart e Peter Hicks);
- SILVA, Augusto Vieira da, *O Arco e a Mãe-d'Água das Amoreiras*, in Boletim da Comissão de Fiscalização das Águas de Lisboa, número comemorativo da Exposição de Obras Públicas, Lisboa, 1948;
- SUMMERSON, John, *A Linguagem Clássica da Arquitectura*, Martins Fontes, 3ª Edição, São Paulo, 1997 (Tradução brasileira de Sylvia Ficher);
- VASCONCELOS, Flório Teles de Menezes e, *Carlos Mardel – Elementos para a História da Arquitectura Portuguesa no Séc. XVIII*, Dissertação de Licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras de Lisboa, 1955;
- VOCABULÁRIO TÉCNICO E CRÍTICO DE ARQUITECTURA, Maria João Madeira Rodrigues, Pedro Fialho de Sousa, Horácio Pereira Bonifácio, Edições Quimera, Lisboa, 1990;
- WOHL, Helmut, *Carlos Mardel and his Lisbon Architecture*, in Apollo, Londres, Abril, 1973;

**Nota:** todos os desenhos do Reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras pertencem ao Museu da Cidade de Lisboa (MCL).

# A ARQUITECTURA COMO MEMÓRIA DA CIDADE: O EXEMPLO DE LISBOA (1834-1944)

Paulo Simões Rodrigues

Em 1721, aquando da promulgação do alvará de protecção aos objectos arqueológicos por D. João V, a 20 de Agosto, os edifícios, as estátuas, os relevos, as medalhas, as moedas e demais artefactos do passado foram englobados sob a designação de “monumentos antigos”.<sup>1</sup> Mais de um século depois, em 1840, utilizou-se a terminologia “monumentos nacionais” para classificar o conjunto de edificações que documentavam a história do país.<sup>2</sup> Embora pareça que o que separou os monumentos “antigos” dos “nacionais”, para além da óbvia distância cronológica, fosse unicamente a mudança de nomenclatura, esta, na verdade, resultou de uma profunda transformação cultural que deu origem a um conceito distinto de monumento. De facto, com o advento do movimento romântico em finais do século XVIII, marcado pelo relativismo histórico (teorizado por autores como Winckelmann, Vico ou Herder), pelo despontar dos nacionalismos europeus e pela idealização da época medieval e sua eleição como modelo civilizacional a seguir, o universalismo classicista que era a referência dominante da cultura europeia desde o Renascimento, e ao qual estava correlacionada a ideia genérica de *monumento antigo*, é substituído pela valorização das identidades das nações, das particularidades físicas e morais de cada povo, e das especificidades de cada território ou local. Novos parâmetros culturais que geram a noção mais concreta de *monumento histórico*, aplicada às edificações do passado a que presente deu um significado específico, de acordo com a interpretação que fazia da época em causa e condicionado pelas ideologias, sensibilidades e interesses vigentes.<sup>3</sup> Ou a ainda mais restrita de *monumento nacional*, relativa somente à arquitectura que constituísse - quer pelas suas qualidades artísticas, quer pelos acontecimentos, factos ou personalidades que lhes estivessem associados, quer pela conjugação de todos estes factores - um documento relevante para a história da nação: «A história dos seus monumentos é para cada povo a história da sua individualidade, porque não ha monumento artistico que não traduza mais ou menos directamente, a acção intellectual e política da sociedade que o concebeu»<sup>4</sup>. Veja-se, a título de exemplo, a publicação *Monumentos Nacionaes*, da autoria do escritor e jorna-

<sup>4</sup> ORTIGÃO, Ramalho - *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1896, pp. 170 e 171. Segundo Luciano Cordeiro, em 1876, os monumentos eram nacionais por sublinharem o carácter «typico do trabalho, usos, costumes, progressos, estado industrial, influências sociaes e modo de ser intelectual, moral e material da sociedade portuguesa nas diversas evoluções do seu desenvolvimento histórico, bem como (...)» por representarem ou conservarem a memória dos «(...) feitos mais distintos da história nacional». CORDEIRO, Luciano - *Relatório Dirigido ao Illustrissimo e Excellentissimo Sr. Ministro e secretario dos Negócios do Reino pela Comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875 para propôr a reforma do ensino artistico e a organização do serviço de Museus, Monumentos Históricos e Archeologicos. Primeira Parte. Realatório e Projectos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876, p. 12.

<sup>1</sup> Como passado, o alvará entedia um período temporal que ia da presença dos povos antigos na Península Ibérica (fenícios, grego e romanos) ao reinado de D. Sebastião (século XVI). RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões - *Património, Identidade e História. O Valor e o Significado dos Monumentos Nacionais no Portugal de Oitocentos*.

Lisboa: dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, volume I, p. 42.

<sup>2</sup> “Conservação dos Monumentos Nacionais”. *O Panorama*. Lisboa: volume IV, nº 164, 27 de Junho de 1840, p. 205.

<sup>3</sup> Sobre a distinção entre os conceitos de “monumento antigo” e “monumento histórico” ver o teorizado pelo historiador vienense Alois Riegl em 1903, na obra *Der Moderne Denkmalkultur. Sein Wesen und Seine Entstehung*. RIEGL, Alois - *El Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid: Visor, 1999, pp. 49-68.

<sup>5</sup> De destacar também alteração empreendida por Alexandre Herculano (1810-1877) no título dos quatro artigos "Os Monumentos I e II" e "Mais um brado a favor dos Monumentos", publicados na revista **O Panorama** (volumes II e III) em 1838 e 1839, quando os integrou no volume **Opúsculos** em 1872 e 1873, para "Monumentos Pátrios". HERCULANO, Alexandre - *Opúsculos. Controvérsias e Estudos Históricos*. Venda Nova - Amadora: volume II, s.d., pp. 5-56. Ver ainda BARBOSA, Inácio Vilhena - *Monumentos de Portugal. Históricos, Artísticos e Arqueológicos*. s.l.: Castro Irmão Ed., 1896 e PEREIRA, Gabriel - "Monumentos Nacionais", *A Architectura Portuguesa*. Lisboa: ano I, nº 3, Março de 1908.

<sup>6</sup> HUGO, Vitor - *Nossa Senhora de Paris*. Barcelos: Livraria Civilização, 1982, p. 173 (a primeira edição francesa foi publicada em 1831).

<sup>7</sup> ACÁCIO, Abel - "Philosophia da Arte. I", *Revista Litterária do Porto*. Porto: nº XIX, Domingo, 25 de Novembro de 1877, p. 148 e RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões (1998): pp. 125-133.

<sup>8</sup> Para uma melhor contextualização da problemática da construção da memória nacional no século XIX consultar MATOS, Sérgio Campos - *Historiografia e Memória Nacional no Portugal do Século XIX (1846-1898)*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, pp. 131-155, 163-175, 235-251 e 473-479.

<sup>9</sup> Vieram substituir os diferentes conselhos e

lista José da Silva Mendes-Leal Júnior, saída em 1868 e que abrangia estritamente o património construído medieval (dos estilos românico, gótico e manuelino)<sup>5</sup>.

A concentração do conceito de monumento na arquitectura é também significativa. Desde os estudos de Johann Joachim Winckelmann dedicados à arte grega (com destaque para as *Reflexões sobre a Imitação da Arte Grega* de 1755 e a *História da Arte da Antiguidade* de 1764) que a arquitectura era tida como um meio privilegiado, de entre as outras manifestações da cultura material, de expressão e conservação do pensamento humano. Ideia que a *Estética* do filósofo Georg Hegel (publicada postumamente em 1855) sistematizou estabelecendo que a arte é, na sua essência, a representação sensível de uma ideia, que o escritor Vitor Hugo vinha popularizando desde a década de 1830, ao escrever que a arquitectura foi «a principal expressão do Homem nas suas várias fases de desenvolvimento»<sup>6</sup>, e que o positivismo da segunda metade do século XIX adoptou, na medida em que se adequava perfeitamente à sua noção de arte, que fazia determinar as formas plásticas e as gramáticas estéticas das condições sociais, ambientais, históricas e até étnicas em que tinham sido criadas: «A arte foi, é e será sempre destinada a fazer ver a harmonia que existe entre a ideia e a exterioridade sensível; (...)»<sup>7</sup>.

Este princípio não implicou, porém, uma uniformização do significado de todos estes monumentos. Os erigidos dentro da baliza dos séculos XII e XVI continuavam a destacar-se pelos densos valores histórico-documental e simbólico-nacionalista que, ultrapassando os limites da esfera local da cidade, configuravam provas tangíveis do passado medieval (da fundação da nacionalidade e da consolidação da sua independência) e do período glorioso da expansão ultramarina. Eram épocas exemplares, "idades de ouro" que serviam as intenções pedagógicas de âmbito político e cívico com vista à educação popular pela arte e ao culto do nacionalismo pelo conhecimento do património pátrio, tanto do romantismo da primeira geração liberal como do positivismo finisecular. Ao longo do século XIX foi-se afirmando e confirmando entre os intelectuais portugueses a necessidade de cultivar e divulgar a memória histórica para um público mais alargado com o objectivo último de consolidar, entre a generalidade da população, um sentido de integração e convergência nacional<sup>8</sup>. Elegeram-se essas épocas históricas como modelos de comportamento cultural e sócio-político a seguir no presente para voltar a atingir o grau de progresso e elevação moral que se reconhecia no passado, e que com esse fim eram divulgadas pelas revistas de conhecimentos úteis e pelo ensino da história. Por tudo isto, os monumentos eram considerados também instrumentos fundamentais da liberdade dos povos.

À semelhança da postura da monarquia liberal em relação ao património construído, também a República, a partir de 1911, com a criação dos Conselhos de Arte e Arqueologia (no Porto, em Lisboa e Coimbra)<sup>9</sup>, e depois em 1920, quando da instituição da Administração Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (dependente

comissões de monumentos nacionais que foram criados entre 1890 e 1910, quer vinculados ao Ministério das Obras Públicas, quer ao da Instrução Pública e Belas Artes, fluando de acordo

com os interesses do executivo em vigência, o que é demonstrativo da inconstância das políticas patrimoniais durante o liberalismo. RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões (1998): volume I,

pp. 265-292 e TOMÉ, Miguel - *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002, p. 16.

do Ministério das Obras Públicas), propagou um culto dos monumentos que nem sempre se traduziu em medidas concretas e em que se cruzaram a necessidade de conservar a memória do passado nacional com o favorecimento de uma determinada perspectiva desse passado, através da qual a ideologia republicana se assumia como sua herdeira histórica legítima e garante da sua recuperação no presente e perpetuação no futuro mais próximo. Isto é, os ideólogos republicanos defendiam que apenas este novo sistema político seria capaz de devolver ao país o orgulho nacionalista que tinha levado à fundação da pátria e ao florescimento económico, cultural e social vivido na época da expansão dos portugueses por outros continentes. Todas as edificações que permitissem essa retrospectiva analógica, entre passado e presente, eram os mais valorizados em termos da sua classificação como monumentos nacionais. É neste contexto que se irá verificar um incremento dos estudos dedicados ao estilo românico nacional, para além da habitual atenção prestada às edificações góticas e manuelinas, sintoma da crescente curiosidade pelo século XII, o da criação do país.

A interpretação analógica de certos períodos da história nacional perdurará até pelo menos a segunda metade do século XX, com o Estado Novo a instituir um novo programa de preservação patrimonial através da criação da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais em 1929, assente na intenção de transformar as glórias nacionais em incentivos políticos actuais. Embora a semelhança com a atitude dos regimes anteriores para com o património construído seja flagrante, este último não se assumiu como uma continuidade. Pelo contrário, declarou-se opositor da monarquia e da república parlamentaristas que tinham abandonado e destruído uma percentagem significativa dos monumentos nacionais. A estratégia passou por ignorar tudo o que tinha sido feito em prol do património edificado nacional em termos legislativos e de intervenções concretas de conservação, realçando, antes, a outra vertente da relação do liberalismo e da república com a arquitectura do passado, que foi a da sua venda a particulares para adaptação a novas utilizações, a da demolição de modo a permitir melhoramentos urbanos e viários ou a do simples abandono. Situação que atingiu sobretudo os imóveis religiosos, por motivo de sucessivas nacionalizações e secularizações. Podia assim o novo regime arrogar-se de resgatador dos monumentos nacionais, como o tinha sido também do caos económico e da instabilidade social<sup>10</sup>.

Há no Estado Novo, contudo, uma diferença que importa salientar. Os liberais e os republicanos tomaram a Idade Média como o princípio de um percurso sócio-político que, evoluindo em linha recta, culminou num período ímpar de desenvolvimento económico e cultural nos séculos XV e XVI (com o estabelecimento de rotas comerciais marítimas e a ocupação de novos territórios), para ser temporariamente interrompido pela perda da independência de 1580 a 1640 e pelo absolutismo monárquico do século XVIII, mas que eles pretenderam recuperar e dar continuidade, não sem salvaguardar a possibilidade de variações ao modelo original, mais de acordo com as necessidades do presente e do futuro próximo. O Estado Novo, pelo contrário, assumiu-se como o desfecho lógico do paradigma que estruturava o que se considerava ser a excepcionalidade da história nacional. Excepcionalidade que decorria de um circuito temporal formado por fases de apogeu intercaladas por outras de crise. Assim, às fases da fundação, da consolidação da autonomia nacional e dos descobrimentos ultramarinos (séculos XII a XVI), seguiu-se a decadência com a perda da independência (séculos XVI a XVII), resgatada pela restauração de 1640, pelo brilhantismo do reinado de D. João V e pelo desenvolvimento do pomalismo

<sup>10</sup> ACCIAUOLI, Margarida - *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 11.

<sup>11</sup> Ideia que surge como manifestação da resistência de um pequeno Estado ao expansionismo das grandes nacionalidades na segunda metade do século XIX. MATOS, Sérgio Campos (1998): pp. 483-494.

<sup>12</sup> A *Grand Tour* era uma prática que remontava à Inglaterra do século XVII e consistia numa viagem educacional que os jovens europeus abastados empreendiam como complemento da sua instrução formal. Os destinos mais comuns eram a Itália, a Península Ibérica, o Norte de África e o Próximo Oriente. Entre 1755 e 1890, foram escritos e publicados mais de uma centena de livros de viagem sobre Portugal, muitas vezes no âmbito de uma narrativa mais alargada à Península Ibérica e até à Europa mediterrânea, da autoria de viajantes maioritariamente britânicos, mas também franceses e alemães. No período considerado, segundo Maria Leonor Machado de Sousa, a cidade de Lisboa foi descrita ou largamente referida em 112 publicações estrangeiras. SOUSA, Maria Leonor Machado de - "Lisboa vista pelos estrangeiros (Levantamento bibliográfico até ao fim do século XIX)". Lisboa, *Revista Municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, nº 5 e 6, Terceiro e Quarto Trimestres de 1983, pp. 57-75.

<sup>13</sup> Para confirmação do acima enunciado, para além de outros autores já citados, em caso de interesse deve-se consultar: Jean Leck - *Iberian Sketches. Travels in*

(nos séculos XVII e XVIII), aos quais sucedeu a inconstância liberal e republicana (séculos XIX e XX), a que a contemporaneidade pôs um ponto final iniciando uma nova fase de restauração política, social, económica e cultural. Visão circular da história em que a formação do reino de Portugal, a sua expansão e os seus descobrimentos explicavam 1640 e legitimavam 1928 como inevitabilidades que, por sua vez, justificavam e consagravam essa primeira fase de crescimento como fundadora. Mundividência que vinha reforçar a ideia de que a nação detinha uma missão histórica civilizadora, cuja génese remontava aos últimos anos da centúria anterior<sup>11</sup>, particularmente no que dizia respeito às possessões ultramarinas.

Deste modo, desde o século XIX que se considerou que o monumento arquitectónico, ao sobreviver à passagem do tempo, preservou, por inerência, a memória das principais características dos lugares em que foram levantados e das épocas que atravessaram desde a sua construção. Desses lugares, ganharam particular relevância as cidades, na medida em que os monumentos também deram corpo, paralelamente à memória da nação, à memória das urbes, consubstanciando as respectivas identidades, aquilo que lhes era próprio enquanto entidades espaciais, temporais e materiais. Destas, destacaram-se, por sua vez, as capitais, cuja história mais se confundia com a da totalidade da nação, como acontecia com Lisboa.

No que à capital portuguesa diz respeito, desde o século XVIII que viajantes estrangeiros, imbuídos pelo espírito da "Grand Tour" e no contexto da literatura de viagens<sup>12</sup>, destacaram um conjunto de edificações emblemáticas que, pela plasticidade das suas formas, lhes permitiram, enquanto observadores externos, reconhecer claramente como evoluiu o território lisboeta no tempo. Foi assim que autores como o arquitecto irlandês James Murphy (*Travels in Portugal*, 1795), o escritor inglês William Beckford (*Italy with sketches of Spain and Portugal*, 1833), o francês Ferdinand Denis (*Portugal*, 1845), o polaco Athanasius Raczyński (*Les Arts en Portugal*, 1846, e *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, 1847) ou muitos outros menos famosos que lhes seguiram<sup>13</sup>, vão destacar, quase em exclusivo, o mosteiro de Santa Maria de Belém ou dos Jerónimos, a torre de São Vicente ou de Belém<sup>14</sup>, a Sé Catedral e as ruínas da igreja do convento do Carmo, aos quais acresciam outra série de monumentos, em número e associação variável<sup>15</sup>. A repetição nos monumentos visitados e descritos pelos viajantes estrangeiros está em sintonia com a atitude dos lisboetas em

*Portugal and the Northwest of Spain* (Glasgow, 1884), Gustavo A. Baz - *Cartas sobre Portugal* (Madrid, 1885), Armand Dayot - *Croquis de Voyage. Italie-Espagne-Portugal* (Paris, 1887), Gustave Clausse - *Espagne Portugal. Notes historiques et artistiques sur les villes principales de la Péninsule Ibérique* (Paris, 1889), Ernest Bergman - *Une Excursion en Portugal (Notes de Voyage)* (1890), George Bailey Loring - *A Year in Portugal* (New York and London, 1891),

Juliette Lamber - *La Patrie Portugaise. Souvenirs Personnels* (Paris, 1896), M. Quillardet - *Espagnols et Portugais chez eux* (Paris, 1905); A. C. Inchbold - *Lisbon & Cintra. With Same Account of other cities and Historical sites in Portugal* (London, 1907), Agnes M. Goodall - *Peeps at Many Lands Portugal* (London, 1909), W. H. Koebel - *Portugal. Its land and people* (London, 1909), G. Le Roy Liberge - *Trois Mois en Portugal* (Paris, 1910). RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues

Simões (1998): volume I, pp. 39-41.

<sup>14</sup> De referir que Belém foi sede de um concelho com o mesmo nome, criado por decreto de 11 de Setembro de 1852 e abolido a 25 de Julho de 1885.

<sup>15</sup> Cada viajante/escritor descrevia os que iam de encontro ao seu gosto pessoal ou se localizavam no seu itinerário pela cidade.

relação a este seu património construído, que elegeram um grupo restrito de imóveis medievais e manuelinos como os mais emblemáticos da capital.

Em 1837, no primeiro número do jornal *O Panorama*, o seu director, o escritor Alexandre Herculano, publicou um artigo da sua autoria em que faz a apologia da arquitectura gótica, ilustrado com uma gravura das ruínas góticas da igreja do Carmo. À semelhança do que acontecia com o mosteiro da Batalha, mandado construir por D. João I para comemorar a vitória sobre o exército castelhano em Aljubarrota, em que, dentro do espírito da cultura romântica, a perfeição da sua arquitectura gótica traduzia materialmente o espírito empreendedor e vitorioso da geração que tinha consolidado a independência nacional no século XIV<sup>16</sup>, também na igreja do convento do Carmo se manifestava esse particular simbolismo, na medida em que tinha sido fundada por D. Nuno Álvares Pereira, outro dos protagonistas da mesma gesta: «A igreja do Carmo de Lisboa, que não só é preciosa pelo fundador que teve, por ser memória do que é, mas também por ser um dos mais belos tipos do gótico puro (ou assim dito)–...».<sup>17</sup>

Cinco anos mais tarde, ainda n' *O Panorama*, era publicado, ao longo de uma série de números, um estudo historiográfico-arqueológico dedicado ao mosteiro dos Jerónimos, elaborado por Francisco Adolfo Varnhagen<sup>18</sup>. Aqui, a leitura nacionalista adensou-se ainda mais, pois Varnhagen identifica uma gramática arquitectónica específica no mosteiro dos Jerónimos, principalmente no que diz respeito à decoração. Esta diferença tinha sido já intuída por outros autores, inclusivamente por alguns dos viajantes estrangeiros que viram naquele edifício uma expressão regionalista do gótico, marcada por uma influência oriental, decorrente da presença muçulmana na Península Ibérica. Varnhagen destaca-se por considerá-lo um estilo exclusivamente português, uma espécie de resistência tardo-medieval ao classicismo renascentista através da figuração estilizada, nos elementos decorativos, da fauna e da flora dos territórios ultramarinos e dos instrumentos náuticos - o que o torna num reflexo directo do processo da expansão e dos descobrimentos -, e por nomeá-lo, muito possivelmente pela primeira vez, de “manuelino”. A partir de agora, o mosteiro de Belém é elevado a emblema do património histórico português por unir a qualidade à originalidade arquitectónicas, o que não acontecia com o gótico internacional de Santa Maria da Batalha, e por ter na origem a intenção de comemorar um acontecimento: tinha sido mandado erigir por D. Manuel I para celebrar a descoberta do caminho marítimo para a Índia por Vasco da Gama. Era simultaneamente um monumento comemorativo e um monumento histórico. Ou melhor, um monumento comemorativo que se tinha tornado, com o tempo, em histórico, em virtude do seu estilo se ter conservado até ao presente e, por isso, representar o carácter do tempo que o edificou. De tal maneira que em 1877 se chega a afirmar que o único edifício que cumpria totalmente os requisitos que definiam os monumentos históricos, isto é ser uma alegoria da interpretação histórica do tempo, dos factos ou dos indivíduos que representava, e, em simultâneo, ter a capacidade de materializar o pensamento de dada época, fixá-lo em matéria, resistir à passagem dos séculos e determinar o seu itinerário na história, era o mosteiro dos Jerónimos: «Temos em Portugal um só estylo e um só monumento: o estylo manuelino, a igreja dos Jerónimos em Belém».<sup>19</sup> Embora a afirmação peque por algum exagero, não deixa de ser sintomática do simbolismo nacionalista que ficou colado ao mosteiro de Belém desde o romantismo, já perceptível em publicações anteriores ao artigo de Varnhagen, como na *Descrição do Real Mosteiro de Belém, com notícia da sua fundação* da autoria do abade António Dâmaso de Castro e Sousa e datado de 1837, e claramente expresso em

<sup>16</sup> HERCULANO, Alexandre - “A Architectura Gothica”. *O Panorama*. Lisboa: Typographia da Sociedade de Propaganda dos Conhecimentos Úteis, volume 1 (1ª série), nº 1, 6 de Maio de 1837, pp. 2-4 e fig. 3.

<sup>17</sup> Ver Nota G da segunda edição do poema *Camões de Almeida Garrett*, datada de 1839. GARRETT, Almeida - *Camões*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986, p. 213. Em 1867, um membro da Real Associação dos Arquitectos e Arqueólogos Portugueses, de seu nome Joaquim da Costa Cascais, propunha a instituição de uma capela na igreja do Carmo para serem aí depositados os restos mortais do Condestável Nuno Álvares Pereira. VILELA, Sá - *As ruínas do Carmo (Breves Considerações)*. Lisboa: 1876, p. 1.

<sup>18</sup> Publicado em 13 partes. VARNHAGEN, Francisco Adolfo - “Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém”. *O Panorama*: volume VI (volume I da 2ª série), nº 8 (19 de Fevereiro) – nº 11 (12 de Março), nº 13 (26 de Março), nº 14 (2 de Abril), nº 16 (16 de Abril) – 18 (30 de Abril). 1842. pp. 58-61, 66-68, 73-76, 99-102, 109-111, 125 e 126, 130-133, 138-140; IDEM. *Ibidem*. nº 102 (9 de Dezembro), 1843. pp. 385 e 386.

<sup>19</sup> FERREIRA, Luís Feliciano Marrecas - “Monumentos (Obeliscos dos Restauradores) II”. *Revista Litterária do Porto*. Porto: nº XXIII, 23 de Dezembro, 1877, pp. 179 e 180.

<sup>20</sup> GARRETT, Almeida - "Claustro de Belém". *Jornal de Belas Artes*. Lisboa: volume 1, nº 6, pp. 86-88 e LEAL, José Maria da Silva Mendes - *Monumentos Nacionais*. Lisboa: Typographia Franco-Portuguesa, 1868, p. V.

<sup>21</sup> GARRETT, Almeida (1986) pp. 96 e 212. Sobre o significado do mosteiro dos Jerónimos e do estilo manuelino na obra de Almeida Garrett ver RODRIGUES, Paulo Simões - "A Arte como Metáfora da História". *Garrett e as Artes. Actas do Ciclo de Conferências*. Évora: Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2002, pp. 9-40.

<sup>22</sup> O tema da composição alude a um passo da *História de Portugal Restaurado*, da autoria do conde da Ericeira e publicado em 1710, o qual relata como D. Filipa de Vilhena, viúva de Luis de Athaide (5º conde de Atouguia), incitou os seus dois filhos, D. Jerónimo de Athaide e D. Francisco Coutinho, a combater contra a monarquia espanhola em 1640, armando-os cavaleiros. Foi um dos temas recorrentes do patriotismo português. A.v. - *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*. Porto: Instituto Português dos Museus, Ministério da Cultura, catálogo da exposição, 2000, pp. 100 e 101.

<sup>23</sup> GARRETT, Almeida (1986): p. 61.

<sup>24</sup> "Torre de Belém". *O Panorama*. Lisboa: tomo IV, nº 149 (7 de Março), 1840, pp. 73 e 74.

<sup>25</sup> SENA, António - *História da Imagem Fotográfica em Portugal- 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998, pp. 37-226.

textos de Almeida Garrett e José Maria da Silva Mendes Leal<sup>20</sup>. Enquanto este último destacou-o como o monumento português mais vezes estudado, Garrett, numa nota à segunda edição do seu poema *Camões*, considerava-o «o nosso Westminster», «Um nobre e precioso relicário de tudo quanto fosse glória do nome português devera ser aquela bela igreja»<sup>21</sup>, um símbolo do apogeu artístico do país nos séculos XV e XVI, do qual o génio poético de Camões era outra das suas manifestações.

Devemos, no entanto, estar cientes que esta leitura simbólico-nacionalista não ficou restringida aos Jerónimos e à igreja do Carmo. Pelo contrário, estendeu-se, com igual valorização, à torre de Belém que também é alvo da atenção, desde muito cedo, de pintores, escritores e arqueólogos. Logo em 1801, no quadro "D. Filipa de Vilhena armando seus filhos cavaleiros" de Francisco Vieira Portuense, pintura sobre um episódio da história nacional ocorrido quando da restauração da independência em 1640, a torre de Belém vislumbra-se na paisagem abarcada pela janela que o pintor rasgou do lado esquerdo da sala onde a cena se desenrola - aqui, a torre assinala, tal e qual um padrão, a nacionalidade e o nacionalismo do tema<sup>22</sup>. Também Garrett a ela se refere no poema acima citado, chamando-a «torre antiga e veneranda / - Hoje tão profanado monumento / Das glórias de Manuel»<sup>23</sup>. E enquanto *O Panorama* fixa a sua imagem e descreve-a ao abrir um dos seus números<sup>24</sup>, José Lourenço Domingues de Mendonça faz publicar, em anexo ao oitavo volume da sua tradução da *História de Portugal* de Henrique Schaeffer, no ano de 1845, a *Notícia Histórica acerca da Torre de Belém*. Torna-se, a par do mosteiro dos Jerónimos, num dos monumentos mais visitados de Lisboa e imagem recorrente nas gravuras que ilustram os frontispícios e as páginas de jornais, revistas e livros. Até alguns dos protagonistas da recente técnica do daguerreótipo (José Nunes da Silveira, Possidónio da Silva, Henrique Nunes, Emílio Biel ou Marques de Abreu) encontraram nela, desde os anos de 1850, um tema de eleição<sup>25</sup>.

De resto, são estes mesmos edifícios que, nos inícios do século XX, irão constar na primeira e restrita lista oficial de monumentos classificados de nacionais, dada ao prelo em 1907, aos quais se juntou ainda a Sé e a basílica da Estrela<sup>26</sup>. O que vem sublinhar a relevância identifica que a época medieval e o alvor da renascentista, sobretudo nas suas dimensões estéticas do gótico e do manuelino, tiveram para o

<sup>26</sup> Os monumentos históricos classificados como nacionais por decreto de 10 de Janeiro foram: os mosteiros da Batalha, dos Jerónimos (Belém) e de Alcobaça; os conventos de Cristo (Tomar) e de Mafra; as séis velha de Coimbra, da Guarda, de Lisboa e de Évora; a igreja de Santa Cruz de Coimbra, a basílica da Estrela (ou do Coração de Jesus), a torre de Belém, o templo romano de Évora e as ruínas da igreja do Carmo (Lisboa). FINO, Gaspar Cândido da Graça Correia

- *Collecção de legislação relativa aos serviços do Ministério das Obras Públicas. Legislação de 1907*. Lisboa: Imprensa Nacional, volume XVI, 1908, pp. 1 e 2. Quanto à inclusão da basílica da Estrela, devemos ressaltar, contudo, que embora apareça aqui, em pleno século XX, como monumento histórico, não foi assim considerada até, pelo menos, ao final da primeira metade da centúria anterior. Veja-se que o seu primeiro estudo de cariz historiográfico data de 1905, da autoria

do arquitecto J. Lino de Carvalho e integrado no volume *Alguns Edifícios Portuguezes Notáveis pela sua Architectura*. *Monumento de Mafra. Basílica da Estrela. Capella de Santo André*. A proximidade com a data da sua construções tornavam-na, e a todos os edifícios emblemáticos levantados com ou após a reconstrução pombalina, como o palácio da Ajuda, em monumentos da arquitectura mais recentes, da Lisboa moderna.

Portugal dos séculos XIX e XX. Com a publicação de uma nova listagem no ano seguinte, em 1908, o universo dos imóveis classificados amplia-se consideravelmente, quer em termos quantitativos, contabilizam-se 465 edificações, quer em termos qualitativos, registam-se monumentos desde a pré-história ao século XVIII<sup>27</sup>. Entre estes encontram-se, obviamente, monumentos lisboetas, cuja amplitude cronológica e estilística é agora também mais diversificada, abrangendo, para além dos acima citados, o convento da Madre de Deus, o aqueduto das Águas Livres, o castelo de S. Jorge, as igrejas da Conceição Velha, de São Vicente de Fora, Santa Engrácia e São Roque, o palácio da Ajuda e a Casa dos Bicos. Esta maior diversidade não era, contudo, uma novidade. Desde cedo que muitas publicações os nomeavam, descreviam e reproduziam, divulgando-os entre compatriotas e estrangeiros através de monografias, guias de viagem e obras periódicas, como o *Itinerário que os estrangeiros, que vem a Portugal, devem seguir na observação, e exame dos edificios, e monumentos mais notáveis deste reino* (1845), de António Dâmaso de Castro e Sousa; a *Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal com vistas Photographicas* (1861-63), dirigida pelo arquitecto Joaquim Possidónio da Silva; os *Monumentos Nacionais* (1868), de José da Silva Mendes Leal; o *Panorama Photographico de Portugal* (1869-74), dirigida por Augusto Mendes Simões de Castro; o *Guia do Amador de Bellas-Artes* (1871) de Daniel Martins de Moura Guimarães; os *Monumentos de Portugal. Históricos, Artísticos e Archeológicos* (1886) de Inácio Vilhena Barbosa; o *Guia Ilustrado de Lisboa e suas circumvisinhanças* (1891), de D. Tomás d'Almeida Manuel de Vilhena; *À Travers Lisbonne (Cintra-Cascaes)* (1898); o *Lisbonne à vol d'oiseau* (1898), de Caldeira Pires; *A Arte e a Natureza em Portugal* (1902-08), com a colaboração de diferentes autores; e o *Roteiro de Lisboa* (1905), de Joaquim Gil Pinheiro (publicado em São Paulo, no Brasil)<sup>28</sup>.

Quanto a acções mais directas em prole da sua preservação material, isto é do seu restauro, o universo dos imóveis intervencionados desde o decénio de 1840 até ao século passado, ou se quisermos até à actualidade, manteve-se circunscrito ao mesmo grupo de edificios mais simbólicos. Começa na centúria de mil e oitocentos, com a adopção dos critérios do “restauro estilístico” preconizado pela escola francesa e que a partir das décadas de Quarenta e Sessenta são teorizados e postos em prática pelo arquitecto e engenheiro francês Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc em campanhas emblemáticas internacionalmente como a do restauro da catedral parisiense e na entrada “restauration” do *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle* (1854-1868). O “restauro estilístico” procurou devolver os edificios históricos ao seu pretenso estilo original através da correcção de todas as transformações ocorridas posteriormente à sua construção, o que incluía a limpeza dos acrescentos introduzidos nos séculos posteriores, a reconstrução de elementos e estruturas desaparecidos ou que nunca existiram, mas que estavam de acordo com a lógica da gramática arquitectónica em causa. Purificação que integrou os monumentos na genealogia dos estilos, mas ignorou a história individual dos edificios e ao fazê-lo tornou-os signos perfeitos da memória dos acontecimentos e das personalidades que lhes estavam associados. E embora os motivos por detrás da maioria das operações de restauro executadas nos monumentos nacionais tenham sido bastante pragmáticos, visando a sua adaptação a novas funcionalidades<sup>29</sup>, estes são conciliados com um fundamento de natureza simbólica, a de conferir-lhes a coerência estética que tornasse tangível e visível publicamente o que se conhecia das intenções dos seus fundadores, com vista ao efeito ideológico directo de transmitir uma perspectivação assumidamente simbólica e nacionalista da história da arquitectura e da história em geral. Pretensões que estavam em sintonia com a avaliação que arqueólogos, historia-

<sup>27</sup> Ministério das Obras Públicas, Commercio e Indústria. Conselho dos Monumentos Nacionais – *Classificação dos Monumentos Nacionais*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1909, pp. 5-59.

<sup>28</sup> De assinalar ainda a revista de conhecimentos úteis tantas vezes referida, *O Panorama*, que reproduziu, nas suas páginas, gravuras (com a respectiva explicação por escrito) da Sé de Lisboa (volume 6, I da 2ª série, nº 31, 30 de Julho de 1842, pp. 241-243), do Aqueduto das Águas Livres (nº 60, 18 de Fevereiro de 1843, p. 50), da igreja da Conceição Velha (volume 7, II da 2ª série, nº 104, 23 de Dezembro de 1843, p. 401), de S. Vicente de Fora (volume 9, I da 3ª série, nº 1, 1846, pp. 2 e 3), da Basílica da Estrela (nº 3, 19 de Setembro de 1846, pp. 17 e 18) e da igreja de S. Domingos (volume 16, I da 5ª série, nº 26, 1867, p. 201).

<sup>29</sup> Fosse a sede da Casa Pia (o mosteiro dos Jerónimos), a museu (convento da Madre de Deus, a igreja do Carmo e os Jerónimos a partir de 1888) ou para receber apenas uma exposição (a Sé).

<sup>30</sup> No convento de Jesus dos Franciscanos foi instalada a Academia das Ciências, no convento dos Caetanos sediou-se o Conservatório, em São Francisco da Cidade ficaram estabelecidas a Academia de Belas Artes e a Biblioteca Pública e para o Parlamento foi cedido o convento de São Bento da Saúde. Os conventos do Carmo, dos Paulistas, de Santo Eloi, da Graça, de São João de Deus, do Desterro, das Marianas, de Xabregas e do Livramento foram adaptados a quartéis. Quanto aos conventos dos Capuchos, da Encarnação, das Trinas, dos Grilos, de Arroios, da Estrelinha, das Francesinhas, de Jesus, de Santos-o-Novo, dos Claristas de Santa Marta, de São Pedro de Alcântara, da Boa-Hora, de Rilhafoles e dos Brunos do Salitre foram transformados em hospitais, recolhimentos, asilos, colégios e tribunais. Os conventos da Trindade, de São Francisco de Paula, da Esperança e do Espírito Santo ficaram para habitação. Os Paços de São Martinho tornaram-se na prisão do Limoeiro. No refeitório do convento da Graça foi construído um teatro e a igreja de Santa Engrácia serviu de armazém ao Arsenal do Exército. Em 1885, propõe-se a instalação de um hospital ou do liceu central de Lisboa no convento da Estrela. Em 1910, planeou-se a demolição do Arco de Santo André para permitir a colocação da linha do elevador da Graça e no ano seguinte, o convento do Quelhas abriu ao público como Museu da Revolução Republicana. FRANÇA, José-Augusto- **A Arte em Portugal no Século XIX**. Venda Nova: Bertrand Editora, 1<sup>o</sup> volume, 1991, p. 316 e

dores e mais intelectuais Oitocentistas faziam do estado dos edifícios lisboetas antigos. Quando não permaneceram parcialmente danificados pelo terramoto de 1755 (igreja do convento do Carmo), foram-no pelas reconstruções seguintes (Sé e convento da Madre de Deus), pelas invasões francesas (Jerónimos) ou pelo abandono e pela incúria a que tinham sido votados desde os séculos precedentes (torre de Belém e castelo de S. Jorge)<sup>30</sup>.

Sobre as intervenções propriamente ditas, as actividades iniciaram-se com a torre de Belém em 1846, de acordo com as diligências tomadas pelo marechal duque da Terceira, seu governador, no ano anterior. Na antiga fortaleza, as operações concentraram-se nos acrescentos e no reboco introduzidos nos anos de 1700, nomeadamente na demolição da estrutura que existia ao centro do terraço da fortaleza, conforme é visível nos desenhos de Nöel de finais do século XVIII e noutro desenho de 1846, todos depositados no Museu Nacional de Arte Antiga<sup>31</sup>. A direcção das operações coube a António de Azevedo e Cunha, um coronel de engenharia, e consistiram no restauro das ameias, na reconstrução da balaustrada em torno da abertura da iluminação da casamata e na construção de um nicho contendo uma estátua da Virgem na face da torre voltada para o rio<sup>32</sup>.

Embora este tenha sido um dos restauros pioneiros em termos nacionais, a sua integridade não permaneceu inalterada. A torre de Belém será utilizada como farol a partir de 1865, o que obrigou à colocação de um farolim, sobre um suporte de ferro a imitar as guaritas da torre, na extremidade esquerda do baluarte. Vai ainda servir de estação dos serviços telegráficos e receber nas suas imediações, autorizado polemicamente pelo ministério da Guerra, a 14 de Março de 1888, um gazómetro da Companhia do Gás - que ao longo dos anos poluirá o monumento com fumos negros do carvão queimado e prejudicará todo o seu enquadramento urbanístico<sup>33</sup>. O gazómetro permaneceu nos terrenos adjacentes à torre até 1938 e só daí saiu por motivo da realização, dois anos depois, da Exposição do Mundo Português<sup>34</sup>. Recebeu novos arranjos pontuais por altura da 17<sup>a</sup> Exposição da Arte, Ciência e Cultura (1983), entre os quais se destacou o fecho do claustro para melhor protecção das peças ali expostas. Cerca de dez anos mais tarde, procedeu-se à elaboração de um diagnóstico do estado do baluarte, primeiro passo para novo e último processo de restauro, do qual foi publicado o respectivo dossier no mês de Junho de 2000<sup>35</sup>.

RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões (1998): pp. 185, 189, 193 e 194.

<sup>31</sup> Reproduzidos em MUCHAGATO, Jorge e SAPICHA, Nicolas: **Jerónimos. Memória e Lugar do Real Mosteiro**. s.l.: Edições INAPA, 1997, pp. 136, 142 e 143.

<sup>32</sup> RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões (1998): volume I, p. 72 e *Torre de Belém. Intervenção de Conservação Exterior*.

Lisboa: Ministério da Cultura. Instituto Português do Património Arquitectónico. Projecto Torre de Belém, Junho de 2000, p. 22.

<sup>33</sup> Situação que foi criticada tanto por nacionais como por estrangeiros: pelo historiador Sousa Viterbo, no *Boletim da Associação dos Arqueólogos Portugueses* ("A Torre de Belém", tomo XII, nº 11, Julho a Setembro de 1912, p. 489) e pelo escritor francês Paul Bannetaim no jornal *Figaro*

("A Torre de Belém", **Serões**, nº 11, volume II, Maio de 1906, p. 424).

<sup>34</sup> NETO, Maria João Baptista - *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001, pp. 151.

<sup>35</sup> RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões (1998): volumet, pp. 195 e 196 e *Torre de Belém* (2000): p. 151.

Seguiu-se, de acordo com a cronologia da história do restauro em Portugal, a campanha do mosteiro de Santa Maria de Belém, a mais longa e discutida das executadas nos monumentos lisboetas, mas também à dimensão nacional. Aqui, os primeiros trabalhos iniciam-se em 1859, por ordem e patrocínio de José Maria Eugénio de Almeida, provedor da Casa Pia à data, e prolongar-se-ão, com interrupções, até 1940, com novas e ligeiras reparações nas décadas de Cinquenta e Sessenta.

Retomemos ao ano de 1834, quando, com a extinção das ordens religiosas, foi entregue à Casa Pia. O seu provedor na altura, António Maria Couceiro, instalou o dormitório masculino no piso inferior da ala conventual, aproveitando as alterações introduzidas durante a sua ocupação pelo hospital do exército britânico em 1813, e o feminino nas arcadas viradas a sul, onde antes estavam localizados os armazéns e as celas dos monges<sup>36</sup>. Foi então em 1859 que José Maria Eugénio de Almeida decidiu intervir no mosteiro, com o intuito de remodelar a ala conventual do mosteiro para aí instalar dormitórios espaçosos e bem ventilados, oficinas, ginásios, lavabos, salas de aula e um espaço apropriado ao recreio. Mas também com a finalidade de devolver àquela parte do convento qualidades arquitectónicas em sintonia com as visíveis no corpo da igreja, de modo a que também este trecho do edifício celebrasse e perpetuasse a memória da epopeia dos descobrimentos e de duas figuras directamente ligadas à fundação do templo: o rei D. Manuel I e o navegador Vasco da Gama<sup>37</sup>. A transformação afigurava-se necessária no contexto da mentalidade e da cultura artística da altura em virtude das alterações na galeria conventual, por nós acima referenciadas, que tinham deixado a fachada voltada para o mar, segundo desenhos e gravuras da época e de finais do século XVIII, pautada por corpos de níveis desiguais, com arcos entaipados e janelas de formas e dimensões variadas, sem qualquer critério que não o improvisado. Em 1839, Garret descreveu-a assim: «A frontaria do convento que deita sobre a praia é toda tão recosida de remendos caiados no meio daquela pedra perdida e amarelada dos séculos, com tanta janelinha de água-furtada por entre aqueles veneráveis arcos da sua primitiva estrutura, que ali só, está o verdadeiro emblema do triste Portugal de hoje: ruínas da grandeza antiga emplastadas da mesquinhez moderna, o triunfo do mau gosto e da ignorância sobre a ciência desprezada e proscrita»<sup>38</sup>. Consequentemente, a campanha de restauro procurou reinventar o estilo manuelino do edifício, dotando o anexo com uma continuidade rítmica delimitada por duas torres em cada um dos extremos e marcada pelo nivelamento da fachada, pela sucessão dos arcos que serão reabertos e uniformizados e pela coerência temática dos elementos decorativos, inspirada no exotismo da fauna e da flora das possessões ultramarinas e na iconografia real de D. Manuel I. Os projectos de restauro a partir de então elaborados ora se aproximaram do gótico internacional, ora abriram caminho à configuração de uma estética exclusivamente portuguesa, de acordo com a tendência seguida por quem dirigiu as obras até 1878, a saber: Jean François Colson (1860), Valentim José Correia (1863), Jonathan Samuel Bennet (1865), Giuseppe Cinatti e Achille Rambois (1867).

A direcção dos dois cenógrafos italianos Giuseppe Cinatti e Achille Rambois destacou-se por projectar um torreão de feição gótica a marcar a entrada da fachada sul do corpo conventual, a voltada para o rio, constituído por três corpos sobrepostos, com porta ogival, um grande relógio e remate em forma de coruchéu. A sua acção no mosteiro está também marcada pela intervenção na torre sineira da igreja. Verificou-se então o alteamento da estrutura, a introdução de pequenos arcos botantes decorados e a substituição da cobertura primitiva, em telha e madeira, por uma cúpula gomada em pedra. A execução de todos estes trabalhos foi-se desenro-

<sup>36</sup> RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões (1998): volume I, pp. 72 e 73.

<sup>37</sup> RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões (1998): volume I, p. 338.

<sup>38</sup> Nota L à segunda edição. GARRETT, Almeida (1986): p. 203. Ver também gravura inglesa de 1830, com vista da praia de Belém e da fachada sul do Mosteiro dos Jerónimos, depositada no Museu Nacional de Arte Antiga e reproduzida em MUCHAGATO, Jorge e SAPICHA, Nicolas (1997): pp. 144 e 145.

lando até 1878, ano em que desabou o que estava já construído do torreão, no dia 18 de Dezembro, por defeitos na construção das fundações, nas abóbadas superiores e nas paredes. O desastre levou ao afastamento dos dois italianos, que muitos responsabilizaram pelo sucedido. Foram substituídos, no ano seguinte, por Manuel Raimundo Valadas, major de engenharia, e Rafael de Castro. Foi durante esta direcção que as obras de conservação e restauro se estenderam ao corpo da igreja e que é criado o mausoléu do escritor e historiador Alexandre Herculano, desenhado por Eduardo Augusto Silva, um antigo casapiano.

Nove anos depois, a Casa Pia sai do mosteiro dos Jerónimos, por ordem de António Augusto Aguiar que tencionava substituí-la por um museu industrial de que era fundador. Os arranjos mantêm-se mais ou menos regulares, apesar da cratera deixada pelo desabamento do torreão permanecer aberta. Será precisamente para a fechar que em 1895 e 1896 se sucedem dois concursos públicos. Mas agora com uma diferença relativamente ao destino do monumento, não já para museu industrial, mas para um de arte de dimensão nacional. Os arquitectos Domingos Parente da Silva e Adães Bermudes consagram-se vencedores do último dos concursos, o primeiro com o seu projecto para o corpo conventual e o segundo para a igreja. Estes, porém, nunca conhecerão concretização devido à suspensão das obras em 1897, por ordem de Pedro Folque, director dos edifícios públicos. Acaba por vingar uma versão simplificada do projecto de Parente da Silva, em que o corpo central sobressai por apenas mais um piso, no qual surgia rasgada uma janela tripartida de arco trilobado. A condução dos trabalhos não caberá a Parente da Silva, mas a Adães Bermudes e Rosendo Carvalheira. Em 1903, no entanto, o torreão central estava ainda por terminar, o que se verificará só por volta de 1940, perto do início da Exposição do Mundo Português<sup>39</sup>.

Mas nem sempre as obras de restauro foram assim tão profundas e prolongadas. Veja-se o que aconteceu na igreja do convento do Carmo, onde se procederam somente a limpezas, isto no ano de 1864, com o objectivo preciso de criar as condições apropriadas à instalação do museu de antiguidades da recém criada Real Associação dos Arquitectos e Arqueólogos Portugueses, sediada no mesmo imóvel. Embora não haja registo de outras operações semelhantes, sabemos de propostas para a sua reedificação ou restauro possível. Uma avançada por Joaquim de Costa Cascais em 1867, outras de construir uma cobertura para o cruzeiro e naves do templo, de modo a evitar a sua completa ruína, datada de 1876, ou a da sua completa reconstrução, proposta pelo coronel de engenharia Salustiano Monteiro de Lima, membro da Associação dos Arquitectos Portugueses, em 1904. Esta última chegou a ser discutida no seio da Associação dos Arqueólogos Portugueses, mas os associados opuseram-se a qualquer tentativa de reconstruir a sua sede<sup>40</sup>.

Mais radicais foram as obras no convento da Madre de Deus. A sua arquitectura original do século XVI tinha sido muito afectada pela reconstrução após o terramoto de 1755 e quando, em 1869, o palácio contíguo ao convento, mandado construir pela rainha D. Leonor, recebeu obras de adaptação a asilo D. Maria Pia, o seu provedor, Torres Pereira, decidiu transformar a estrutura conventual em museu, procederam-se a obras de reconversão e restauro. A sua direcção foi entregue ao engenheiro Luís Vítor Locoq e ao arquitecto José Maria Nepomuceno. Este último foi o autor de um projecto mais elaborado de reconstituição da fachada em 1871, que tomou como principal referência o "Retábulo de Santa Auta", hoje exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, no qual se reproduz o convento no momento em que recebeu as relíquias da referida santa. Nesta pintura destaca-se o portal primitivo da igreja, de arco

<sup>39</sup> RODRIGUES, Paulo  
Alexandre Rodrigues  
Simões (1998): volume I,  
pp. 337-362.

<sup>40</sup> ROSAS, Lúcia -  
*Monumentos Pátrios. A  
Arquitectura Religiosa  
Medieval - Património e  
Restauro (1846-1935).*  
Porto: tese de  
doutoramento em História  
da Arte, Faculdade de  
Letras da Universidade do  
Porto, volume II, 1995,  
p. 79.

trilobado assente em duas colunas torças, que Neptuniano supostamente encontrou entaipado quando dos primeiros trabalhos. Refez-se deste modo, de acordo com o projecto de Neptunino, toda a fachada a partir da deslocação e reparação do portal primitivo para a entrada da igreja, em conjugação com o qual se redesenharam as janelas segundo os motivos decorativos manuelinos e se planeou reconstruir a torre sineira. A sua concretização é dada como concluída em 1889<sup>41</sup>, embora sem terminar a remodelação da torre e das janelas do piso superior, possivelmente por falta de meios, o que explicará a existência de mais quatro projectos para aquela estrutura. O primeiro foi riscado também por José Maria Nepomuceno, em 1895, o segundo é da autoria de Bem-vindo Seia, de 1898, e os dois últimos não estão assinados, nem datados<sup>42</sup>.

Paradigmático é também o exemplo da Sé. Erigida inicialmente segundo o estilo românico, continuava a ser, apesar das alterações na arquitectura resultantes da reconstrução após o terramoto<sup>43</sup>, uma evocação da reconquista cristã da futura capital, acontecimento central da conjuntura mais vasta da fundação da nacionalidade no século XII. Razões suficientes para que recebesse as primeiras obras de conservação entre 1858 e 1864, por iniciativa do Ministério das Obras Públicas e coordenadas pelo engenheiro Victor Gomes Encarnação, às quais se seguiram intervenções na sala do capítulo em 1889, pequenos arranjos de conservação decorridos de 1895 a 1898 e, finalmente, a decisão de realizar um restauro mais profundo em 1899, atribuído à orientação do engenheiro Augusto Fuschini. Este, no âmbito das suas funções, elaborou, no ano de 1902, um plano extremamente desenvolvido, cuja concepção foi evoluindo até 1905 e termina na configuração de duas torres sineiras ameaçadas, coroadas com corpos ortogonais rematados por agulhas e complementadas por um friso de ameias a rodear a capela mor e pela reconstrução da torre sineira que existiria sobre o cruzeiro<sup>44</sup>. Eram todos elementos marcadamente góticos e que sublinhavam a transição do românico primitivo<sup>45</sup>. A sua execução decorreu continuamente até 1911, ano em que morre Fuschini. A obra é retomada pelo arquitecto

D. Afonso Henriques de Duarte Galvão (séc. XVI), pertencente ao Museu – Biblioteca dos Condes de Castro Guimarães (Cascais); tela de autor desconhecido que representa a partida de S. Francisco Xavier para a Índia em 1594 (séc. XVII), depositado no Museu Nacional de Arte Antiga; gravura alusiva à visita de D. Filipe II a Portugal de Domingos Vieira Serrão (1622), do espólio do Museu da Cidade de Lisboa; pintura de “Nossa Senhora do Porto Seguro” (séc. XVIII) existente na igreja de S. Luís dos Franceses, atribuída a Amaro do Vale; painel de azulejos do século XVIII do Museu Nacional do Azulejo; e lambril de azulejo (séc. XVIII) na portaria do Convento de S. Vicente de Fora de Lisboa; entre outros. Instituto Português do Património Cultural. Departamento de Museus, Palácios e Fundações – Igreja de Santa Maria Maior. Sé de Lisboa. Lisboa: Teorema, 1986, pp. 10-12. Sobre a especificação dos critérios prevaletentes no projecto de restauro da Sé, ver FUSCHINI, Augusto- *A Arquitectura Religiosa na Idade Média*, Lisboa: 1904.

<sup>45</sup> RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões (1998): volume I, pp. 389-398.

<sup>41</sup> Fora da área da fachada, o restauro implicou a introdução de um laternim a coroar a capela-mor, o revestimento das paredes interiores com azulejos originários do farol de S. Vicente e do extinto convento de Santa Ana, conjugados com modernos, a imitar os mais antigos, feitos na oficina ceramista Roseira. Refez-se todo o pavimento do andar superior e alguns capitéis da galeria superior do claustro pequeno. ROSAS, Lúcia (1995): volume II, p. 131 e RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões (1998): volume I, pp. 362-367.

<sup>42</sup> Apesar de sabermos que também Pedro Romano Folque, André de Proença Vieira, Pedro Inácio Lopes e João Veríssimo Mendes Guerreiro operaram na gestão da obra, nada nos indica que algum ou alguns deles tenha ou tenham sido o autor ou os autores destes dois projectos. ROSAS, Lúcia (1995): volume II, p. 130.

<sup>43</sup> A Sé Catedral foi bastante atingida pelo terramoto. Perdeu a metade superior da torre sul, a torre sineira do cruzeiro e as abóbadas da nave central e da capela-mor. Reconstruída logo em

1767, sob a direcção do arquitecto Reinaldo Manuel dos Santos, foi alvo de novas intervenções em 1778, 1779 e 1796, correspondentes a adições ao gosto do barroco vigente ou de teor mais classicista. RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões (1998): volume I, pp. 389-391.

<sup>44</sup> São diversificados os registos iconográficos da Sé anteriores a 1755 que permitem ter uma noção da imagem da catedral antes do terramoto, a muitos dos quais Augusto Fuschini teve certamente acesso: iluminura do frontispício da *Crónica de*

<sup>46</sup> De referir ainda o projecto de José Maria Nepomuceno (o director dos edificios públicos do distrito de Lisboa na altura) para o restauro da fachada da Sé, riscado em 1895, na sequência de um levantamento do estado do edificio, feito com o propósito de saber da possibilidade de realizar aí uma exposição de arte sacra, comemorativa do 7º Centenário de Santo António. RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões (1998): volume I, pp. 389-398 e ROSAS, Lúcia (1995): volume II, pp. 325-328.

<sup>47</sup> Foram ainda dispendidos 132 000\$00 no palácio de Belém, 60 000\$00 na igreja da Memória, 23 000\$00 na igreja de Santa Catarina, 190 000\$00 na igreja da Luz, 14 000\$00 na igreja de S. Domingos, 9 000\$00 na igreja do Menino de Deus, 4 000\$00 no convento de Santa Joana e 4 000\$00 no arco da Rua Augusta. NETO, Maria João Baptista (2001): pp. 99 e 100.

<sup>48</sup> NETO, Maria João Baptista (2001): pp. 254-256.

<sup>49</sup> *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – O Castelo de S. Jorge*. Lisboa: nº 25-26, Setembro – Dezembro de 1946, pp. 30-32.

<sup>50</sup> *Ibidem*. p. 6.

«malefícios» que Fialho de Almeida condena exemplarmente designando-os de «infecta caserna de soldados» e propondo a sua substituição por uma espécie de «casino – restaurante – teatro – circo – biblioteca» de gosto neo-árabe, rodeado de

António Couto de Abreu ainda no mesmo ano, com participação prolongada até à década de 30 e caracterizada pela correcção dos elementos introduzidos por Fuschini, demolindo-se os mais goticizantes, num muito intencional regresso ao estilo românico, que se pensava ser o original da Sé<sup>46</sup>.

A quantidade diminuta de monumentos intervencionados, em comparação com a dimensão do património edificado da capital, destaca ainda mais o seu valor simbólico. Tanto que pertencem a este mesmo grupo de monumentos nacionais aqueles que mais verbas destinadas à sua conservação vão absorver nos anos seguintes. De acordo com os dados apresentados por Maria João Baptista Neto, a Administração-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais gastou, de 1923 a 1926, 320 000\$00 nos Jerónimos, 302 000\$00 na Sé, 28 000\$00 na Basílica da Estrela e 5 000\$00 na igreja da Conceição Velha<sup>47</sup>. Na fase seguinte, com a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), do ano 1929 ao de 1960, entre os edificios classificados em cuja conservação o Estado investiu mais dinheiro temos os lisboetas mosteiro dos Jerónimos, basílica da Estrela, Sé de Lisboa, castelo de S. Jorge e torre de Belém<sup>48</sup>. Estas intervenções foram maioritariamente obras de preservação, manutenção e consolidação, quanto muito de correcção dos restauros mais revivalistas executados na centúria anterior, como aconteceu na Sé de Lisboa. Nos anos considerados houve, contudo, uma obra emblemática cujo restauro implicou a reconstrução parcial de muitos elementos e a demolição completa de algumas estruturas. Referimo-nos ao castelo de S. Jorge, intervencionado por motivo da realização da Exposição do Mundo Português, o que corresponde ao pico da despesa com a sua conservação, verificado num período que vai de 1938 a 1944.

Em 1938, da construção original da fortaleza medieval de S. Jorge, da parte que não tinha ficado subterrada em 1755, restavam alguns lanços de muralhas desguarnecidos de ameias, algumas torres bastante danificadas e os edificios setecentistas onde estava instalado o quartel do regimento de Caçadores nº 7 (casernas, enfermarias e habitações do comandante e oficiais)<sup>49</sup>. Nesse ano, por ocasião da preparação da comemoração do duplo centenário da fundação da nacionalidade e da restauração da independência em 1940, o governo português decide levar a cabo a reconstituição da feição arquitectónica do castelo de S. Jorge, com o objectivo de dignificá-lo pela tentativa da sua «recomposição histórica», desafrentando-o dos «malefícios construtivos», isolando-o na «sua solene beleza evocadora» e reintegrando-o o mais possível «na sua rude e expressiva estrutura de fortaleza de outros tempos», para assim poder mostrá-lo a Lisboa e ao país «em toda a sua expressão militar»<sup>50</sup>. A decisão justificava-se por se entender que este era o mais antigo monumento da capital, «verdadeira acrópole da Nação / talvez a peça de maior e melhor nobreza do nosso património de glória,...»<sup>51</sup>. De maneira a concretizá-la, o governou nomeou, por portaria de 29 de Agosto de 1938, uma comissão de trabalho presidida pelo engenheiro Henrique Gomes da Silva, director da DGEMN, e da qual se destacavam os nomes dos conhe-

ciprestes, numa evocação de um palácio de Alcaçova que pretendia ser uma reminiscência alegórica da ancestralidade medievá da cidade. ALMEIDA, Fialho-Lisboa *Monumental*. s.l.: Frenesi, 2001, pp. 37-40.

<sup>51</sup> *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* (1946): p. 6.

cidos olissipógrafos Augusto Vieira da Silva<sup>52</sup> e Gustavo Matos Sequeira<sup>53</sup>. A sua efectivação propriamente dita implicou a demolição das construções dos séculos XVII e XVIII, a reconstrução e consolidação de parte das muralhas, o desentupimento da porta de ligação das duas praças militares, o desentulho das torres da Cisterna e da designada de Ulisses, a limpeza do fosso e a desobstrução da cisterna mais antiga<sup>54</sup>.

As características do restauro do castelo de S. Jorge parecem vir de encontro ao declarado pelo engenheiro Henrique Gomes da Silva no primeiro número do *Boletim da DGEMN* em 1935. No texto de apresentação desta nova publicação, Henrique Gomes da Silva defende a integração dos monumentos na sua beleza primitiva, expurgados das mutilações sofridas pela acção do tempo ou pelo vandalismo dos homens<sup>55</sup>. Embora sejam aparentemente imediatas as semelhanças entre o escrito por Henrique Gomes da Silva e os critérios que pautaram o restauro «estilístico» à maneira de Viollet-le-Duc, raramente os arquitectos e os engenheiros da DGEMN aceitaram o princípio da reintegração inventiva, que pressupunha a construção das partes desaparecidas dos edifícios, por acharem que tal actitude falsificava o seu valor antigo e a sua qualidade histórica<sup>56</sup>. Repare-se que no texto justificativo da reintegração do castelo de S. Jorge se ressalva que aquela foi uma «tentativa de recomposição histórica» e que a reintegração era a «possível»<sup>57</sup>. O carácter hipotético das reconstruções, quando estas sucediam, demonstra que agora os princípios a seguir não eram os teorizados por Viollet-le-Duc, um modelo estilístico idealizado, mas a versão mais prudente da teoria do «restauro histórico» do arquitecto italiano Luca Beltrami, discípulo de Camillo Boito, que admitia a reconstrução apenas quando as fontes arqueológicas e documentais fornecessem um conhecimento da história do monumento suficientemente pormenorizada que permitisse um preenchimento seguro das lacunas. Tentava-se, deste modo, conciliar a unidade formal com a autenticidade histórica<sup>58</sup>. Critérios que justificaram as reconstituições verificadas no castelo de S. Jorge, o projecto de conclusão da igreja de Santa Engrácia, da autoria de Vaz Martins, em 1954<sup>59</sup> e a reedificação do interior do Teatro Nacional D. Maria II em 1965, depois da sua destruição por um incêndio<sup>60</sup>.

Chegados aqui, podemos concluir que seleccionar os monumentos a preservar foi, 1834 a 1944, marcar a cartografia da memória da cidade. Restaurá-los ou mesmo

<sup>58</sup> Luca Beltrami ampliou a acção da conservação a outros estilos que não os medievais e contrapôs o restauro histórico ao estilístico. Não que recusasse as reconstruções, mas, ao acontecerem, estas não deveriam ser baseadas num modelo ideal, mas numa análise profunda da obra a interencionar, apoiada num rigoroso conhecimento documental e numa pesquisa aturada de fontes escritas e iconográficas. NETO, Maria João Baptista (2001): p. 47. Paulo Pereira foi dos primeiros autores a chamar a atenção para a possível influência deste arquitecto na prática restauradora da DGEMN. PEREIRA, Paulo - "Acerca das Intervenções no Património Edificado. Alguma História". *Intervenções no Património 1995-2000. Nova Política*. Lisboa: Ministério da Cultura. Instituto Português do Património Architectónico, 1997, pp. 11-25.

<sup>59</sup> Segundo Fialho de Almeida, foi o arquitecto Ventura Terra dos primeiros a pensar na conclusão da igreja de Santa Engrácia, com a intenção de a transformar «numa espécie de panteão de homens ilustres». A *Lisboa Monumental* publicou uma reprodução desse projecto de Ventura Terra nas suas páginas. ALMEIDA, Fialho (s.l.): pp. 72-74.

<sup>60</sup> TOMÉ, Miguel (2002): pp. 143 e 145.

<sup>52</sup> Destacava-se o nome de Augusto Vieira da Silva por no ano precedente ter publicado um trabalho dedicado ao castelo de São Jorge, no qual advogava o concerto das muralhas em consonância com as técnicas de construção das obras militares medievais, a recuperação do caminho da ronda, a reconstituição estilística das ameias e dos cubelos, o completar do barbacã até à sua suposta altura original, a procura dos vestígios do fosso, a reconstrução da

ponte levadiça e a adaptação do monumento a museu da cidade. SILVA, Augusto Vieira da (1937): pp. 158-164.

<sup>53</sup> Os outros membros da comissão eram os arquitectos Baltazar da Silva Castro e Joaquim Santiago Areal e Silva e o engenheiro João Paulo Nazaré de Oliveira. Ver Portaria de 29 de Agosto de 1938, publicada no *Diário do Governo* nº 203, II série, 1 de Setembro de 1938.

<sup>54</sup> *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* (1946): pp. 7, 8 e 35-37.

<sup>55</sup> *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Igreja de Leça do Bailio*. Lisboa: nº 1, Setembro de 1935, pp. 19 e 20.

<sup>56</sup> TOMÉ, Miguel (2002): p. 37 e 38.

<sup>57</sup> *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* (1946): p. 6.

reconstitui-los, mais que depurá-los à imagem idealizada que se tinha das épocas que eles representavam, tornou-os emblemas iconográficos da identidade histórica da cidade, de tal modo que é esse seu aspecto recriado que se impôs como verdadeiramente original. A arquitectura, pela sua visibilidade, foi, mais que o documento escrito, o elemento estruturador memória de um passado linearmente acrítico que a cidade desejou ter e dar a ver.

## BIBLIOGRAFIA

- Av. - *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*. Porto: Instituto Português dos Museus, Ministério da Cultura, catálogo da exposição, 2000.
- ACÁCIO, Abel - "Philosophia da Arte. I", *Revista Litterária do Porto*. Porto: nº XIX, Domingo, 25 de Novembro de 1877.
- ACCIAIUOLI, Margarida - *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.
- ALMEIDA, Fialho - *Lisboa Monumental*. s.l.: Frenesi, 2001.
- Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, nº 1 – nº 3, nº 5, nº 7 e nº 8, 1873.
- Boletim da Associação dos Archeologos Portuguezes*: Tomo XII, nº 11, Julho a Setembro de 1912.
- Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Lisboa: nº 1 e nº 25-26, 1935 e 1946.
- CORDEIRO, Luciano - *Relatório Dirigido ao Illustrissimo e Excellentissimo Sr. Ministro e secretario dos Negócios do Reino pela Comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875 para propôr a reforma do ensino artístico e a organização do serviço de Museus, Monumentos Históricos e Archeologicos. Primeira Parte. Realtório e Projectos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.
- FERREIRA, Luis Feliciano Marrecas - "Monumentos (Obelisco dos Restauradores) II". *Revista Litterária do Porto*. Porto: nº XXIII, 23 de Dezembro, 1877.
- FINO, Gaspar Cândido da Graça Correia – *Collecção de legislação relativa aos serviços do Ministério das Obras Públicas. Legislação de 1907*. Lisboa: Imprensa Nacional, volume XVI, 1908.
- FRANÇA, José-Augusto - *A Arte em Portugal no Século XIX*. Venda Nova: Bertrand Editora, 2 volumes, 1980.
- GARRETT, Almeida - *Camões*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.
- HERCULANO, Alexandre - *Opúsculos. Controvérsias e Estudos Históricos*. Venda Nova - Amadora: volume II, s.d.
- HUGO, Vitor - *Nossa Senhora de Paris*. Barcelos: Livraria Civilização, 1982.
- Instituto Português do Património Cultural. Departamento de Museus, Palácios e Fundações – *Igreja de Santa Maria Maior. Sé de Lisboa*. Lisboa: Teorema, 1986.
- LEAL, José Maria da Silva Mendes - *Monumentos Nacionais*. Lisboa: Typographia Franco-Portuguesa, 1868.
- MATOS, Sérgio Campos- *Historiografia e Memória Nacional no Portugal do Século XIX (1846-1898)*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- Ministério das Obras Públicas, Commercio e Indústria. Conselho dos Monumentos Nacionais – *Classificação dos Monumentos Nacionais*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1909.
- MUCHAGATO, Jorge e SAPICHA, Nicolas: *Jerónimos. Memória e Lugar do Real Mosteiro*. s.l.: Edições INAPA, 1997.
- NETO, Maria João Baptista- *Memória, Propaganda e Poder. O Restauo dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001.
- O Panorama*. Lisboa: Typographia da Sociedade de Propaganda dos Conhecimentos Úteis, volumes I, IV, VI, VII, IX e XVI, 1837, 1840, 1842, 1843, 1846 e 1867.

- ORTIGÃO, Ramalho - *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1896.
- PEREIRA, Paulo - "Acerca das Intervenções no Património Edificado. Alguma História". *Intervenções no Património 1995-2000. Nova Política*. Lisboa: Ministério da Cultura. Instituto Português do Património Arquitectónico, 1997.
- RIEGL, Aloïs - *El Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid: Visor, 1999.
- RODRIGUES, Paulo Simões - "A Arte como Metáfora da História". *Garrett e as Arte. Actas do Ciclo de Conferências*. Évora: Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2002.
- RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões - *Património, Identidade e História. O Valor e o Significado dos Monumentos Nacionais no Portugal de Oitocentos*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, 2 volumes.
- ROSAS, Lúcia - *Monumentos Pátrios. A Arquitectura Religiosa Medieval – Património e Restauo (1846-1935)*. Porto: tese de doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995, 2 volumes.
- SENA, António - *História da Imagem Fotográfica em Portugal- 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.
- SILVA, Augusto Vieira da - *O Castelo de São Jorge*. Lisboa: Typographia da Empreza Nacional, 1937.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de - "Lisboa vista pelos estrangeiros (Levantamento bibliográfico até ao fim do século XIX)". *Lisboa, Revista Municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, nº 5 e 6, Terceiro e Quarto Trimestres, 1983.
- TOMÉ, Miguel - *Património e Restauo em Portugal (1920-1995)*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002.
- Torre de Belém. Intervenção de Conservação Exterior*. Lisboa: Ministério da Cultura. Instituto Português do Património Arquitectónico. Projecto Torre de Belém, Junho de 2000.
- VILELA, Sá - *As ruínas do Carmo (Breves Considerações)*. Lisboa: 1876.
- VITERBO, Sousa - "Os Monumentos". *O Archeologo Portuguez*. Lisboa: 1912.



[Foto 1] – Fachada da igreja do mosteiro da Madre de Deus antes do restauro, desenho de Barbosa Lima e gravura de P. Coelho (Arte e Letras, nº 3, 3ª série, 1874, p. 45).

[Foto 2] – Projecto de restauro da fachada da igreja do mosteiro da Madre de Deus da autoria de José Nepomuceno (desenho de Benvindo Ceia), n. datado (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Livro de Plantas, cx. 5276, IV/C/120).



[Foto 3] – Fotografia do torreão dos Jerónimos após o desmoronamento de 1878, n. datada (Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa)

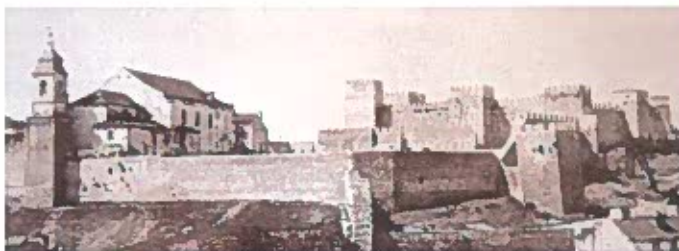
[Foto 4] – Projecto de restauro do Mosteiro dos Jerónimos por Giuseppe Cinatti e Achille Rambos, n. datado (Arquivo Histórico da Casa Pia de Lisboa).



[Foto 5] – Desenho do alçado do Mosteiro dos Jerónimos antes do restauro por Domingos Parente da Silva (30/05/1890), conforme o original de Rafael da Silva Castro (1860) (Arquivo Histórico da Casa Pia de Lisboa).

[Foto 6] – Lado nascente do Castelo de São Jorge antes do restauro (Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº 25-26, 1946).

[Foto 7] – Lado Nascente do Castelo de São Jorge depois do restauro (Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº 25-26, 1946).



# LISBOA “CAES DA EUROPA”:

## ALGUNS PROJECTOS NÃO REALIZADOS PARA A ZONA RIBEIRINHA DA CIDADE ENTRE 1860 E 1930

Ana Martins Barata

A partir da centúria de Seiscentos verificou-se que, de forma mais ou menos empenhada, Lisboa não deixou de tentar cumprir a sua vocação de cidade-portuária. Esta vocação nasceu graças à empresa dos descobrimentos marítimos iniciada pela dinastia de Avis, que transformou Lisboa no entreposto comercial privilegiado da Europa, onde se misturavam os aromas exóticos de pimenta e canela e afluíam muitas e desvairadas gentes. Os primeiros projectos de arranjo urbanístico para a margem direita do Tejo datam do século XVIII e terão sido da iniciativa do rei D. João V. Um destes planos terá sido gizado pelo engenheiro ao serviço do Senado da Câmara, Custódio Vieira (c.1690-1744?), e previa o arranjo urbanístico da frente ribeirinha em espaço ganho ao Tejo, através de aterros, onde se construiriam edifícios e uma rede viária, de que apenas se veio a construir uma parte, desde a Alfândega até ao Forte da Vedoria<sup>1</sup>.

Alguns anos mais tarde, provavelmente já durante o governo do Marquês de Pombal, a margem ocidental do Tejo conheceu novos projectos e melhoramentos urbanísticos, dos quais merece destaque o projecto que Carlos Mardel (c.1695-1763), engenheiro de provável nacionalidade húngara, terá elaborado. Segundo o testemunho do engenheiro Miguel Correia Pais existiriam, em 1880, no arquivo da direcção das Obras Públicas do distrito de Lisboa três plantas que continham um projecto de melhoramentos do porto de Lisboa e da margem direita do Tejo, entre o cais de Santarém até à actual Praça Afonso de Albuquerque, em Belém, assinado por Carlos Mardel<sup>2</sup>. Na opinião de Miguel Pais este projecto “*seria notável... e colossal no tempo em que foi elaborado*”, um tempo anterior ao cataclismo de 1755 mas já por iniciativa do grande ministro, marquês de Pombal<sup>3</sup>. Para o engenheiro Adolfo Loureiro (1836-1911) que já só teve acesso no início do século XX a uma das plantas, este projecto “*...obedeceu a um plano bem estudado, e que tinha em vista, juntamente com o caes, a construção de docas e de outras obras para bem do commercio e da navegação, e bem assim o alargamento e melhoramento da cidade com novas ruas, avenidas e largos, e com a execução de grande número de edifícios, tanto publicos como particulares*”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 106. Para Júlio de Castilho, o encomendante deste projecto terá sido também o Marquês de Pombal (Cf. CASTILHO, Júlio de - *A ribeira de Lisboa: Descrição histórica da margem do Tejo*. 2ª edição. Lisboa: s.n., 1943; vol.V, p.95-96). Em relação à atribuição da encomenda deste projecto, Raquel Henriques da Silva contraria os testemunhos de Castilho, Loureiro e Pais atribuindo-a não ao ministro de D.José, mas ao rei D.João V. (Cf. SILVA, Raquel Henriques da, *op.cit.*, p. 431). Walter Rossa considera também D.João V como o responsável pela encomenda deste plano urbanístico elaborado por Carlos Mardel, datando-o de 1733 (Cf. ROSSA, Walter - “Do plano de 1755-1758 para a Baixa-Chiado”. *Monumentos*, nº21, Setembro de 2004; p. 34).

<sup>1</sup> Sobre as intenções de D. João V para a zona ribeirinha existe ainda o testemunho duma obra anónima, denominada *Description de la ville de Lisbonne*, publicada em 1730, na qual se dá notícia que aquele monarca tencionava ampliar a cidade para o sítio da Boavista através da construção de diversas estruturas portuárias,

tendo para isso mandado elaborar os necessários estudos e trabalhos (Cf. LOUREIRO, Adolfo - *Os portos marítimos de Portugal e ilhas adjacentes*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1904-1906; vol. III, parte I, p. 158-59). Raquel Henriques da Silva não partilha da mesma convicção de Loureiro acerca desta possível encomenda de

D.João V.(Cf. SILVA, Raquel Henriques da - *Lisboa romântica 1777-1874*. Lisboa: s.n., 1997; nota 35, p. 448. Diss. de doutoramento em História da Arte apresentada à F.C.S.H. da U.N.L.).

<sup>2</sup> PAIS, Miguel C. - *Melhoramentos de Lisboa e seu porto*. Lisboa: Tipografia Universal, 1884; p. 105.

<sup>4</sup> LOUREIRO, Adolfo, *op. cit.*, p. 161. Adolfo Loureiro faz uma descrição da planta que existe actualmente no Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas: uma extensa via marginal ao rio, com cerca de 12 kms, ao longo da qual eram projectos diversos cais e espaços ajardinados.

Este projecto que do ponto de vista urbanístico previa a construção de uma grande avenida arborizada e de dois bairros – um por alturas do actual jardim de Santos e um outro perto do antigo baluarte do Sacramento – com as respectivas ruas, praças e até igrejas, e deslocava o arsenal de marinha para a Junqueira, a ter sido concretizado alteraria, substancialmente, a fisionomia da cidade. E embora não datado, na opinião de Miguel Pais e Adolfo Loureiro, terá sido elaborado antes do cataclismo que arrasou Lisboa em Novembro de 1755. Nos planos que se seguiram a 1755, Manuel da Maia, enquanto arquitecto responsável pela coordenação dos trabalhos de reconstrução de Lisboa, chegou mesmo a colocar a hipótese a construção de uma nova cidade de raiz, no sítio de Belém<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Sobre o desenvolvimento da cidade no período setecentista consultar: SILVA, Walter Rossa F. da - *Além da Baixa: indícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista*. Lisboa: s.n., 1990. (Diss. de mestrado em História da Arte apresentada à F.C.S.H. da U.N.L.).

Em meados do século XIX, as atenções da cidade voltaram novamente a ocupar-se da zona marginal ao Tejo, numa extensão que vai de Belém a Xabregas. Neste contexto, surgiram diversas propostas que incluíam não só a construção das tão necessárias instalações portuárias, como também o arranjo urbanístico de algumas zonas desta extensão. Uma vez mais, tornar-se-ia a colocar a hipótese da cidade crescer para ocidente e para oriente, mantendo-se fiel ao seu rio. O projecto da construção dum grande e moderno porto pode inserir-se numa vontade e desejo de devolver a Lisboa o esplendor e a importância perdidos, transformando-a novamente na cidade-portuária por excelência, “*não o primeiro emporio do mundo, como quando arrancou das mãos de Veneza as chaves com que a rainha da Adriatico abria as portas da Europa ás mercadorias do oriente; mas sim um dos principaes emporios europeus dos generos colonias*”, tal como já o tinha sido “*n’essa epocha venturosa em que todas as nações europeas aqui vinham prover-se das especiarias da India*”. Este é talvez o denominador comum mais evidente que pode ser encontrado em todas as propostas e projectos urbanísticos apresentados para os melhoramentos e aformoseamento de Lisboa, nos finais do século XIX e primeiros anos do XX.

<sup>6</sup> *Archivo Pittoresco*, 1866, tomo IX, p. 25. “.

Se o desenvolvimento industrial do Portugal de Oitocentos não pode ser comparado com o que, pela mesma época, conheciam outros países da Europa, e se Lisboa não sofreu a ruptura causada pelo impacto da revolução industrial ao nível das cidades inglesas logo desde o final do século XVIII, ou de outras cidades europeias algumas décadas mais tarde, não significa que na cidade não existissem zonas de maior concentração da actividade industrial. Com efeito, desde o reinado de D. João V que se vinha registando a fundação de instalações manufactureiras em Lisboa, incrementadas mais tarde sob as medidas tomadas pelo Marquês de Pombal. Estes núcleos fabris estavam disseminados um pouco por toda a cidade, mas a grande parte estava situada junto à faixa ribeirinha, desde Xabregas (onde estavam instaladas uma fábrica fição e a fábrica de tabaco) ao Vale de Alcântara, onde coexistiam com quintas, “*terras de sementeira*” e palácios pertencentes à velha aristocracia.

<sup>7</sup> Para mais informações sobre a história do aterro da Boa-Vista ver a obra de Júlio de Castilho *A Ribeira de Lisboa*. Nesta obra, para além de se referir aos projectos setecentistas já enunciados, faz-se alusão a um outro que teria vindo a lume nas páginas da *Revista Universal Lisbonense* em 1844 (Cf. CASTILHO, Júlio de, *op. cit.*, p. 97).

A primeira zona a ser objecto de intervenção urbanística, por parte da Câmara Municipal, foi a zona onde vai existir o aterro da Boa-Vista que era, no início de Oitocentos, constituída por um conjunto de praias lodosas, onde se despejavam lixos e imundícies da cidade<sup>7</sup>. Esta zona era também, tal como a do Bom Sucesso junto a Belém, uma zona de implantação fabril. Aí se situavam, entre outras indústrias, fábricas de gelo, bebidas, tipografias, serrações, metalurgias, como a Fábrica Phénix no boqueirão da Palha, uma fábrica de gás e também a Casa da Moeda<sup>8</sup>. Toda a área desde a Ribeira Nova até Santos era servida por pequenos cais construídos por iniciativa particular e a ligação da rua da Boa-Vista, sua principal

<sup>8</sup> CUSTÓDIO, Jorge – “Reflexos da industrialização na fisionomia e vida da cidade”. *Livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994; p. 461.

artéria, com a beira-rio era efectuada por numerosos boqueirões, verdadeiros locais de despejo de toda a espécie de detritos e, por conseguinte, ameaças latentes à saúde pública dos habitantes da cidade. Durante toda a década de 1860, as obras do Aterro da Boa Vista e a construção da Rua 24 de Julho, até Santos, estiveram na ordem de trabalhos da municipalidade da capital do Reino, que para elas não deixou de solicitar, repetidamente, ao governo central mais e melhores meios de actuação.

Estava nas intenções do município lisboeta o arranjo urbanístico de toda a área ocupada pelos novos terrenos ganhos ao Tejo. Nestas intenções incluía-se o projecto apresentado, em 1860, por Júlio de Oliveira Pimentel (1809-1884), ao tempo presidente da edilidade, da construção dum “*bairro inteiramente novo que vem engrandecer a cidade de Lisboa*” com “*grandes estabelecimentos e habitações saudáveis com grandeza decorativa, boas linhas architectonicas e boas distribuições internas com dimensões amplas e regulares, afim de se attender à boa hygiene dos novos predios*”<sup>9</sup>. Quanto ao seu traçado urbanístico e tipologia das edificações, considerava-se necessário que os edifícios fossem construídos em “*quarteirões com grandes logradouros centraes formando pateos, jardins, etc.* (onde se poderá adivinhar a inspiração subtil do exemplo dos squares que em Inglaterra se vinham construindo por esta altura), *fundando um bairro com boas condições hygiénicas muito superiores às dos mais bairros desta cidade*”, segundo um plano “*apresentado e aprovado pelo governo*”. Muito possivelmente, este plano seria inspirado no gizado durante a década de 1850 pelo responsável pela repartição técnica municipal, o engenheiro-arquitecto francês Pierre Joseph Pézerat (1801-1872)<sup>10</sup>.

Chegado a Portugal no final de 1840, Pierre Pézerat entrou para o serviço da Câmara Municipal da capital em 1852. Dois anos mais tarde, publicou-se em Lisboa um pequeno estudo da sua autoria, longamente intitulado *Memoria descriptiva sobre o projecto de docka com portos-canaes e d'um novo bairro maritimo nas praias da Boa Vista, de Santos e da Rocha do Conde de Obidos comprehendendo a rectificação do actual Bairro da Boa Vista*<sup>11</sup>. O objectivo do seu autor era “*pesquisar os meios de fazer desaparecer esta grande nódoa de lodo das praias da Boa Vista, e de Santos; e substituil-a por alguns projectos de embellezamento, e de utilidade, combinados com as vantagens d'uma boa e segura especulação*”<sup>12</sup>.

Posteriormente, Pierre J. Pézerat voltaria a ocupar-se desta zona. Desta vez, as suas propostas surgiram integradas num texto publicado em 1865, intitulado *Mémoire sur les études d'améliorations et embelissements de Lisbonne*<sup>13</sup>. Aí, uma vez mais, Pézerat destacou as condições naturais privilegiadas de Lisboa que, em virtude delas, se deveria tornar “*le plus grand entrepôt commercial de l'Europe*”. A novidade em relação à proposta anterior era o alargamento da intervenção a realizar à margem sul do Tejo, para onde Pézerat deslocava parte dos equipamentos portuários, o que lhe deixava mais espaço na margem norte para o estabelecimento do já referido bairro marítimo à Boa-Vista.

Para além dos projectos setecentistas e dos planos da municipalidade já citados, a margem norte do Tejo continuou a ser alvo da atenção e de preocupações estéticas e urbanísticas durante o século XIX e os primeiros anos do século XX. Numerosos foram os projectos que apresentaram soluções diversas para os melhoramentos do porto, para a facilitação da circulação e da comunicação entre a cidade baixa e a zona ribeirinha ocidental e oriental e para o aformoseamento de Lisboa. Destes três aspectos, serão aqui abordados apenas o segundo e o terceiro que, em muitos casos, foram apresentados e defendidos pelos seus autores em livros ou artigos de jornais e

<sup>9</sup> Em 1860, Júlio de Oliveira Pimentel, ao abandonar o lugar de presidente da edilidade lisboeta, apresentou um relatório onde descrevia as iniciativas que a vereação por si chefiada tinha tomado durante o biénio 1858-60. Este projecto de um bairro para a zona do Aterro da Boa-Vista era apenas um para os quais a Câmara Municipal reclamou insistentemente junto do poder central para que este a dotasse dos meios financeiros necessários à sua realização.

<sup>10</sup> No Arquivo Municipal do Arco do Cego encontram-se algumas plantas - que terão sobrevivido ao incêndio dos Paços do Concelho em 1863 - uma das quais é do projecto da Praça D. Luís a construir no Aterro assinada por Pézerat: *Projecto de praça a edificar na extremidade Oriental do aterro da Boa-Vista, proposto pelo Ex.mo Snr. Vereador Jose Carlos Nunes Na sessão de 20 de 1862, Pelo Eng.º da C.M.al Pézerat*. (23/V, pl. 10972).

<sup>11</sup> PÉZERAT, Pierre Joseph - *Memoria descriptiva sobre o projecto de docka....* Lisboa: Typografia Manoel Jesus Coelho, 1854.

<sup>12</sup> PÉZERAT, P. - *op.cit.*,p.3

<sup>13</sup> PÉZERAT, Pierre Joseph - *Mémoire sur les études d'améliorations et embelissements de Lisbonne*. Lisboa: Imprimerie Franco-Portugaise, 1865

<sup>14</sup> A questão das obras do porto de Lisboa foi a que mais projectos e propostas suscitou ao longo da segunda metade do século XIX. O levantamento exaustivo de todos esses projectos elaborados para o melhoramento do porto de Lisboa foi realizado por LOUREIRO, Adolfo - *op. cit.*, p. 225 e segs.

<sup>15</sup> Este engenheiro, formado em Louvain e na Holanda, foi um dos pioneiros nos estudos para a resolução da comunicação entre a França e a Inglaterra, através da construção de um túnel sob o Canal da Mancha (Cf. FIGUIER, Louis - *Les nouvelles conquêtes de la science: l'électricité: les grands tunnels et railways métropolitains*. Paris: Corbeil Imp. A. Lahure, s.d.; 2<sup>o</sup> vol., p. 415-425).

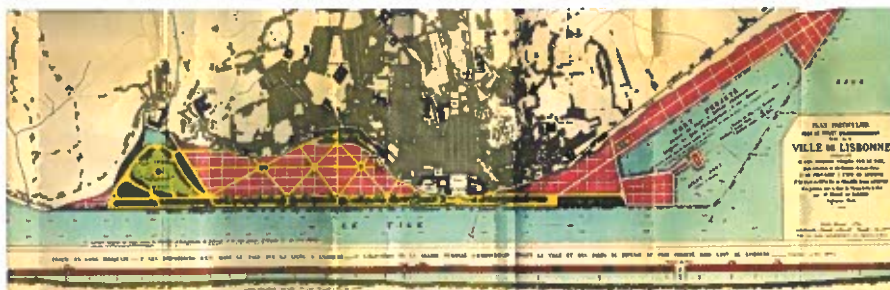
<sup>16</sup> GAMOND, Thomé de - *Memoire sur le project d'agrandissement de la ville de Lisboa...* Paris: Dunod 1870; p. 5.

<sup>17</sup> *Idem*, *ibidem*.

revistas e apreciados e criticados pela opinião pública da época, de forma mais ou menos apaixonada<sup>14</sup>.

Grande parte dos projectos para a construção do porto e remodelação da zona ribeirinha de Lisboa apresentados posteriormente à década de 1860, foram-no por homens formados pelo ensino politécnico nacional e no estrangeiro. A empresa dos melhoramentos do porto exigia sólidos conhecimentos técnicos em vários domínios que o reduzido corpo de arquitectos portugueses da época, por carências dum ensino deficiente, não detinha. Não obstante a forte componente técnica da sua formação, os engenheiros não descuidaram também o factor “embelezamento”, traduzido na dicotomia belo/útil, dedicando-lhe uma parte importante nos projectos e propostas que apresentaram para a zona ribeirinha de Lisboa. A questão do “aformoseamento” da cidade mereceu-lhes tanta atenção como a resolução dos problemas técnicos da construção das diversas instalações portuárias.

O *Projecto de engrandecimento da cidade de Lisboa*, em cuja memória o engenheiro francês Thomé de Gamond (1807-1876)<sup>15</sup> apresentava as suas soluções para o “estabelecimento de um grande porto marítimo” e “a criação de novos bairros e o caminho de ferro de Collares”<sup>16</sup> pode considerar-se como um dos bons exemplos das preocupações com o embelezamento urbano por parte dos engenheiros oitocentistas. Este estudo, segundo as palavras do seu autor, tinha “o fim principal” de resolver o “melhoramento das condições nauticas e commerciaes d’essa grande cidade oceanica”, como ele classificava Lisboa, dando-se igualmente “larga satisfação... às necessidades de extensão e de aformoseamento d’esta importante capital”<sup>17</sup>. O seu “plano d’engrandecimento” dividia-se em três aspectos: a criação de um grande porto comercial; o alargamento territorial da cidade a partir dos terrenos conquistados ao Tejo e, acessoriamente, a construção do caminho de ferro (sistema Larmanjat) de Lisboa a Sintra. Uma belíssima planta colorida acompanhava a memória descritiva, de modo a que melhor se pudesse entender o alcance das propostas apresentadas.



Planta que acompanhava o estudo de Thomé de Gamond

Thomé de Gamond considerava o seu projecto para o “engrandecimento de Lisboa” completamente diferente dos que já tinham sido apresentados. A originalidade da sua proposta consistia, na sua opinião, na construção de vários diques, a começar por alturas da ribeira de Alcântara, continuando para Leste, envolvendo toda a superfície de terrenos a conquistar ao Tejo. “D’esta maneira” explicava, a cidade expandia-se “ao mesmo tempo para Leste e para Oeste, ...ficando a praça do Commercio sempre ao centro”<sup>18</sup>.

Para a zona Leste, onde existiam já algumas instalações fabris, eram projectados um porto e um bairro “do trabalho, reservado à actividade da marinha, do commercio e da industria”. Esta decisão de remeter o novo porto comercial para esta zona afastando-o, assim, da parte mais central e populosa da cidade, mereceu-lhe críticas diversas

<sup>18</sup> *Idem.*, p. 10.

em posteriores apreciações<sup>19</sup>. Gamond, porém, preconizava com esta localização não só uma melhor conjugação do novo porto com a recente estação de caminho de ferro construída no Cais dos Soldados, como também a libertação da zona ocidental para outro tipo de equipamentos e actividades. Toda a zona Oeste, para lá da Praça do Comércio, ficava reservada para o “*bairro de luxo, dos prazeres, largamente apropriado às aspirações de uma das grandes metrópoles do Oceano*”<sup>20</sup> destinado aos estratos mais abastados da sociedade lisboeta da época.

Não sabemos, contudo, se foi por desconhecimento da realidade existente, ao projectar para a zona Oeste a habitação de qualidade e os melhores equipamentos de lazer, que Thomé de Gamond omitia a forma como se realizaria a articulação deste novo tecido urbano com as pré-existências numa zona onde se concentrava a parte mais significativa das instalações industriais e da população operária de Lisboa em meados do século XIX.

Segundo os cálculos apresentados, a área dos terrenos conquistados ao rio destinada às vias públicas era maior na parte oeste, com um total de 40 hectares, dos quais 25 eram para a construção de *boulevards* de 25 m. de largura. Na zona Leste (menos nobre e de carácter marcadamente “laborioso”), não se previa a construção de *boulevards* e o total de área destinada a novas ruas (que não excederiam os 15 m. de largura) era de 35 hectares. O maior destes *boulevards* era “*uma avenida de 115 m. de largura, coberta de árvores bastas*”, projectada ao longo da margem do Tejo, a começar na zona Leste, passando diante da Praça do Comércio e terminando junto da ribeira de Alcântara. Para o engenheiro francês, esta “*Avenida do Tejo*” constituiria, “*por sua posição e amplitude, um passeio único no mundo*”. Veremos como este projecto da construção de uma grande avenida ribeirinha se tornou num projecto recorrente ao longo das últimas décadas de Oitocentos e primeiras do século XX, com vários intérpretes e soluções diversas.

Os outros “*principaes embelezamentos da cidade*” que Thomé de Gamond propunha na sua *Memória* consistiam em dotar Lisboa de numerosos espaços verdes, que desempenhavam um triplo papel: contribuir para o aumento de salubridade da cidade, constituir locais de lazer para os seus habitantes e embelezá-la. Para isso, este engenheiro propunha a criação de três novos parques. O maior deles, denominado “*Jardim de Alcântara*”, ficaria situado no final da “*Avenida do Tejo*” (junto da ribeira de Alcântara) e teria uma superfície de 42 hectares, “*igual à metade do Bosque de Bologne, em Paris*”. À semelhança do seu óbvio modelo francês - não lhe faltava mesmo um pequeno lago - a colocação deste parque na “*extremidade da ampliação da cidade*” evitava o “*inconveniente de um grande parque entreposto no interior da cidade*”, que Gamond considerava como “*um obstáculo à comunicação entre bairros*”<sup>21</sup>. Mais dois parques, de menores dimensões, eram ainda projectados: o “*Parque da Moeda*”, “*no centro dos bairros do Oeste*” e o “*Bosque da Marinha*”, “*jardim coberto de sombreados, de uma superfície de sete hectares, e em terraço sobre o rio*”, destinado a servir de “*lugar de reunião do pessoal marítimo*” e à restante população laboriosa da zona Leste<sup>22</sup>, contribuindo, simultaneamente, para a sua distração e para o embelezamento desta parte da cidade<sup>23</sup>.

Em relação ao modo como se realizaria a harmonização do tecido antigo da cidade - a parte pombalina e o tecido urbano existente entre a Praça do Comércio e a Ribeira de Alcântara - com os novos bairros e arruamentos, é enunciada uma solução de compromisso entre as duas malhas urbanas, “*de sorte que, os bairros antigos e os novos ficam confundidos em um só todo*”, com as novas ruas a serem prolongamentos das antigas<sup>24</sup>. Uma observação atenta da planta permite perceber que esta conjugação das duas malhas urbanas apenas acontecia a um nível muito superficial. A zona a cons-

<sup>19</sup> “*Neste projecto tomou o seu auctor como principios fundamentaes, não deslocar o centro do commercio do da população, e livrar as dockas de algum golpe de mão do inimigo; porém se com elle alcançou o segundo resultado, ... não remediou o mal que resultaria para o commercio, do estabelecimento das dockas a uma distancia considerável do mais importante centro de população e consumo*”. Foi esta a apreciação do projecto de Gamond, realizada pela Comissão encarregada pelo governo de elaborar um plano geral para os melhoramentos do porto de Lisboa. *Plano geral das obras que convém levar a effeito nas margens do Tejo...* Lisboa: Imprensa Nacional, 1874; p. 22.

<sup>20</sup> GAMOND, Thomé de-op. cit., p. 21.

<sup>21</sup> GAMOND, Thomé de-op. cit., p. 24.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 24-25.

<sup>23</sup> É importante notar aqui que nos planos de transformação urbanística de Marselha (iniciados na década de 60 de Oitocentos, por influência do exemplo de Paris), uma cidade portuária à semelhança de Lisboa, era prevista a construção de três parques-jardins, o mesmo número que Gamond projectava para a capital portuguesa. (Cf. RONCAYOLO, Michel - “*La production de la ville*”. *Histoire de la France urbaine*. Tomo 4 : *La ville de l’âge industriel: le cycle haussmannien*, p. 191).

<sup>24</sup> GAMOND, Thomé de-op. cit., p. 25

<sup>25</sup> A denominada "hausmanização" das cidades francesas - Paris, Lyon, Marselha, Lille e Bordéus, só para citar aquelas em que as transformações urbanísticas foram mais profundas - teve lugar durante as décadas de 1850 e 1860. Em Marselha, os trabalhos de renovação da cidade arrasaram-se mesmo até ao final do século XIX. (Cf. RONCAYOLO, Michel, *op.cit.*, p. 77-83).

<sup>26</sup> Em Paris, o debate sobre a alegada segregação social provocada pela haussmannização, que concentrou os ricos e as actividades económicas mais prestigiadas na parte norte-oeste, enquanto que o centro e a "rive gauche" se iam tornando cada vez mais pobres e degradadas, levou à reflexão sobre a própria unidade e coesão da cidade. (Cf. RONCAYOLO, Michel, *op. cit.* p.115-116).

<sup>27</sup> Portaria régia de 9 de Setembro de 1871, pelo Ministério dos Negócios da Marinha e Ultramar do governo regenerador que reconhecendo que se tornava "cada dia maior a necessidade de adoptar o plano geral das obras que convém fazer na margem norte do Tejo... em conformidade aos preceitos estabelecidos na portaria de 27 de Julho de 1865", nomeava uma comissão para que "com a maior brevidade possível" os seus membros propusessem "um plano geral das obras que se devem fazer na margem direita do Tejo desde a estação do caminho de ferro de leste até à torre de S. Vicente de Belém".

<sup>28</sup> *Plano geral das obras...*, p. 16.

truir é apresentada como uma malha composta por quarteirões cortados por artérias transversais e rotundas, de acordo com os princípios do urbanismo oitocentista de inspiração haussmanianna, com a qual os antigos bairros existentes não ficavam, de modo nenhum, "confundidos".

Da leitura desta muitas vezes considerada utópica mas realizável, proposta, é possível detectar, em vários aspectos, a influência que terão tido no seu autor as renovações urbanísticas a desenrolarem-se nas principais cidades do seu país natal - Paris, Lyon, Marselha<sup>25</sup> - sob o impulso orientador e inspirador do perfeito do Sena, o barão Haussmann. Estamos a referir-nos à opção por uma zonificação do espaço a construir, separando os bairros habitacionais para as classes mais abastadas dos destinados às classes "laboriosas", acentuando uma tendência que já se fazia sentir por causa do processo de industrialização em curso e do crescimento do proletariado operário, de relegar para as periferias a actividade industrial e os bairros da população a ela ligados<sup>26</sup>, assim como a criação de espaços verdes que servissem cada uma destas zonas.

Quatro após Thomé de Gamond ter publicado a sua proposta de engrandecimento de Lisboa, surgiu uma outra, da autoria da comissão nomeada, em 1871 por iniciativa governamental<sup>27</sup>, para apresentar um plano geral de obras para a margem direita do Tejo, desde a estação de Santa Apolónia até Belém. A proposta que esta comissão composta, maioritariamente, por engenheiros pertencentes aos quadros do exército e da marinha, e onde os únicos dois representantes civis eram do quadro da Câmara Municipal de Lisboa (o presidente e o responsável, na altura, pela repartição técnica, o arquitecto Domingos Parente da Silva) é mais vasta e o grau de intervenção urbanística é alargado a outras zonas marginais da faixa ribeirinha.

Este estudo, em forma de relatório, inicia-se com uma primeira parte que são abordados o Tejo e suas condições naturais, as condições higiénicas de Lisboa - onde se conclui serem estas as piores possíveis, com os esgotos e despejos da cidade depositados ao longo da margem direita do rio, lamentando-se que "as margens pittorescas de um rio tão magestoso se encontrem assim contaminadas por uma atmosphera infecta"<sup>28</sup> - e o estado da situação, disposição e condições de defesa do porto, cujas obras contribuiriam para o "desenvolvimento e vantagens, que o commercio, a navegação, e em geral todas as industrias devem colher"<sup>29</sup>. Na segunda parte do relatório surgem as intervenções propostas para a construção do novo porto e os destinos a dar aos novos terrenos conquistados ao Tejo. Para além do projecto duma grande avenida marginal, comum à proposta de Gamond, os problemas de circulação viária e de articulação entre a actividade portuária e o caminho de ferro mereceram desta comissão uma atenção muito especial.

Neste contexto, e considerando-se "pouco central" para os lisboetas a recentemente construída gare ferroviária de norte e leste no Cais dos Soldados (a estação de Santa Apolónia, construída em 1865)<sup>30</sup>, propunha-se que a estação de passageiros fosse

<sup>29</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>30</sup> Na Europa, as estações de caminho de ferro que se foram construindo em todas as principais cidades, foram-no nas periferias do centro histórico, a ele ligadas por largas e arejadas avenidas (cf. "Naissance de la

métropole". *Histoire de l'art: Époque contemporaine XIXè-XXè siècles*. Paris: Flammarion, 1995; p. 188). A estação de Santa Apolónia foi edificada igualmente na periferia do centro de Lisboa, mas não houve, no caso português, qualquer preocupação com a

acessibilidade rápida com esse centro, através da construção de uma avenida. Não admira, portanto, que a Comissão a considerasse, no seu relatório, "pouco central".

transferida para o edifício da antiga alfândega que, por sua vez, seria deslocada para um novo edifício a construir junto de duas grandes docas que se projectavam, para uma melhor articulação com o novo porto, entre a Ribeira Nova e a Rocha do Conde de Óbidos. Esta mudança da estação ferroviária de Santa Apolónia para o edifício da Alfândega defendeu-a também o olissipógrafo Júlio de Castilho na sua obra *A Ribeira de Lisboa*, na qual não deixou de expressar as suas “*modestíssimas considerações*” acerca do arranjo da zona ribeirinha. No projecto da comissão, no Cais dos Soldados ficaria apenas a estação de mercadorias.

Por outro lado, preconizava-se o prolongamento da linha de caminho de ferro desde a Madre de Deus até à nova Alfândega omitindo-se, no entanto, a resolução para a sua passagem defronte da Praça do Comércio. Para a zona de Santa Apolónia, na altura servida pela estreita e tortuosa rua com o mesmo nome, era proposta a abertura de “*uma boa estrada, disposta pelo norte da nova linha ferrea, e que, tendo 15 metros de largo e quasi nullas inclinações*” substituiria a antiga via.

Para além desta via no lado oriental e do *boulevard* marginal, entre Santos e Belém, outros arruamentos eram propostos para a zona oeste, até Alcântara, todos com a largura de 20 metros. Aliás, a largura mínima desejada para todas as ruas deste novo tecido urbano era de 15 metros, para facilitar a “*ventilação ou renovação do ar... circunstancia certamente mui attendival debaixo do ponto de vista hygienico*”<sup>31</sup>. Esta nova malha urbana era ainda enriquecida com a construção de três praças distribuídas da seguinte forma: “*uma grande praça entre o arsenal de marinha e a nova alfândega, como muito convirá para satisfazer ao grande movimento futuro d’aquelle importante local*”, “*uma outra nos terrenos destinados à edificação de um bairro industrial em frente da junqueira*” e, finalmente, previa-se a ampliação da já existente Praça D. Fernando (actual Afonso de Albuquerque), em Belém<sup>32</sup>.

Os espaços verdes não foram descurados, se bem que neste estudo de uma maneira menos generosa do que Gamond o havia feito. Assim, esta comissão propunha a construção de um “*grande passeio arborizado...em frente dos Jeronymos*” abrangendo uma superfície de 3,8 hectares, e que teria como fim “*offerecer grande commodidade aos habitantes de Lisboa, principalmente para digressões de carruagens*”. Curiosamente, afirmava-se que “*n’este genero só temos o passeio do Campo Grande*”, numa total omissão em relação aquele que era ainda o principal passeio da população da Lisboa oitocentista: o já condenado Passeio Público<sup>33</sup>. O novo passeio trazia como vantagens “*ficar muito mais central*” (!) e uma “*posição consideravelmente mais pittoresca*”<sup>34</sup>.

O bairro industrial para as “*classes laboriosas*” assim como mais edificações particulares e novos mercados eram remetidos, nesta proposta, para o espaço conquistado ao Tejo entre Santos e Belém, depois de construídas as necessárias instalações portuárias. Para o novo bairro destinado “*à edificação de casas para operários, aos estabelecimentos commerciaes indispensáveis, e a diversas outras industrias*” era reservada uma área de 22,45 hectares, disposta por 16 quarteirões e situada para além do rio de Alcântara, “*fora de portas*”, isto é, remetendo para a periferia da cidade os equipamentos industriais e as populações a eles associados, tendência que Thomé de Gamond tinha igualmente expressado.

A ideia de construir um bairro que servisse de habitação das classes “*laboriosas*” da capital não era nova e tinha já sido apresentada anteriormente, como foi observado, por Pierre Pézerat, embora este o situasse na zona do Aterro da Boa-Vista. Em qualquer dos casos, encontramos a mesma reacção contra o estado insalubre dos bairros populares da cidade - é citado o lamentável exemplo do “*infecto*” e populoso bairro de Alfama - associada à aspiração de melhores condições de habitabilidade de acordo

<sup>31</sup> CASTILHO, Júlio de - *op. cit.*, p. 36.

<sup>32</sup> *Idem*, *ibid.*.

<sup>33</sup> O Passeio Público era uma herança da Lisboa que a vontade do marquês de Pombal fizera nascer das cinzas após o terramoto de 1755. O seu autor foi Reinaldo dos Santos, um dos arquitectos da equipa da reconstrução da cidade. Este Passeio, um jardim-gaiola - espaço murado e fachado - ficou pronto em 1764, mas não despertou, inicialmente, o interesse dos lisboetas, que só começaram a frequentá-lo mercê da influência de D.Fernado II, no final da década de 30 de Oitocentos. Durante décadas, até a sua destruição, em 1879, para dar lugar ao primeiro *boulevard* de Lisboa - a Avenida da Liberdade - o Passeio Público ocupou nos ritmos sociais e vivenciais da capital um papel fundamental.

<sup>34</sup> PAIS, Miguel - *op. cit.*, p. 36.

com as "boas regras higienicas" prescritas por médicos e higienistas ao longo do século XIX. Ventilação e luz: eram estas as condições que norteavam as edificações do novo bairro, que teriam dois andares e um pequeno quintal, dispostas por ruas "muito espaçosas". Em relação à área restante - "48 grandes espaços destinados a edificações particulares e estabelecimentos de commercio" - nos quarteirões junto a Belém, porque este local se prestava "commodamente pela sua proximidade das praias", propunha-se a construção de um bairro de casas para banhistas, "accommodadas pela sua capacidade e forma às necessidades da respectiva epocha"<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Plano geral das obras..., p. 37.

Os mercados eram os restantes equipamentos urbanos previstos: nada mais do que cinco novos, "para bem servir os futuros habitantes d'esta parte da cidade". Para a Ribeira Nova, junto da Praça D. Luis, dois: um para peixe e outro para "hortaliças, fructos e diferentes generos"; o terceiro ficaria "ao sul da Praça de Alcântara"; o quarto serviria a população do industrial bairro a oeste do caneiro de Alcântara; finalmente, o quinto e último mercado era proposto, curiosamente, para junto do Largo dos Jerónimos. Como se vê, a comissão apenas previa o aumento da população na zona ocidental da cidade, ignorando por completo a zona oriental e as necessidades dos seus habitantes. A parte oriental, embora menos povoada, detinha, por estes anos também, uma importante concentração fabril, de que se destacava a fábrica de tabacos, a Xabregas.

Neste "plano de melhoramentos" da comissão de 1871 não existe qualquer preocupação de articulação do espaço a construir com o tecido urbano já construído, estando ausente do espírito dos seus autores uma visão global de crescimento integrado da cidade. A sua acção é restringida à zona dos terrenos conquistados ou a conquistar ao Tejo, prevendo e privilegiando em exclusivo a extensão e ocupação territorial de Lisboa para ocidente. Por seu lado, o poder central, promotor desta iniciativa, poderia ter aproveitado para encarar as obras do porto como pretexto e um factor de dinamização do crescimento da cidade (é certo que em termos demográficos, Lisboa só começou a crescer significativamente nos finais da década de 1870), aproveitando a oportunidade para, numa conjugação de esforços, apressar a realização do tão necessário plano geral de melhoramentos da capital. Não o fez neste momento, como não o fará posteriormente, ao repetir semelhante iniciativa.

Neste contexto de melhoramentos da zona ribeirinha de Lisboa e do seu embelezamento, como já anteriormente foi salientado, o projecto da construção de uma larga avenida marginal, da qual o Aterro seria apenas um troço, foi talvez dos mais partilhados ao longo das últimas décadas de Oitocentos e primeiras do século seguinte, através das diferentes propostas sucessivamente apresentadas. Pode ser considerado como fazendo parte de uma imagem de Lisboa que se vai construindo desde o século XVIII e que afirma e reivindica novamente a cidade como "um dos grandes emporios maritimos e commerciaes do continente europeu"<sup>36</sup>.

Como foi observado, o engenheiro francês Thomé de Gamond propunha, como um factor de embelezamento da Lisboa, a construção de uma enorme avenida marginal. Em 1874, no relatório da comissão criada para apresentar um plano geral de obras para a margem direita do Tejo, avançava-se com a proposta da construção dum "grande boulevard desde Santos até Belém", prevendo-se a sua continuação além desse ponto. Afirmava-se que "a disposição do boulevard é a que mais se accomoda ao rasoavel destino, que foi dado aos espaços conquistados", e "foi projectado com a largura de 55 metros ... arborisado no centro, formando passeios para pessoas de pé, e deixando por consequência duas estradas lateraes para o transito de viaturas"<sup>37</sup>. Esta mesma ideia de boulevard arborizado

<sup>36</sup> CAMARA, P.P. da - Descrição geral de Lisboa em 1839 ou ensaio historico de tudo quanto esta capital.... Lisboa: Tipografia Academia de Bellas-Artes, 1839; p. III.

<sup>37</sup> Plano geral das obras que convem levar a effeito nas margens do Tejo.... Lisboa: Imprensa Nacional, 1874; p.35.

estendendo-se desde o Beato até Belém, expressou-a igualmente o engenheiro Miguel Pais nos seus melhoramentos para o porto de Lisboa e engrandecimento da cidade, publicados em forma de livro em 1882<sup>38</sup>. E durante as últimas décadas de Oitocentos esteve também nas pretensões da Câmara Municipal construir, nos terrenos conquistados ao Tejo, uma longa avenida marginal que, partindo do Cais do Sodré, ligasse a cidade a Algés.

Já no início do século XX, porque a construção de tão projectado *boulevard* continuava adiada - o único *boulevard* que a cidade tinha entretanto ganho estava bem longe das margens do rio e direccionava o seu crescimento para norte - e porque entre a Lisboa e o Tejo se tinha começado, em 1887, a erguer uma “muralla” constituída pelos edifícios portuários, esta proposta foi novamente avançada. Surgiu enunciada na “Lisboa Monumental” que o escritor Fialho de Almeida (1857-1911) sonhou e deu a conhecer, em 1906, nas páginas da revista *Ilustração Portuguesa*. Esta artéria seria, na sua interpretação, uma monumental “Avenida da Índia.” Propunha Fialho de Almeida que esta avenida se aproximasse o mais possível do rio e “com o triplo da largura” que tinha na altura a parte já construída e que “fosse enfileirando no relvão central, por ali fóra, a começar d’Algés, até Santa Apolónia, estatuas de todos os heroes das descobertas e conquistas, o que daria... à beira-mar lisboeta uma cara soberba de receber visitas ... e as pagar...”<sup>39</sup>.

Nesse mesmo ano de 1906, o assunto da avenida marginal ocupava espaço nas páginas de outros periódicos da capital. No dia 19 de Junho, no *Diário de Notícias*, publicava-se um pequeno artigo intitulado, significativamente, “Lisboa Caes da Europa”, em que se colocavam pertinentes questões acerca do arranjo urbanístico desta artéria ribeirinha. Um dos aspectos abordados era o da sua arborização: “porque será que a camara não adoptou para esta arteria o systema seguido na nossa Avenida, isto é, porque se não faz no Aterro uma placa central arborisada com 2 ou 3 renques d’arvores com 2 «trottoirs» lateraes?”, perguntava-se o autor destas palavras, que fazia ainda outras considerações importantes. Para ele era necessário que a avenida marginal, “destinada a ligar a rua 24 de Julho com Belem e Pedrouços”, fosse o mais rapidamente concluída, pois ela conduziria aos “Jeronimos e Torre de Belem... monumentos tão dignos de ser visitados por nacionaes e estrangeiros”, reclamando, quer do governo, quer da Câmara, uma intervenção nesse sentido. Por último, exigia-se legislação para obrigar os “proprietários de terrenos, nas vias publicas consideradas de 1ª ordem ou em Avenidas, a edificar em certas e determinadas condições”, porque as construções que iam surgindo naquela que era considerada a “parte mais bella” da cidade, muito prejudicavam a sua “esthetica”. Em 1924, o desejado *boulevard* ribeirinho era cada vez mais uma miragem. E em 1927, a avenida marginal tornava a saltar para as páginas da imprensa. O motivo era agora um projecto elaborado pelo engenheiro Jean Claude Forrestier para o pequeno troço desta tão desejada avenida, compreendido entre as praças do Comércio e Duque da Terceira.

Convidado, em 1926, pela edilidade lisboeta para elaborar um plano geral de melhoramentos da capital, Jean Claude Forestier (1861-1930), francês de nacionalidade, engenheiro com formação na Escola Politécnica de Nancy, onde optou pela vertente florestal, tinha já provas dadas no domínio do planeamento e embelezamento de cidades. No país vizinho tinha sido convidado a desenvolver trabalhos em Sevilha (em 1911, para ajudar a embelezar a cidade para a Exposição Ibero-Americana de 1929) e Barcelona (a partir de 1915, com vista à Exposição Internacional de 1929)<sup>40</sup>. Fora do espaço europeu, ainda na década de 10, foi solicitado para desenvolver estudos para as cidades marroquinas de Rabat, Fez, Méknès e Marrakech

<sup>38</sup> PAIS, Miguel Correia – *Melhoramentos de Lisboa e seu porto*. Lisboa: Tipografia Universal, 1882.

<sup>39</sup> ALMEIDA, Fialho - “Lisboa monumental”. *Ilustração portuguesa*, II vol., 29/10/1906, pp. 397-405 e 19/11, p. 497-509. Este texto foi publicado posteriormente no volume *Barbear, pentear: jornal d’um vagabundo*. Lisboa: Liv. Clássica ed., 1911, p.87-144.

<sup>40</sup> Sobre a vida e obra de Jean-Claude Forestier ver : *Jean-Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: Du Jardin au paysage urbain*. Paris: Picard, 1994. (Actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990).

<sup>41</sup> Os planos que preparou para Buenos Aires ficaram prontos no final de Junho do ano de 1924. Sobre estes trabalhos ver: *op. cit.*, BERJAMAN, Sonia - "En la ciudad de Buenos Aires"; p. 207-219.

<sup>42</sup> Sobre a solução de Forestier para a capital cubana ver: DUVERGER, Heriberto - "El maestro frances del urbanismo criollo para la Habana", *op. cit.*, p. 221-240.

<sup>43</sup> "A Avenida marginal: um projecto do engenheiro paisagista mr. Forestier, relativo ao troço entre as praças do Comercio e Duque da Terceira". *O Século*, 14/10/1927, p. 6.

<sup>44</sup> Carta de Jan-Ninguem ao sr. Ministro das Obras Públicas sobre os dois caminhos de ferro das Beiras, e o saneamento e melhoramentos de Lisboa e seu porto. Lisboa: Typografia Universal, 1877; p. 7. O pseudónimo de "Jan-Ninguem" era utilizado pelo jornalista e escritor José Maria da Silva Leal (1812-1883). (Cf. LAPA, Albino - *Dicionário de pseudónimos*. Lisboa: INCM, 1980; p. 88).

<sup>45</sup> PAIS, Miguel Correia - *A ponte sobre o Tejo proximo a Lisboa*. Lisboa: Typografia Universal, 1879; p. 14.

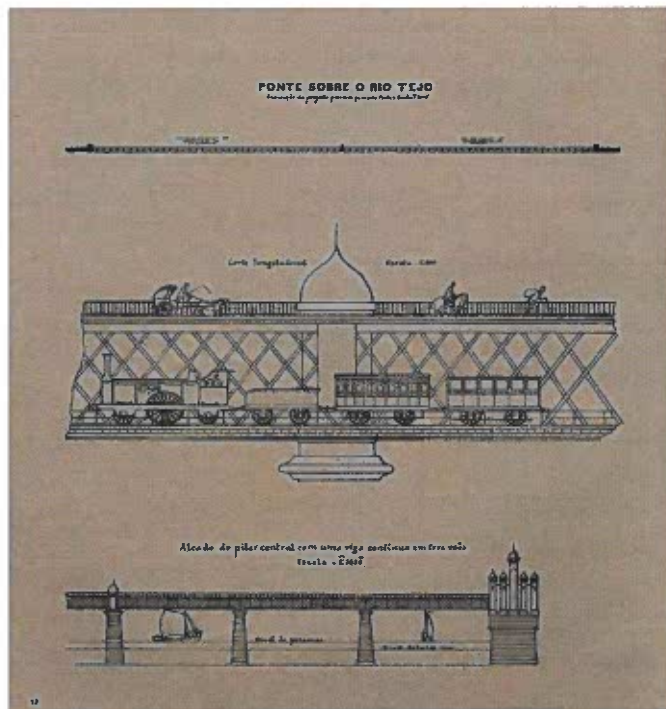
(1913). Em 1923, as autoridades municipais de Buenos Aires tinham-lhe dirigido o convite para accessorar os trabalhos da elaboração de um plano de desenvolvimento da cidade<sup>41</sup> e em 1926 semelhante convite foi-lhe também dirigido pelas autoridades governamentais de Cuba para transformar a sua capital, Havana<sup>42</sup>. A sua carreira ao serviço dos melhoramentos de Lisboa, acabaria por se traduzir na elaboração de apenas dois projectos: um para a zona mais a norte da cidade, que previa o prolongamento da Avenida da Liberdade, e este para a zona ribeirinha ocidental.

Segundo a notícia publicada pelo *O Século*, devidamente ilustrada com uma planta, o projecto elaborado por Forestier destinava-se "*a corrigir o erro da reedificação pombalina, que*" não teria deixado "*no centro da cidade, um passeio junto ao rio*"<sup>43</sup>. Contudo, apesar de todos estes apelos e projectos, a ligação com Algés apenas se concretizaria no início dos anos 40, graças à Exposição do Mundo Português, e as actuais avenidas de Brasília e da Índia são as páldas e modestíssimas concretizações de todos estes desejados *boulevards*.

Outros projectos e planos de melhoramentos e embelezamento para a zona ribeirinha de Lisboa surgiram durante os últimos anos de Oitocentos e primeiras décadas do século XX. Aliás, durante a década de 1880 do século XIX Lisboa beneficiou de uma conjuntura interna favorável: em 1881 tomou posse o último governo chefiado por Fontes Pereira de Melo, que se manteve no poder até 1886, garantindo ao Reino um período de relativa estabilidade governativa; por outro lado, a Câmara Municipal de Lisboa conseguiu, entre 1877 e 1895, manter na sua presidência o mesmo homem, José Gregório da Rosa Araújo (1846-1893). Estes dois factores contribuíram para uma relativa estabilidade no seio do município da capital e permitiram dar continuidade a certos projectos iniciados, entrando a cidade numa fase dinâmica de transformação urbanística.

A questão dos melhoramentos do porto de Lisboa e do arranjo da sua zona ribeirinha e as obras do início da Avenida da Liberdade disputavam, no final da década de 70, as atenções da opinião pública da capital. O motivo deste interesse continuavam a ser os melhoramentos do porto, por se considerarem dos "*innumeráveis melhoramentos de que Lisboa carece, para se tornar a cidade que pode ser, e as suas circunstâncias aconselham que seja*", uma vez que devido às suas privilegiadas condições natural e geográfica, ela era "*a saída mais propria e mais considerável de toda a Europa, para a América; e... a entrada mais a ponto de toda a America na Europa*"<sup>44</sup>. Para além dos projectos já abordados, surgiram outras propostas, algumas de tal modo arrojadas que os seus contemporâneos não se coíbiram de apelidá-las de utópicas.

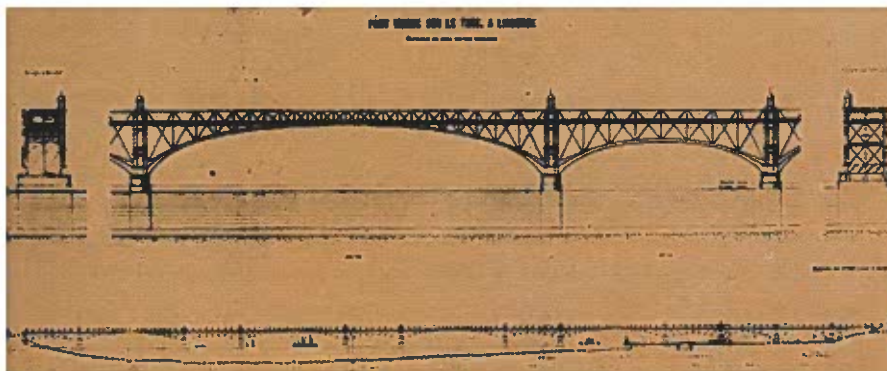
Nesta categoria de propostas utópicas foi inserido o projecto para uma ponte que ligasse as duas margens do Tejo. O projecto de uma ponte unindo as duas margens do Tejo junto a Lisboa remonta aos anos 70 de Oitocentos, e o primeiro a ocupar-se dele foi o engenheiro Miguel Correia Pais, corria o ano de 1879. No texto que acompanhava o seu estudo, Pais justificava-o com o desejo de ver a capital transformada na "*estação terminal da grande linha europea*". A "sua" ponte erguer-se-ia na parte oriental da margem ribeirinha, por alturas do Grilo, e terminaria no Montijo, localização que parecia a este engenheiro a que melhor se articulava com o ramal do caminho de ferro de Sueste e a estação de Pinhal Novo, aproveitando-se a "*maior parte da linha construída, sem perder o movimento de Setúbal e do Sado... sem alongar mais do que o stricto necessario à distância até Lisboa e com menor extensão da ponte*". Seria construída de modo a ter dois tabuleiros, "*o inferior para o caminho de ferro e o superior para a estrada ordinaria*"<sup>45</sup>.



Projecto de ponte sobre o Tejo proposto pelo engenheiro Miguel Pais em 1879

Poucos anos depois, um novo projecto foi apresentado à opinião pública da capital. Os seus autores, dois engenheiros franceses, Edmond Bartissol e T. Seyrig, sublinhavam o facto de Lisboa estar destinada “à *devenir un des ports les plus importants du globe*”, assim como destacavam a importância da ponte para o desenvolvimento das comunicações ferroviárias e viárias entre as duas margens do Tejo. Apresentado em 1889<sup>46</sup>, este projecto divergia do anteriormente apresentado por Miguel Pais em relação à localização, que era deslocada da parte oriental da cidade para o lado ocidental, fazendo a articulação com as estações ferroviárias do Barreiro e a que então se construía ao Rossio, sob o traço do arquitecto José Luís Monteiro. Um dos ramais era desviado do seu túnel de saída para ser prolongado até à rua de São Bento, onde se edificaria uma estação, seguindo depois até ao sítio denominado Rocha do Conde de Óbidos, onde se construiria uma nova estação. Daqui, a ponte arrancaria para ir terminar junto a Cacilhas.

<sup>46</sup> BARTISSOL, E.; SEYRIG, T. – *Project de traversée du Tage: étude*. Paris: Lisbonne: s.n., 1889.



Projecto de ponte sobre o Tejo proposto pelos engenheiros franceses Bartissol e Seyrig em 1889

<sup>47</sup> idem, ibidem.

<sup>48</sup> idem, p. 16.

<sup>49</sup> idem, p. 17

<sup>50</sup> "Melhoramentos de Lisboa: Ponte sobre o Tejo". *O Occidente*, nº 380, 1889; p. 115 e 157. Quando apresentaram este projecto, estes dois engenheiros franceses tinham já obra feita em Portugal: Bartissol tinha sido um dos constructores da estrutura metálica da recente Estação do Rossio, e Seyrig foi o autor do projecto da ponte D. Luís, e tinha colaborado com o seu compatriota Eiffel na construção da ponte D. Maria, ambas sobre o Douro.

Contemplava-se tanto a comunicação ferroviária entre as duas margens, com duas vias de linhas férreas, como a circulação "terrestre, consistant en une route de 8 mètres de largeur, soit 5 mètres de chaussée et deux trottoirs de 1 m. 50 de largeur chacun"<sup>47</sup>, num único tabuleiro. E fazendo jus à preocupação que os engenheiros oitocentistas demonstravam em conciliar nos seus projectos a arte e a técnica, Bartissol e Seyrig não quiseram deixar de incluir no seu estudo uma pequena parte dedicada a uma questão "parallèle à celle de la construction, c'est celle de l'esthétique"<sup>48</sup>, onde faziam algumas observações que se podem considerar curiosas, se integradas no contexto oitocentista. Na realidade, se pensarmos que durante a segunda metade do século XIX, os engenheiros vêem triunfar os seus projectos, mercê de uma preparação técnica que os arquitectos não possuíam, é curioso encontrar dois engenheiros que confessam, "avec modestie qui convient devant le génie, que l'ingenieur ne créera jamais des oeuvres qui puissent se comparer ou se placer à côté des monuments conçus par des artistes comme l'étaient les architectes de la Renaissance"<sup>49</sup>. Na revista *O Occidente*, que divulgou aos seus leitores este arrojado projecto, comentava-se: "Pena será, pois, se tão grandiosa obra ficar só na gravura"<sup>50</sup>.



A grande ponte para caminhos de ferro e pedes, sobre o Tejo, Lisboa, 1906

Projecto de ponte sobre o Tejo publicado na *Ilustração Portuguesa* em 1906

<sup>51</sup> ALMEIDA, Fialho – "Lisboa monumental". *Ilustração Portuguesa*, Il vol. , nº39, 19/11/1906, p. 498.

<sup>52</sup> Ao propor que se procedesse ao estudo "de uma planta dos melhoramentos da cidade", Ventura Terra propunha também que nela se devia indicar "o local mais apropriado para a construção de uma já projectada ponte - avenida - que ligue as duas margens". Sessão de 3 de Dezembro. *Arquivo Municipal*, 1908, p. 399. Esta nova proposta foi apresentada na sessão de 8 de Junho. *Actas das sessões da Câmara Municipal*, 1911, p. 339.

Quando o século XX findou a sua primeira década, o projecto da ponte continuava a ser uma "ideia Julio Vênesca". Este foi o comentário que Fialho de Almeida expressou, em 1906, na *Ilustração Portuguesa*, ao descrever a sua "Lisboa Monumental". Fialho entendia que esta era uma ideia que "deveria ser posta a amadurar" apenas "quando as duas Lisboas, direita e esquerda, desenroladas pelas margens do rio, proclamassem urgencia da sua homogenização..."<sup>51</sup>. Em 1908, uma ponte unindo as margens do Tejo era também considerada pelo arquitecto Miguel Ventura Terra, à época vereador da Câmara Municipal de Lisboa eleito pelo Partido Republicano, como um elemento do seu plano de valorização e embelezamento da zona ribeirinha ocidental<sup>52</sup>.

Na década de 20 novos projectos surgiram. Em 1921, Alfonso Peña, engenheiro espanhol, apresentou um projecto para a construção de uma ponte sobre o Tejo. Esta nova proposta despertou algum interesse na opinião pública da época, nomeadamente, nas páginas de alguns dos principais jornais, assim como foi objecto de análise e discussão no seio da Câmara dos Deputados. Como nada tivesse ficado resolvido em 1921 – segundo um desenho humorístico publicado no *Diário de Lisboa*,

em 1923, até o Diabo se admirava que alguma vez a ponte viesse a ser construída! -, alguns anos passados, em 1927<sup>53</sup>, o mesmo engenheiro, apoiado num grupo financeiro com capital espanhol, tornou propor-se para “fazer construir sobre o estuário do Tejo, sem qualquer encargo para o Estado português”<sup>54</sup> uma ponte, numa extensão de 2.242 metros. Quando questionado para se pronunciar sobre outras propostas para unir as duas margens do Tejo, Alfonso Peña rejeitava-as, fazendo realçar as suas desvantagens e enumerando as qualidades do seu próprio projecto.



Desenho publicado na primeira página do Diário de Lisboa em 1923

Para além de agitar os debates parlamentares, este projecto serviu também para relançar na imprensa o debate da ligação das duas margens do Tejo. Num artigo publicado pelo jornal lisboeta *ABC* tentava averiguar-se - duma forma muito sumária e subjectiva, é certo - qual era a receptividade junto da opinião pública do projecto da construção da ponte sobre o Tejo. Os interrogados, entre os quais se contavam alguns engenheiros, manifestaram-se maioritariamente contra a ponte, em favor da ligação das duas margens através de um túnel submarino. “Mas nem pela arte monumental eu vejo a necessidade duma ponte sobre o Tejo!” dizia convictamente um deles, “pelo contrario, com a construção duma ponte, por muito gigantesca que fosse, o rio perderia a sua natural beleza”. Na opinião de um outro, uma ponte seria, em caso de conflito armado, “facilmente bombardeavel” e se o túnel não trazia, “é certo, nenhuma beleza à cidade”, também não causaria quaisquer dissabores<sup>55</sup>.

O projecto de Alfonso Peña terá suscitado igualmente o interesse das autoridades governamentais portuguesas saídas do golpe de estado realizado pelo exército em 28 de Maio de 1926. Pelo menos, era o que dava a entender o titular da pasta do Comércio numa entrevista ao jornal *O Século*. Afirmava o ministro - o tenente-coronel Carvalho Teixeira - que de todos os projectos já apresentados, havia dois que ele considerava notáveis : o do engenheiro Miguel Pais e o do engenheiro espanhol Peña<sup>56</sup>.

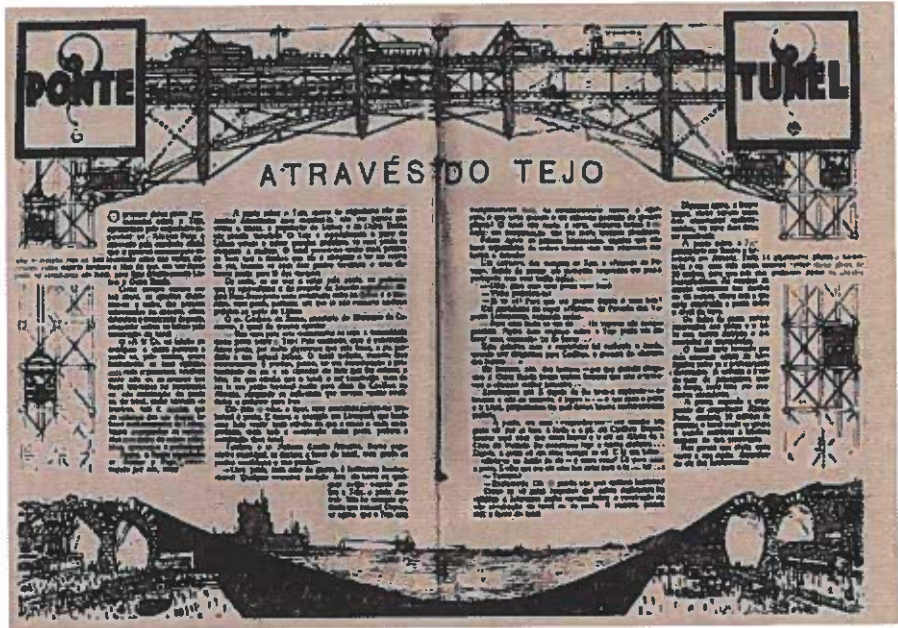
Alguns dias após esta entrevista, eram noticiados os pareceres da comissão nomeada pelo ministério da Marinha, que se pronunciou contra este projecto da ponte, no que respeitava os aspectos de ordem militar naval; e o parecer da Sociedade dos Arquitectos Portugueses. Este último é bastante significativo nos argu-

<sup>53</sup> Segundo as informações dadas pelo próprio Alfonso Peña ao jornalista que o entrevistou, em 1921 tinha apresentado ao titular da pasta do Comércio, um projecto assinado em parceria com o engenheiro português Henrique Pereira Pinto Bravo, inspector do Conselho Superior de Obras Públicas. Idem, *O Século*, 19/4/1927, p.5.

<sup>54</sup> “A maior ponte do mundo será a que o engenheiro Alfonso Peña se propõe fazer construir sobre o estuário do Tejo, sem qualquer encargo para o Estado português”. *O Século*, 19/4/1927, p. 5 e *Diário de Lisboa*, 26/4/1927, p. 5.

<sup>55</sup> “Através do Tejo”. *ABC*, 1/3/1923, citado em *A ponte Salazar*, p. 19.

<sup>56</sup> “A ponte sobre o Tejo : O sr. Ministro do Comercio diz ao «Seculo» que o Governo está resolvido, em principio, a aceitar o projecto do engenheiro espanhol Peña Boeuf, para a construção da ponte entre Santos e Cacilhas”. *O Século*, 23/6/1927, p.2.



Artigo publicado no jornal ABC sobre as hipóteses de travessia do Tejo, em 1923

mentos que apresentava: o conselho director desta associação manifestava a sua discordância com este projecto por ele “*não satisfazer ao sentimento estético e arquitectónico que uma cidade como Lisboa impõe*”. Consideravam também os arquitectos que uma obra desta envergadura deveria ser objecto de um “*concurso entre arquitectos e engenheiros*”, transportando para aqui a velha polémica entre estas duas categorias profissionais<sup>57</sup>.

Igualmente no ano de 1927, também nas páginas do jornal O Século<sup>58</sup>, apresentava-se um novo projecto de ligação entre as duas margens do Tejo : uma “*magesosa ponte-pensil*”, proposta “*arrojada... mas exequível*”, da autoria de um engenheiro, José Cortez, de seu nome, que tentava dar um carácter decorativo de inspiração manuelina à “*sua*” ponte”.

57 “A ponte sobre o Tejo”. O Século, 1/7/1927, p. 1.

58 “Palavras duras...mas verdadeiras : É urgente transformar-se Lisboa numa cidade moderna e civilizada, oferecendo a todos o conforto que hoje é indispensavel. O engenheiro José Cortez expõe ao «Século» varias idéas praticas, entre as quais a da construção duma ponte sobre o Tejo”. O Século, 9/3/1927, p. 1-2.



Projecto da ponte sobre o Tejo proposto por José Cortez, em 1927

Já na segunda metade do século XX, em Março de 1958, novamente foi apresentado um projecto de uma ponte sobre o Tejo. Desta vez o seu autor foi o arquitecto Cassiano Branco (1897-1970), na sua “qualidade de Português e nascido em Lisboa, e ainda como técnico”, o apresentou no *Diário de Lisboa* da seguinte forma: “à cota de 80 metros, nos terrenos de Buenos Aires, partiria o tabuleiro, até atingir o pilar de aço fixo na margem e próximo da doca grande de Alcântara. Daí, num salto livre de 2.000 metros, atingiria o outro pilar da margem sul...”<sup>59</sup>.

Apesar de todos estes projectos, apenas na década de 60 do século XX Lisboa e os lisboetas puderam ver as duas margens do Tejo unidas por uma ponte – inaugurada com pompa e circunstância em 6 de Agosto de 1966 -, que veio a adoptar sensivelmente a localização proposta pelos engenheiros franceses Bartissol e Seyrig. O projecto que Miguel Pais tanto gostaria de ter visto realizar-se, a “sua” ponte de Xabregas ao Montijo, acabou por concretizar-se (embora novamente a decisão não tenha ficado isenta de larga discussão pública) e a nova ponte sobre o Tejo, aí está concluída. E fala-se já noutros projectos, inclusivamente, torna-se a trazer para discussão a hipótese da construção de um túnel!

Muitos destes projectos para o melhoramento do porto e “engrandecimento” de Lisboa foram e são ainda, apelidados de utópicos pelo carácter ambicioso das propostas que encerravam. Pensamos que a grande utopia não residiu no conteúdo das propostas que, na sua maior parte, poderiam ter sido concretizados, uma vez que, do ponto de vista técnico as soluções que apresentavam eram perfeitamente exequíveis. A sua utopia foi terem sido apresentadas num país que não estava preparado para elas, um país onde, como observou José Augusto França, “as possibilidades de investimento e a vontade social do establishment... não estavam à altura de tais desejos, ou devaneios”<sup>60</sup> e isto apesar da conjuntura social e económica relativamente favorável em que o país viveu até à crise de 1890. Com o arranque das obras confinadas exclusivamente às instalações e equipamentos portuários, em 1887<sup>61</sup>, os responsáveis pelos destinos do Reino e da cidade perderam, simultaneamente, duas oportunidades: a propósito dos melhoramentos do porto fazer uma reflexão sobre a cidade e realizar o ordenamento de toda a zona ribeirinha. E “desistiram”, por assim dizer, de fazer Lisboa crescer ao longo do seu rio.

O Tejo e os melhoramentos do porto de Lisboa foram, no período que vai dos meados do século XIX até aos anos 20 de Novecentos, duas faces do mesmo desejo. Na recordação nostálgica do passado glorioso, na vivência de um presente sempre aquém das expectativas, foi-se projectando um futuro onde, através da dinamização do eixo ribeirinho, se recuperaria para Lisboa a glória perdida e, simultaneamente, a faria ombrear com as grandes capitais europeias.

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Fialho de – “Lisboa monumental”. *Ilustração Portuguesa*, II vol., nº36 (29/10) e nº39 (19/11), 1906.
- BARATA, Ana Cristina Martins – *Lisboa 1860-1930 : desejos, realidades e ficções*. [Lisboa]: s.n., 1999. (Disse. de mestrado em História da Arte apresentada à F.C.S.H. da UNL).
- BARTISSOL, E.; SEYRIG, T. – *Project de traversée du Tage: étude*. Paris:Lisbonne: s.n., 1889.
- CAMARA, P.P. da - *Descrição geral de Lisboa em 1839 ou ensaio historico de tudo quanto esta capital...* Lisboa: Typografia Academia de Bellas-Artes, 1839.
- CASTILHO, Júlio de – *A ribeira de Lisboa: descrição histórica da margem do Tejo, desde a Madre de*

<sup>59</sup> “A Ponte sobre o Tejo”. *Diário de Lisboa*, 23/03/1958.

<sup>60</sup> FRANÇA, José Augusto - *Lisboa Oitocentista: Exposição documental*. Lisboa: Academia Nac. de Belas-Artes: Fund. Calouste Gulbenkian, 1976, p. 9-10.

<sup>61</sup> Finalmente em 1887, depois de várias comissões e muitos projectos, foram inaugurados os trabalhos para a construção do novo porto de Lisboa. Um das causas principais para o atraso registado no início das obras terá sido o sistema político em vigor na segunda metade do século XIX. A instabilidade governativa do sistema rotativista que alternava no poder, o partido regenerador e o partido progressista, por vezes em curtos períodos de tempo, foi sem dúvida um dos obstáculos à realização das obras. Em 16 de Julho de 1885 o governo regenerador de Fontes Pereira de Melo conseguiu elaborar, finalmente, uma lei que abriu o concurso para a apresentação dos projectos para o novo porto. Vários foram os projectos apresentados a concurso, de autoria de engenheiros portugueses e estrangeiros (um dos concorrentes foi o director das obras do porto da cidade de Marselha, o engenheiro Guerard). A honra do início dos trabalhos acabou por caber a Emídio Navarro, ministro das obras públicas do governo progressista de Luciano de Castro. A adjudicação das obras foi concedida ao empreiteiro Hersent, que tinha no seu currículo as obras do porto belga de Antuerpia.

- Deus até Santos-o-Velho*. Segunda edição revista e ampliada pelo autor e com anotações de Luiz Pastor de Macedo. Lisboa: C.M.L., 1943.
- FERREIRA, Vitor Matias - *A cidade de Lisboa: de capital do império a centro da metrópole*. Lisboa: s.n., 1987. (Dissertação de doutoramento apresentada).
- FIGUIER, Louis - *Les nouvelles conquêtes de la science: l'électricité: les grands tunnels et railways métropolitains*. Paris: Corbeil Imp. A. Lahure, s.d.; 2<sup>o</sup> vol.
- FRANÇA, José Augusto - *Lisboa Oitocentista: Exposição documental*. Lisboa: Academia Nac. de Belas-Artes: Fund. Calouste Gulbenkian, 1976.
- GAMOND, Thomé de - *Memoire sur le project d'agrandissement de la ville de Lisboa...* Paris: Dunod, 1870.
- HISTOIRE DE L'ART: ÉPOQUE CONTEMPORAINE XIXÈ-XXÈ SIÈCLES*. Paris: Flammarion, 1995.
- HISTOIRE DE LA FRANCE URBAINE*. Paris: Seuil, d.I. 1981-1985. Tomo 4 : La ville de l'âge industriel: le cycle haussmannien.
- JEAN-CLAUDE NICOLAS FORESTIER, 1861-1930: *DU JARDIN AU PAYSAGE URBAIN*. Paris: Picard, 1994. (Actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990).
- LISBOA EM MOVIMENTO 1850-1920: a modernização da cidade entre 1850 e 1920, da regeneração à grande guerra, a transformação do urbanismo, das infraestruturas, dos transportes e serviços, dos espaços sociais e públicos*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.
- LIVRO DE LISBOA*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.
- LOUREIRO, Adolfo - *Os portos marítimos de Portugal e ilhas adjacentes*. Lisboa : Imprensa Nacional, 1904-1910; III volume, parte 1.
- MARQUES, M<sup>a</sup> Conceição Oliveira - *O Desenvolvimento urbano de Lisboa 1879-1938: Introdução ao seu estudo*. S.L.: s.n., 1967. (Dissertação de licenciatura em História, apresentada na Faculdade de Letras de Lisboa).
- MUNICÍPIO DE LISBOA E A DINÂMICA URBANA(SÉCULOS XVI-XIX) (O)*. I Colóquio temático: Actas das sessões. Lisboa: Câmara Municipal, 1995.
- MURTEIRA, Maria Helena - *Lisboa da Restauração às Luzes : uma análise da evolução urbana*. Lisboa: s.n., 1994. (Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à F.C.S.H. da UNL).
- NABAIS, António J.C. - *100 anos do porto de Lisboa*. Lisboa : Administração do porto de Lisboa, 1987.
- PAIS, Miguel Correia - *Melhoramentos de Lisboa e seu porto*. Lisboa: Typografia Universal, 1882, 2 vols.
- PAIS, Miguel Correia - *A ponte sobre o Tejo proximo a Lisboa*. Lisboa: Typografia Universal, 1879.
- PÉZERAT, P.J. - *Mémoire sur les études d'amélioration et embellissements de Lisbonne*. Lisbonne: Imp. Franco-Portugais, 1865.
- PÉZERAT, P. J. - *Memória sobre as dockas commerciaes, bairros marítimos, porto militar... estudados desde 1852*. Lisboa : Tipografia Franco-portuguesa, 1867.
- PÉZERAT, P.J. - *Memória descriptiva sobre o projecto de docka com portos-canais e de um novo bairro marítimo nas praias de Boa Vista, de Santos....* Lisboa: Tip. Manuel Jesus Coelho, 1854.
- PLANO GERAL DAS OBRAS QUE CONVÉM LEVAR A EFEITO NAS MARGENS DO TEJO ENTRE O BEATO E A TORRE DE BELÉM PARA O MELHORAMENTO DO PORTO DE LISBOA E ENGRANDECIMENTO DA CIDADE: MEMÓRIA PELA COMISSÃO NOMEADA EM PORTARIA DE 9 DE SETEMBRO DE 1871*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874.
- PONTE SALAZAR (A). Lisboa: Ministério das Obras Públicas; Gabinete da Ponte sobre o Tejo, 1966.
- ROSSA, Walter - "Do plano de 1755-1758 para a Baixa-Chiado". *Monumentos*, nº21, Setembro de 2004; p. 22-43).
- SILVA, Raquel Henriques da - *Lisboa romântica 1777-1874*. Lisboa: s.n., 1997. (Dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada à F.C.S.H.).
- SILVA, Walter Rossa Ferreira da - *Além da Baixa: indícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista*. Lisboa: s.n., 1990. (Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à F.C.S.H.).
- TERRA, Miguel Ventura - "Lisboa futura - a projectada avenida da Santos ao Cais do Sodré". *Ilustração Portuguesa*, 2<sup>a</sup> série, 9<sup>o</sup>vol., 1910.

# UM GOÊS NA CAPITAL:

## A OBRA DO ENGENHEIRO E ARQUITECTO LUÍS CAETANO PEDRO D'ÁVILA (1832?-1904)

Maria Helena Souto

Deve falar-se de infortuna crítica a propósito do engenheiro e arquitecto Luís Caetano Pedro d'Ávila? O seu nome aparece em vários estudos, mas raras são as vezes em que não é citado de um modo quase fortuito. No entanto, especialistas em Arquitectura portuguesa do século XIX consideram dois dos edifícios que projectou para a cidade de Lisboa - o Pavilhão de Exposições da Tapada da Ajuda<sup>1</sup> e a antiga Escola Industrial Marquês de Pombal<sup>2</sup>, em Alcântara -, como exemplos pioneiros do melhor que se produziu no domínio das estruturas metálicas e das construções escolares no nosso país.

Muitos são os lisboetas (para não irmos mais longe) que ignoram o nome do autor daqueles projectos, mesmo quando os conhecem e por eles passam... O homem e a obra mantiveram-se praticamente esquecidos e, agora que passaram 100 anos sobre a sua morte, é elementar reavivar a memória perdida de um legado que permanece através do construído.

Luís Caetano Pedro d'Ávila nasceu na Índia portuguesa<sup>3</sup>, em Goa, freguesia de Paroda, no início da década de 30 de Oitocentos<sup>4</sup>, "filho legítimo de José Paulo d'Ávila, e Dona Carlota da Divina Providência, naturais de Goa, dita freguesia"<sup>5</sup>. Em Pangim (Nova Goa) prosseguiu os seus estudos na Escola Matemático-Militar (anteriormente designada por Academia Militar<sup>6</sup>), onde obteve o diploma de engenheiro militar e passou a integrar o corpo de oficiais do Exército da Índia.

1904, indica o seu nascimento "em Goa em 22 de junho de 1834, contando, portanto, 70 anos." (p. 4). O próprio Pedro d'Ávila dificultou a tarefa, quando no *Registre d'inscription des élèves dans les ateliers de peinture, sculpture, architecture et gravure. 1863-1875* (Manuscrito microfilmado. Archives Nationales, Paris), no assento da sua entrada como aluno no ano de 1866 na secção de *Architecture - atelier de M. Paccard*, com o nº 98 (f. 23), na data de nascimento fez constar o ano de 1835 (omitindo dia e mês).

<sup>1</sup> A este edifício, Carlos Antero Ferreira dedicou uma monografia intitulada *Tapada da Ajuda - O Palácio de Exposições* (Lisboa: Passado/Presente, 1987).

<sup>2</sup> Como salientou José-Augusto França, "a primeira construção docente feita com programa próprio" (*A Arte em Portugal No Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, (2ª ed.), Vol. I, 1981, p. 22). Recentemente, Raquel Henriques da Silva chamou a atenção para a "notável Escola Industrial Marquês de Pombal em Alcântara, cujo programa é exemplar pela adequação às funções diversificadas e complexas

que eram solicitadas." (*A Casa de São Bento na Cidade*, in *Os Espaços do Parlamento. Da Livraria das Necessidades ao Andar Nobre do Palácio das Cortes, 1821-1903*. Lisboa: Assembleia da República, 2003, p. 91).

<sup>3</sup> Segundo Miguel Vicente de Abreu, Luís Caetano Pedro d'Ávila era de casta "bramane, natural de Margão de Salcete" (*Noção de alguns filhos distintos da Índia Portuguesa que se ilustram fora da Patria*. Nova Goa: Imprensa Nacional, 1874, p. 18).

<sup>4</sup> No Assento de Óbito encontra-se registado que Luís Caetano Pedro d'Ávila tinha à data da sua morte

a "idade de setenta e dois anos" (*Freguesia de Santos o Velho, Óbitos, L.º N.º 41, 1904*. Assento de Óbito Nº 181), o que situa o seu nascimento no ano de 1832. Esta será a data mais provável mas, em virtude dos registos de nascimento da freguesia de Paroda (segundo informação obtida através dos contactos e serviços da Fundação Oriente) só se encontrarem disponíveis a partir do ano de 1871, não é possível confirmá-la com rigor. Por sua vez, o jornal *O Século* na sua edição de 2 de Junho de 1904 (N.º 8052), na notícia sobre a morte do "engenheiro e architecto distinto" ocorrida na madrugada do dia anterior, 1 de Junho de

<sup>5</sup> *Freguesia de Santos o Velho, Óbitos, L.º N.º 41, 1904*. Assento de Óbito Nº 181.

<sup>6</sup> Em 1841, através da Portaria de 18 de Agosto, o governador geral interino José Joaquim Lopes de Lima reorganizou a Academia Militar que passou a ser designada por Escola Matemático-Militar, localizada no ângulo nordeste do "grande quartel militar, fabricado em 1832, o mais vasto dos edifícios de Pangim" (SILVA, Maria Carlos Afonso Ferreira da – *O ensino em Goa no século XIX (1836-1869)*. Dissertação de Mestrado em Relações Históricas Portugal, Brasil, África e Oriente. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (policopiada), 1999, p. 36).

<sup>7</sup> Criada em 1837 graças à acção de Sá da Bandeira, Ministro da Guerra. Pelo Decreto que ditou a sua fundação, datado de 11 de Janeiro de 1837, compreende-se que o novo organismo reunia duas escolas, a Escola Politécnica e a Escola do Exército. O edifício escolhido para o seu funcionamento foi o do Colégio dos Nobres (recém extinto, a 4 de Janeiro desse mesmo ano), onde a Politécnica se manteve em funcionamento até ao incêndio que, a 22 de Abril de 1843, destruiu este edifício na totalidade. A Escola passou então a funcionar em instalações provisórias, sendo que só catorze anos mais tarde, em 1857, foi aprovado o projecto do novo edifício a construir no mesmo local do anterior Colégio dos Nobres. Por Carta de Lei de 7 de Junho de 1859, a Escola Politécnica deixou finalmente de pertencer ao Ministério da Guerra, passando ao do Reino, conquanto apenas a 14 de Dezembro de 1869 tenha sido decretado que o Director do

Decidido a completar a sua formação veio para a capital a fim de frequentar a Escola Politécnica de Lisboa<sup>7</sup>, continuidade natural para quem vinha do ensino militar ultramarino e tinha pretensões em seguir uma carreira no serviço público: esta escola, pela qualidade do seu ensino, garantiu na segunda metade do século XIX a formação de muitos dos engenheiros do quadro do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria (criado em Agosto de 1852<sup>8</sup>) Pedro d'Ávila, depois do seu regresso de Paris em 1868, viria a aceder a este Ministério (onde permaneceu no activo até à sua morte em 1904), mas a sua integração no quadro não resultou da condição de engenheiro, devido à surpreendente opção que o levou a partir para a capital francesa.

Nos anos 60, em plena Regeneração – período de relativa estabilidade política e pacificação social que permitiu a Portugal ultrapassar um longo período de conflitos violentos e incertezas –, o então diplomado Engenheiro Civil, Luís Caetano Pedro d'Ávila, tomou uma decisão aparentemente invulgar para alguém com uma formação eminentemente técnica: estudar Arquitectura e, para o fazer, optou pela *École Impériale des Beaux-Arts*, em Paris, onde iria encontrar um modelo de ensino reconhecido internacionalmente.

Quando dizemos *aparentemente invulgar*, temos presente o *apelo* de uma tradição arquitectónica com a qual cresceu e se formou na Índia portuguesa e que atravessa toda a sua obra, oferecendo-lhe a garantia de um saber pensar e construir qualificado pela tradição secular da escola de engenharia militar portuguesa. Pedro d'Ávila sabia-se detentor destas raízes e não lhe era estranha a certeza das potencialidades de uma formação privilegiada como era a da *École Impériale des Beaux-Arts* – sabia como esta lhe daria a “eminente dignidade da condição de arquitecto”<sup>9</sup>.

Em Paris, foi aluno do *atelier* oficial de Alexis Paccard (1813-1867), onde ingressou em 29 de Agosto de 1866<sup>10</sup> e teve como seu principal Mestre o arquitecto Jules Louis André (1819-1890), professor chefe de *atelier* desde 1856, ano em que sucedeu a Henri Labrouste (1801-1875). A Jules Louis André coube também, logo no ano a seguir à admissão de Pedro d'Ávila, a chefia do *atelier officiel* Paccard, na sequência da morte deste arquitecto<sup>11</sup>.

Ávila foi também discípulo de Charles Garnier (1825-1898), um dos professores mais influentes da *École*, quer pelo seu prestígio profissional (reforçado pelo triunfo no concurso lançado em 1861 por Napoleão III para a *Nouvel Opéra* de Paris<sup>12</sup>), quer pela qualidade de membro do Conselho Superior das *Beaux-Arts* e da *École*. Garnier foi igualmente um dos principais colaboradores da *Revue générale de l'architecture et des*

estabelecimento fosse um civil, assim como o corpo docente passou a ser constituído por civis.

<sup>8</sup> No contexto da ordem política Regeneradora saiu do golpe Saldanhista que derrubou o governo de Costa Cabral, em 1851.

<sup>9</sup> LENIAUD, Jean-Michel - *Les bâtisseurs d'avenir*.

*Portraits d'architectes XIXe-Xxe siècle*. Paris: Éditions Fayard, 1998, p. 10 (trad. nossa).

<sup>10</sup> *Registre d'inscription des élèves dans les ateliers de peinture, sculpture, architecture et gravure. 1863-1875*, f. 23 (Manuscrito microfilmado). Archives Nationales, Paris.

<sup>11</sup> Cf. ÉPRON, Jean-Pierre - *Comprendre L'Éclectisme*. Paris: Éditions Norma, 1997, p. 319.

<sup>12</sup> Cf. AAW - *Architecture, Une Anthologie. Les Architectes Et Le Projet*. (Dir. Jean-Pierre Epron). Paris: Pierre Mardaga Éditeur, 1992 (3 vols.), p. 352.

*travaux publics* (publicada sob a direcção de César Daly) que “dará a palavra aos melhores arquitectos: Bailly, Davioud, Garnier, Pascal, Raulin, Edmond Guillaume, Wallon, Jacques Hermant et Edouard Corroyer”<sup>13</sup>, sendo que todos “ocupam um lugar importante na profissão e na marcha do eclectismo”<sup>14</sup>, evolução que implicou a manipulação de linguagens formais que, na segunda metade de Oitocentos, foi a par com o desenvolvimento das estruturas metálicas, o que colocou aos arquitectos um desafio, particularmente sensível em França: entender a nova tradição da engenharia.

A rivalidade entre engenheiros e arquitectos inicia um longo capítulo da cultura técnico-artística Contemporânea, que se reflectiu profundamente na definição, formação e evolução dos respectivos *métiers*. Para a formação dos arquitectos contavam-se, obviamente, as questões em torno da indústria, em particular o uso do ferro na construção. Ora, os arquitectos tinham sido ultrapassados desde os finais do século XVIII, início do XIX, no campo das novas técnicas e dos novos materiais de construção, cedendo o lugar aos engenheiros, uma vez que “os engenheiros das *Ponts et Chaussés* e mais ainda o engenheiros militares transformam a face da cidade e unificam o território, alteram os hábitos dos ofícios tradicionais da construção, respondem eficazmente às necessidades modernas”<sup>15</sup>.

No Congresso Internacional dos Arquitectos em 1878 - ao qual Luís Caetano Pedro d'Ávila foi presente na qualidade de representante de Portugal - o arquitecto Gabriel-Jean-Antoine Davioud (autor, com o arquitecto Jules Bourdais, do *Palácio do Trocadéro* para a Exposição Universal realizada nesse ano, em Paris), apresentou uma comunicação sobre os arquitectos e os engenheiros onde explicava como a utilização crescente do ferro em construções das mais variadas tipologias, estava a conduzir para uma assimilação das duas profissões. Em contrapartida, o director da *École Spéciale d'Architecture*, Émile Trélat, na sua conferência operava uma clara distinção entre o papel do engenheiro e o do arquitecto: o primeiro, segundo Trélat, não se ocupava da forma, tendo por único objectivo obter o máximo de estabilidade com o mínimo de meios; por sua vez, ao arquitecto interessava sobremaneira conferir à obra uma unidade de expressão e da forma - “O engenheiro é o homem dos edifícios novos, o homem das construções desconhecidas na véspera, o homem das experiências audaciosas e concludentes. É quando ele coloca a sua sanção nestes novos arranjos impostos pelo tempo, quando ele os reduz ao empirismo, que o arquitecto as adopta”<sup>16</sup>. Assim sendo, o modo de construir encontrava-se como que repartido entre dois campos distintos: de um lado os engenheiros, defensores do *útil* e, do outro, os arquitectos, defensores do *belo*.

De retorno a Lisboa, em 1868, Pedro d'Ávila ia fazer parte daqueles que, ao longo da Regeneração, possibilitaram ao país - no campo da formação de quadros técnicos modernos nas áreas da Arquitectura e da Engenharia - dar um salto “muito significativo, beneficiando da formação no estrangeiro do escol dos melhores que, regressados a Portugal, integram e renovam diversos serviços, (...) que confrontam rotinas e empirismos anteriores”<sup>17</sup>. No que diz respeito ao contributo de Luís Caetano Pedro d'Ávila, graças à sua dupla formação, as suas qualidades como projectista asseguraram a superação de qualquer fractura que pudesse existir entre o *útil* e o *belo*, tornando a sua obra num caso de estudo exemplar no processo de assimilação das profissões de engenheiro e arquitecto e não apenas no que diz respeito à cultura arquitectónica portuguesa mas, inclusive, a nível europeu.

<sup>13</sup> “donnera la parole aux meilleurs architectes: Bailly, Davioud, Garnier, Pascal, Raulin, Edmond Guillaume, Wallon, Jacques Hermant et Edouard Corroyer”, ÉPRON, Jean-Pierre - *op. cit.*, p. 88 (trad. nossa).

<sup>14</sup> “occupent une place importante dans la profession et dans la marche de l'éclectisme”, *Idem*, p. 89 (trad. nossa).

<sup>15</sup> “les ingénieurs des Ponts et Chaussés et plus encore les ingénieurs militaires transforment le visage de la ville et unifient le territoire, bouleversent les usages des métiers traditionnels du bâtiment, répondent efficacement aux besoins modernes” LENIAUD, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 113 (trad. nossa).

<sup>16</sup> “L'ingénieur est l'homme des édifices nouveaux, l'homme des constructions inconnues la veille, l'homme des expériences hardies et concluentes. C'est quand il a mis sa sanction aux agencements imposés par le temps, quand il les a réduits à l'empirisme, que l'architecte les adopte” *Idem*, p. 96 (trad. nossa).

<sup>17</sup> SILVA, Raquel Henriques da - “A Casa de São Bento na Cidade”, in *Os Espaços do Parlamento. Da Livraria das Necessidades ao Andar Nobre do Palácio das Corte, 1821-1903*. Lisboa: Assembleia da República, 2003, p. 90.

<sup>18</sup> Nuno José Severo de Mendonça Rolim de Moura Barreto, 1.<sup>o</sup> duque e 2.<sup>o</sup> marquês de Loulé; 9.<sup>o</sup> conde de Vale de Reis (1804-1875). Genro de D. João VI e de D. Carlota Joaquina pelo seu casamento com a infanta D. Ana de Jesus Maria, fez ao lado do cunhado D. Pedro toda a guerra civil em favor da causa liberal. Foi por várias vezes ministro, presidente do Conselho de Ministros, chefe do Partido Histórico e presidente da Câmara dos Pares entre 1871-1873. Figura polémica, "espécie de 'whig aristocrata inglês que ama a liberdade'" (CARVALHO, Alberto Martins de - "Loulé, Duque de" in *Dicionário De História De Portugal*. Porto: Livraria Figueirinhas, Vol. IV (2.<sup>a</sup> ed.), 1984, p. 61), foi também grão-mestre da Maçonaria.

<sup>19</sup> "A primeira destas residências de qualidade foi encomenda dos duques de Palmela que, em 1868, compraram o forte da Conceição, logo à entrada da vila. Dominando a baía, (...) a casa dos duques teve projecto do architecto inglês Thomas Henry Wyatt. Nestes mesmos anos é concluído o palacete do duque de Loulé, sobre o promontório oposto à casa Palmela". BRIZ, Maria da Graça - *A arquitectura de veraneio: os Estoris - 1880/1930*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: U.N.L.-F.C.S.H (policopiada), 1989, pp. 13-14.

<sup>20</sup> BARRUNCHO, Pedro Lourenço de Seixas Borges - *Apontamentos para a História da Villa e Concelho de Cascaes*. Lisboa: Typographia Universal, 1873, pp. 151-153.

## 1. Os anos 70 e 80. O reconhecimento da eminente dignidade da condição de Architecto.

Estas foram as décadas prodigiosas para Luís Caetano Pedro d'Ávila: encomendas de grande significado foram-lhe adjudicadas, tanto por particulares, como pelo Estado. As primeiras que recebeu (ao longo dos anos 70) partiram de particulares, o que não deixa de ser curioso, na medida em que a *École Impériale des Beaux-Arts* tinha por principal missão formar architectos aptos a responderem às necessidades do Estado e, assim sendo, Pedro d'Ávila possuía a preparação de mais alto nível no âmbito do projecto e construção de edifícios públicos, aliás de acordo com as suas funções de architecto ao serviço do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria.

De qualquer forma, o primeiro cliente conferiu-lhe prestígio e o resultado foi uma obra que lhe granjeou novos encomendadores: em 1872, o duque de Loulé que provinha da mais elevada nobreza do Reino<sup>18</sup>, encomendou-lhe uma das primeiras residências de vilegiatura com reconhecida qualidade em Cascais<sup>19</sup> - o palacete Loulé (actualmente, instalações do Hotel Albatroz) - situado sobre o promontório que fecha a ocidente a praia da Conceição.

Pedro Seixas Barruncho, numa obra publicada no ano de 1873 (quando as obras do palacete estavam já concluídas e no momento em que se procedia à decoração interior) descreve-o de forma completa e elucidativa: "Assente sobre rochas, é, pela originalidade da sua forma architectonica, a edificação que mais prende a atenção de todas as pessoas que visitam Cascaes, onde, até hoje, não tem rival, e mesmo não consta que no paiz haja outra semelhante.

Vê-se que foi obra traçada e dirigida por um verdadeiro artista, porque toda ella obedece a um pensamento artístico. (...) O palácio apresenta pois um aspecto ao mesmo tempo alegre e magestoso, o que condiz bem com o lugar em que foi levantado, á beira do Oceano, (...). Occupa uma área talvez de duzentos metros quadrados, sendo dividido em tres andares: rez do chão, primeiro e mansardas. As paredes exteriores apresentam um bonito xadrez de tijolo encarnado. A cantaria das portas e janellas é alternada de pedras grandes e pequenas, conforme ao estylo de Luiz XIII. A cobertura superior do edificio abriga engenhosamente as mansardas, e é toda pintada da côr ardósia. Fôrma anteriormente cinco pavilhões, dos quaes os três mais salientes terminam em graciosas agulhas douradas, com cataventos. As divisões interiores foram adaptadas á forma do edificio que o architecto sujeitou sem esforço ás irregularidades do terreno. No rez-do-chão tem: sala, casa do jantar, casa de costura, casa de bilhar, um quarto para hospede, vestibulo, guarda-roupa, copa e sentina inodora. O primeiro andar tem quartos destinados para o sr. duque de Loulé, dando sobre o oceano; ao lado um gabinete, quarto do conde e condessa, e de suas duas filhas, com os respectivos *toilettes*. No andar superior ha quartos para hospedes, habitações para criadas, despensa, casa de engommar, etc.

Todo o edificio é methodicamente inundado de luz e convenientemente arejado. (...) As cocheiras e outras officinas ficam ao lado do palacio, e não discrepam da, elegância d'este. É sabido que ao distincto architecto portuguez o sr. Avila se deve tão primorosa fabrica."<sup>20</sup>

Na sequência deste projecto, Pedro d'Ávila foi requisitado por uma clientela constituída pela nova aristocracia, parcialmente composta por uma burguesia fundiária e também comercial de barões e viscondes de 'fresca data', cujas fortunas derivaram em larga medida das especulações financeiras ocorridas no período

Cabralista<sup>21</sup> (1842-1851), e que deram origem à *campanha dos palacetes*. Desejosos de serem reconhecidos pela aristocracia tradicional, desde que tivessem o poder, os meios e a ocasião, estes burgueses encomendaram as suas residências de acordo com o estatuto pretendido de 'notável', a quem se exigiam as relações sociais convenientes, fortuna e um palacete na capital ou na cidade do Porto.

A garantia de projectos de qualidade e um nome em 'alta', tornou Pedro d'Ávila um Arquitecto muito procurado para estas encomendas, a que respondeu com pragmatismo, usando tipologias variadas em sintonia com as pretensões dos clientes. Cite-se, a título de exemplo, o *chalet* para o comendador Dantas no Porto (1874) e, em Lisboa, o palácio para a condessa de Geraz de Lima<sup>22</sup> (1875).

Caso diferente e do maior significado na Arquitectura Industrial portuguesa, foi a encomenda de um edifício fabril, a *Fábrica lisbonense de móveis de ferro* (propriedade de Augusto Prudêncio dos Santos Chaves), na antiga Rua Nova da Palma, em Lisboa. Inaugurada a 30 de Setembro de 1876, coloca Pedro d'Ávila numa situação pioneira em Portugal no uso estrutural do ferro. A própria imprensa da época considerou ser este edifício, "incontestavelmente o primeiro do seu género n'esta capital, para conservar o aceio, facilitar a brevidade e proporcionar todas as commodidades aos operários", e revelou o domínio por parte de Pedro d'Ávila das potencialidades das estruturas metálicas no que estas ofereciam de amplitude espacial e claridade, logo também, na melhoria das condições de trabalho - "o tecto que tem 19 ventiladores, é de folha de ferro galvanizado, de chapas anelladas, equilibrado n'um systema de asnas e tirantes do mesmo metal. O centro eleva-se em fôrma de claraboia envidraçada por onde entra a luz."<sup>23</sup>

A *Fábrica lisbonense de móveis de ferro* foi construída pela Companhia de Crédito Edificadora Portuguesa (empresa com a qual Pedro d'Ávila manteve uma estreita colaboração), e a rapidez com que foi executado o projecto espantou a imprensa coeva, desconhecadora dos novos processos construtivos trazidos pelo sistema de pré-fabricação de elementos estruturais idênticos: "Ao distincto architecto sr. Pedro d'Ávila coube o risco e direcção da obra, que em pouco tempo estava concluída, importando em cerca de 20:000\$000 réis. O edifício foi levantado com a maior solidez e é perfeitamente apropriado ao fim a que se destina."<sup>24</sup>

No ano seguinte, outra encomenda particular garantia um prestígio acrescido: a rainha incumbia Pedro d'Ávila de um projecto particularmente acarinhado por si, a Creche Vítor Manuel construída num terreno então abrangido pela área da Tapada, "em 1877, e mandado fazer por Sua Magestade a Rainha D. Maria Pia, a expensas suas e em memória de seu Pai, como o seu próprio título indica".<sup>25</sup>

agraciada com o título de condessa de Geraz de Lima, em 1868 (título que seu sogro e seu marido não tinham querido aceitar). Casou por mais duas vezes e o seu terceiro marido, António de Sousa e Sá (1º conde da Folgosa), que ficou a residir no palacete riscado por Pedro d'Ávila, fez grandes obras no imóvel nos anos de 1890, depois do falecimento da condessa e na sequência da explosão de uma bomba em 1892. Conhecido por Palácio da Folgosa, este edifício acabou na posse da Câmara de Lisboa e, recentemente, pela Proposta Camarária nº 406/2004, aprovada por maioria em 15 de Julho, foi decidido "Alienar, sob a forma de hasta pública, o conjunto de prédios urbanos municipais, sitos na Rua da Palma (Palácio da Folgosa)"

<sup>23</sup> *Diário Ilustrado*. Lisboa: N.º 1930, 8 de Agosto de 1878, 1ª p.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>25</sup> FREIRE, João Paulo - *Alcântara. Apontamentos para uma monografia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929, p. 246.

<sup>21</sup> "Devoristas', os apaniguados do novo regime mostravam-se sôfregos de benesses e de honrarias - de negociatas, de brasões e de fachadas. O Cabralismo deu-lhes as três coisas: 33% de lucros no capital envolvido em contratos com o Governo, através de companhias intermediárias, quase fantasmagóricas, títulos a

esmo (677, de comendador até marquês, só em 1848), e o começo da campanha dos palacetes. ", FRANÇA, José-Augusto - *op. cit.* Lisboa: Livraria Bertrand, (2ª ed.), Vol. I, 1981, p. 350.

<sup>22</sup> Júlia Sofia de Almeida Brandão e Sousa (1832-1891), filha de Jerónimo

de Almeida Brandão e Sousa, grande negociante e capitalista, feito barão da Folgosa por decreto de 8 de Novembro de 1843. A sua filha e herdeira de todos os bens, casada em primeiras núpcias, com Luís do Rego da Fonseca Magalhães (filho do estadista Rodrigo da Fonseca Magalhães), depois de enviuar foi

Inaugurada a 1 de Dezembro de 1878, as obras da Creche Vítor Manuel, tal como aconteceu com a *Fábrica lisbonense de móveis de ferro*, estiveram a cargo da Companhia de Crédito Edificadora Portuguesa. Trata-se de um pequeno edifício desenvolvido na longitudinal (carácter que ainda hoje permanece, apesar das alterações que o edifício conheceu já no século XX), composto por um piso térreo perfeitamente simétrico: a fachada, apresenta ao centro a entrada principal constituída por um corpo saliente, elevado em um piso e sobre uma pequena escadaria - o que confere maior dignidade ao conjunto, todo ele de uma grande sobriedade -, ladeada por dois módulos exactamente iguais, rasgados por três largas janelas em cada um dos lados respectivos, e rodeada de um pequeno jardim.

Apesar do programa condicionado por um orçamento reduzido, é um edifício revelador das permanências da sua formação inicial em Pangim, na Escola Matemático-Militar, com marcas evidentes da tradição da escola de Engenharia Militar portuguesa, na persistência de soluções maneiristas, nomeadamente visíveis na organização do corpo central, com uma curiosa aglutinação de dois corpos que se intersectam, permitindo avançá-lo em relação à restante fachada e criar o piso superior central, rematado por um frontão triangular onde se inscreve o escudo real.

Terminados os anos de 1870, a década seguinte permitiu a Pedro d'Ávila demonstrar cabalmente as virtudes e eficácia da sua dupla formação, através das prestações em encomendas Estatais, resultantes da sua condição de arquitecto do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria.

<sup>26</sup> Relatório da Exposição Agrícola de Lisboa realizada na Real Tapada da Ajuda em 1884. Lisboa: Imprensa Nacional, 1885, pp. 10-13.

<sup>27</sup> CARDOSO, António Muñoz – *Os edifícios da Tapada da Ajuda*. Lisboa: Instituto Superior da Agronomia, 1993, p. 31.

<sup>28</sup> Esta empresa, fundada em 1874, era propriedade de Henry Burnay, que a idealizou a partir da sua própria experiência, adquirida em França, onde cursou engenharia de máquinas. Instalada, provisoriamente, no Palácio Pombal (às Janelas Verdes), dois anos depois veio a transferir-se para uma vasta área em Santo Amaro (pertencente ao marquês de Sabugosa), rapidamente adquirindo um estatuto singular no panorama metalúrgico nacional, tendo sido a primeira fábrica portuguesa a produzir aço, pelo sistema Bessemer, graças a um alvará de privilégio exclusivo concedido em 1889, pelo período de dez anos (Cf. *Boletim da Propriedade Industrial*, Lisboa, 2ª série, XVI, nº 49-60, Março 1899-Fev. 1900, p. 119).

### 1.1. O Palácio de Exposições da Tapada da Ajuda.

Foram seis os ante-projectos apresentados para a realização do pavilhão para receber a *III Exposição Agrícola de Lisboa* (inaugurada a 4 de Maio de 1884). O primeiro foi feito a pedido da Comissão Executiva da Exposição que, no dia 5 de Maio de 1883, “solicitava o auxilio da câmara municipal de Lisboa, pedindo a coadjuvação do seu architecto o sr. José Luiz Monteiro, para a construção dos pavilhões e annexos que precisava fazer edificar no alto da Ajuda. (...)”

A comissão recebendo o ante-projecto do pavilhão com que obsequiosamente o sr. José Luiz Monteiro, (...) correspondera ao seu convite, juntamente com outro, dedicadamente offerecido pelo sr. Augusto Fuschini, [engenheiro, membro do Conselho Superior da Exposição] escolhera, por considerá-lo mais apropriado, mais económico e de mais rápida construção, o do seu convidado, e o sr. ministro [das Obras Públicas, Hintze Ribeiro] estava para mandal-o executar, quando aquelle distincto artista julgou dever retirá-lo, por motivos que alegou e por grande accumulação de novos trabalhos de que fôra encarregado pela municipalidade. O exmo. ministro, sempre de accordo com a commissão (...) removeu estas difficuldades, abrindo concurso entre os architectos do ministério<sup>26</sup>. Desse concurso resultaram apenas quatro projectos, três de Pedro d'Ávila e um de Rafael da Silva Castro, tendo sido “executado o mais monumental, o que melhor pudesse ombrear com os seus pares da «arquitectura do ferro», nacionais e estrangeiros.”<sup>27</sup>

O *Palácio de Exposições da Tapada da Ajuda* de Pedro d'Ávila, materializado numa estrutura de ferro saída da *Empresa Industrial Portuguesa*<sup>28</sup>, reflecte de forma paradigmática a capacidade de operar uma síntese entre os saberes resultantes da sua dupla formação, concebendo o acto de pensar e fazer arquitectura com os preceitos da engenharia, em sintonia com o sistema de pré-fabricação industrial. Nas páginas da *Revista da Exposição Agrícola de Lisboa* dava-se realce a alguns dos pormenores construtivos adoptados: “Os capiteis das columnas são de ferro, fundido em moldes que

o architecto forneceu á empreza constructora. Todas as ornamentações como *cristas, platibandas, coronamentos, frontões, etc.*, são de zinco expressamente mandadas fazer em Paris segundo os desenhos do auctor do projecto”<sup>29</sup>.

O edificio prova a desenvoltura de Pedro d’Ávila na construção metálica e, simultaneamente, “testemunha um eclectismo romântico, que a memória de imagens revisitadas introduz e explica. Aproveita de experiências anteriores o frescor que a arquitectura do ferro introduzira pela vertente da tecnologia construtiva, opondo-lhe a volumetria dos pavilhões central e laterais, intervenientes na composição como cubelos rematando a transparência da cortina vítrea da fachada sul, que o jogo mutável das sombras e dos reflexos ainda valoriza”<sup>30</sup>.

O eclectismo na obra de Luís Caetano Pedro d’Ávila, discípulo de dois architectos de referência, vai de encontro à tese saída do 1º Congresso Internacional dos Architectos realizado em Paris aquando da Exposição Universal de 1867 (duplo evento a que Ávila assistiu ainda na qualidade de finalista da *École Impériale des Beaux-Arts*), segundo a qual esta linguagem impõe-se como uma necessidade do tempo, já que “o eclectismo não é outra coisa senão a busca e a preparação do futuro, tornado perfeito no meio das ruínas do passado”<sup>31</sup>.

Lugares do futuro, as Exposições Universais foram, também, espaços de revisão do passado, particularmente estimulantes para a arquitectura pela sua natureza efémera, uma vez que nestes grandes certames os architectos usufruíram de uma liberdade impossível noutras manifestações architectónicas: as Exposições Universais constituíram-se em verdadeiros laboratórios de experimentação no uso dos novos materiais e novas formas de construir e, em simultâneo, tornaram-se lugares muito particulares para se acompanhar o evoluir dos historicismos e eclectismos na segunda metade do século XIX

Logo na primeira Exposição, a *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* realizada em Londres, no ano de 1851, o uso do ferro e vidro para a construção do *Crystal Palace* de Joseph Paxton (1803-1865) assinalou uma nova etapa: foi na fábrica e não sobre o terreno que ocorreu a verdadeira construção do pavilhão. A partir de 1867, com o aparecimento dos Pavilhões Nacionais, a indústria foi perdendo protagonismo em favor da arquitectura, colocando ao alcance de todos uma visão panorâmica de várias arquitecturas do globo, o que abriu novos horizontes aos architectos do eclectismo. Perante os olhos do visitante desfilavam lugares, países, continentes, identificados pela redução simbólica do edificio à fachada, a qual, não raras vezes, era o fruto de ensaios de síntese entre vários monumentos considerados emblemáticos da cultura artística de uma nação. Os certames mundiais experimentaram e desenvolveram a noção *hegeliana* em que a arquitectura se apresenta como a *archè* – origem e lei – das outras artes.

A *III Exposição Agrícola de Lisboa* teve também um carácter efémero mas, tal como aconteceu com a realização destes eventos, a exposição e, em particular, o pavilhão, “projecto do architecto o sr. Pedro d’Ávila, construcção a que se deu um carácter de mais permanência, e que, com a devida autorização de Sua Magestade El-Rei [D. Luís I], constitue hoje o Palácio das Exposições Nacionaes”<sup>32</sup> - de alguma forma compensando os lisboetas desejosos de possuírem um espaço expositivo que rivalizasse com o Palácio Cristal portuense de 1865<sup>33</sup> - permitiram a valorização da Tapada da Ajuda como parque de passeio e logradouro público: “Não ha muito ainda que uma boa parte da população de Lisboa não conhecia, talvez senão de nome, a Tapada d’Ajuda. Hoje porém não acontece assim e a atenção do publico tem sido para ali chamada pelos preparativos das festas, quer de trabalho, quer de caridade, que ali se

<sup>29</sup> *Revista da Exposição Agrícola de Lisboa*, Nº 2. Lisboa, 22 de maio de 1884, p. 42.

<sup>30</sup> FERREIRA, Carlos Antero - *Tapada da Ajuda - O Palácio de Exposições*. Lisboa: Passado/Presente, 1987, p. 20.

<sup>31</sup> “l’éclectisme n’est autre chose que la recherche et la préparation de l’avenir, accomplies au milieu des ruines du passé”, Société Impériale et Centrale des Architectes - *Conférence Internationale* (Juillet 1867). Paris, 1868, p. 75 (trad. nossa).

<sup>32</sup> *Relatório da Exposição Agrícola de Lisboa realizada na Real Tapada da Ajuda em 1884*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1885, p.13.

<sup>33</sup> Empreendimento que se revelou de enorme importância no panorama nacional, tanto pelas inovações contidas na sua arquitectura (com projecto dos britânicos Thomas Dillen Jones e F. W. Sheilds), como pelo programa civilizador a que se propunha e de que a Exposição Internacional de 1865 foi o primeiro momento.

<sup>34</sup> MELLO, Jorge de - "A real Tapada da Ajuda" in *Revista da Exposição Agrícola de Lisboa*, Nº 1. Lisboa, 4 de Maio de 1884, p. 20.

<sup>35</sup> BORGES, Júlio - "A Exposição Agrícola de Lisboa e a solemnidade do dia 4 de maio de 1884" in *O Occidente*, p. 126

<sup>36</sup> Em 1934 deu lugar ao actual edifício, construído para outro certame mundial: o *Palácio de Chaillot* da *Exposition Internationale Des Arts Et Techniques Dans La Vie Moderne*, realizada em 1937.

<sup>37</sup> *O Occidente. Revista Illustrada De Portugal E Do Estrangeiro*. Lisboa: Nº 16, 15 de Agosto de 1878, p. 127.

<sup>38</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>39</sup> A influência de modelos orientalizantes que se sentiu profundamente nas Exposições Universais da segunda metade do século XIX, remonta ao século XVIII e está associado ao arquitecto inglês William Chambers (1723-1796), a quem se ficou a dever, no Real Jardim Botânico de Kew (próximo de Londres), a realização, entre os anos de 1760 e 1762, de quatro importantes modelos de pavilhões para jardins: o Grande Pagode, o Pavilhão Chinês, a Mesquita, e o Alhambra, modelos que seriam inspiradores de muitas das construções patentes nas várias Exposições. Destas construções, resta apenas o Grande Pagode, datado de 1761; dos outros pavilhões, temos a sua memória através dos desenhos e descrições que o próprio Sir William Chambers deles executou para a sua obra *Plans, elevations, sections and*

*projectam* realizar. Lisboa, obedecendo também á tendência de todas as grandes cidades, vac-se estendendo e alargando para aquelle lado e em volta da Tapada novos bairros se vão creando. A população ávida de ar puro e oxigenado ha dias em que ali concorre a gozar das bellezas excepcionaes do sitio. Quando o visitante já fatigado da ascensão, que é longa, chega ao alto onde hoje se acha collocado o Pavilhão, e se volta de frente para o Tejo, fica agradavelmente surprehendido pelo panorama vastissimo e deslumbrante que d'ali se descobre. Eu não conheço outro, nos arredores de Lisboa, que se lhe possa comparar."<sup>34</sup>

Vários foram os que consideraram o Pavilhão da Ajuda como tendo a sua inspiração no desaparecido *Palácio de Trocadero* (cujo projecto era da autoria dos architectos Gabriel Davioud e Jules Bourdais, como anteriormente referimos), construído sobre a colina de Chaillot, para a Exposição Universal de 1878: "A meia encosta, dominando o bairro fabril, (...), o palácio da exposição agricola lembra o Trocadero, na sua galeria de curva elliptica e pelas suas tres cupulas."<sup>35</sup>

O *Palácio de Trocadero* foi pensado para sobreviver à exposição, o que aconteceu por 56 anos; a sua demolição ocorreu em 1934<sup>36</sup> com pouca ou nenhuma opposição, uma vez que o edificio desde a sua construção provocava perplexidades. O resultado final foi um volume gigantesco, constituído por uma imensa rotunda central flanqueada por duas torres de sessenta metros de altura<sup>37</sup> e encimada por uma cúpula central que cobria uma sala de festas circular com 53 metros de diâmetro por 50 metros de altura, disposta em anfiteatro<sup>38</sup>, num todo que conjugava colunas românicas, arcos moçarabes, duas torres a ladearem o corpo central (a lembrar 'minaretes', onde ecoava a inspiração na *Giralda* de Sevilha), tudo revestido com uma decoração policromada, também ela de inspiração islamizante<sup>39</sup>. Por fim, duas colonatas estendiam-se de cada lado do edificio, como gigantescos braços 'protectores' dos pavilhões internacionais que algumas nações mandaram edificar na colina de Chaillot.

Do *Trocadero* trouxe Pedro d'Ávila a inspiração para as duas galerias curvilíneas que ligam os três corpos cobertos por cúpulas hemisféricas, cada um deles servido por um lanço de escadaria. "A construção é toda de ferro, assente sobre base d'alvenaria, foi fabricado nas officinas da empresa industrial portugueza, estabelecida a Santo Amaro e, segundo cremos, é a primeira obra tão grandiosa n'este genero que se constroe em officinas portuguezas. A cobertura é também toda de ferro, e de ferro são as columnas, revestidas porém, com cimento ornamentado."<sup>40</sup>

O declive do terreno faz com que o pavimento se situe do lado da fachada sul, a nível superior ao do solo, dando lugar à cave de alvenaria, o que proporciona o lançamento de uma larga varanda que percorre a fachada sul das alas laterais, rodeia o torreão central - cuja cúpula se eleva sobre uma alta platibanda, a dominar todo o conjunto - e recebe dois lanços de escadaria divergentes e simétricos em relação ao eixo do edificio. Na fachada sul, bem como no início lateral da fachada norte das grandes alas que interligam os torreões, o material dominante é o vidro, encaixilhado em grelhas de ferro de largas malhas, suportadas e ritmadas por pilares, que marcam

*perspective views of the Garden and Buildings at Kew*, publicado em Londres, no ano de 1763. O elegante pavilhão que William Chambers apelidou *The Alhambra*, tornar-se-ia

um modelo recorrente quando estava em causa a invocação de architecturas islâmicas. (Cf. Luciano PATETTA - *L'architettura dell' Eclettismo. Fonti, teori, modelli. 1750-1900.*

Milão: Gabriele Mazzotta Editore, 1975, p. 14).

<sup>40</sup> *Revista da Exposição Agrícola de Lisboa*, Nº 2. Lisboa, 22 de maio de 1884, p. 42.

os apoios dos elementos estruturais da cobertura, constituindo um elegante e aéreo complexo de ligeiras asnas, sobre o qual assenta o telhado de zinco moldado. Graças a esta estrutura, o arquitecto garantiu um interior luminoso e amplo.

O resultado final é um volume bem mais elegante e harmonioso que o do antigo *Palácio de Trocadero* – apesar das dificuldades sentidas por Pedro d'Ávila durante a sua construção, maioritariamente devidos a constrangimentos financeiros – e que faz do Pavilhão da Tapada uma das mais conseguidas referências da Arquitectura do Ferro em Portugal.

Testemunho do reconhecimento devido ao arquitecto e à importância que o edifício teve na época, é esta descrição retirada da revista *O Occidente*: “Esse pavilhão elegantíssimo e que tem sido louvado por todos quantos tem visitado a exposição, foi feito segundo o risco e sob a direcção do illustre architecto Ávila, um dos architectos mais notáveis do nosso paiz e que tem no estrangeiro um nome laureado justamente pelos seus bellos trabalhos e pelo seu brilhante talento.”<sup>41</sup> Felizmente, quanto ao edifício, essa importância foi-lhe reconhecida no século XX – e só se espera que assim o seja neste novo século – o que permitiu na década de 80, aquando do centenário da *III Exposição Agrícola de Lisboa* e numa altura em que o Pavilhão se encontrava muito degradado, restituí-lo “ao património da cidade, após criterioso restauro, (...). Esta restituição impunha-se, não só pelo que à própria cidade de Lisboa se refere, mas também numa perspectiva histórica da arquitectura nacional. E isto porque, além da qualidade técnica e estética que revela, é a primeira obra significativa da arquitectura do ferro e do vidro construída no país sob projecto português”.<sup>42</sup>

## 1.2. Espaços e volumes para a vocação de instruir. O caso exemplar da Escola Industrial Marquês de Pombal.

Assunto prioritário da *École Impériale des Beaux-Arts* foi o estudo e pesquisa de várias soluções projectuais para o desenvolvimento da tipologia de edifícios escolares, “que foi levado a cabo em 63 ocasiões de modo a cobrir todo o sistema de educação Francês: escolas primárias, escolas de aldeia, escolas secundárias, liceus e todas as escolas superiores e de ensino universitário, escolas de artes e ofícios, escolas naval e militar, escolas de arte e arquitectura, escolas de música, botânica, medicina, química, ciências veterinária, escolas de engenharia e mais!”<sup>43</sup>, reflectindo à evidência a preocupação por parte da *École des Beaux-Arts* de acompanhar os grandes temas contemporâneos, e este em particular.

Pedro d'Ávila – de novo na qualidade de arquitecto do quadro do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria – uma vez mais colocou os conhecimentos adquiridos na *École* ao serviço da Arquitectura do país, através do projecto da (antiga) Escola Industrial Marquês de Pombal em Alcântara (Rua dos Lusíadas, nº 1; hoje com o nome de Escola Secundária Fonseca Benevides).

De alguma forma, este projecto deu continuidade a uma colaboração com António Augusto de Aguiar<sup>44</sup> a quem, durante o seu mandato ministerial à frente da

and university education, schools of arts and crafts, naval and military schools, art and architectural schools, schools of music, botany, medicine, chemistry, veterinary science, schools of engineering and more!” JACQUES, Annie - “The programmes of the architectural section of the École des Beaux-Arts, 1819-1914”, in *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*. London: Thames and Hudson, 1982, p. 60 8 (trad. nossa).

<sup>44</sup> António Augusto AGUIAR (1838-1887). Par do reino, deputado, comissário régio na Índia em 1878, e ministro das Obras Públicas (1884), com uma longa carreira docente na Escola Politécnica – onde cursara Ciências Naturais e de Química –, e no Instituto Industrial de Lisboa, do qual foi nomeado director em 1871. Em 1881, colaborou activamente na elaboração do *Inquérito às Indústrias*. Pugnou pelo aperfeiçoamento do ensino industrial em Portugal e, quando no governo, a ele se dedicou em particular. Ainda como ministro das Obras Públicas, impulsionou os estudos para o melhoramento do porto de Lisboa mas, ao ver o seu plano rejeitado, pediu a demissão. Foi também, presidente da Sociedade de Geografia de Lisboa, vogal do Conselho Superior das Alfândegas, grão-mestre da Maçonaria Portuguesa. Vários foram os seus trabalhos publicados no *Jornal de Ciências matemáticas, físicas e naturais*, da Academia Real das Ciências.

<sup>41</sup> *O Occidente*.... Lisboa: Nº 195, 21 de maio de 1884, p. 115.

<sup>42</sup> ATAÍDE, M. Maia - “Pavilhão da Exposição Agrícola de Lisboa de

1884” in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, III Tomo, 1988, p. 156.

<sup>43</sup> “which was set on sixty-three occasions to cover the whole range of French education: primary schools, village schools, secondary schools, lycées and all schools of higher

<sup>45</sup> Como o próprio título do documento preparatório da Exposição, elaborado por António Augusto Aguiar, o confirma: *Regulamento geral e Programma da Exposição Industrial Portuguesa na Real Tapada da Ajuda que será Inaugurada no 1º de Maio de 1888 sob a protecção de Sua Magestade o Rei Senhor D. Luiz*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1887.

<sup>46</sup> SOUTO, Maria Helena - "Da Avenida da Liberdade a Paris. A Exposição Industrial Portuguesa em 1888 e a representação nacional na Exposição Universal de 1889", in *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa: BN, nº 1, Abril-Out. 1997, p. 175-182. Ver também *Idem - Portugal nas Grandes Exposições, 1851-1900*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: U.N.L.-F.C.S.H (poli-copiada), 1999.

<sup>47</sup> *Catalogo Da Exposição Nacional Das Industrias Fabris Realizada Na Avenida Da Liberdade Em 1888*. Associação Industrial Portuguesa, Lisboa, Imprensa Nacional, 1888, p. 347.

<sup>48</sup> *O Occidente...* Lisboa: Nº 962, 1905, p.202.

<sup>49</sup> FRANÇA, José-Augusto - *A Arte Em Portugal No Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, (2ª ed.), Vol. I, 1981, p. 22.

<sup>50</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>51</sup> *A Construção Moderna*. Lisboa: Anno VI - 20 de setembro de 1905 - N.º 22, p.173.

<sup>52</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>53</sup> *O Occidente...* Lisboa: Nº 962, 1905, p.202.

pasta das Obras Públicas, Comércio e Indústria (1883 a1886), se ficou a dever a criação de várias Escolas Industriais, bem como escolas de Desenho profissional, tendo ainda reformado o Instituto Industrial de Lisboa. A *Exposição Industrial Portuguesa Com Uma Secção Agrícola* que teve lugar em Lisboa, no ano de 1888, deve em grande parte a sua concretização ao empenho de António Augusto de Aguiar no projecto inicial, destinado, aliás, a ter lugar no Pavilhão de Exposições da Tapada<sup>45</sup> (em virtude da morte de Aguiar em 1887, a Exposição acabou por concretizar-se na nova Avenida da Liberdade<sup>46</sup>). Nesta Exposição de 1888, Pedro d'Ávila obteve uma Medalha de Prata<sup>47</sup> pelo seu projecto - nunca concretizado - para o Instituto Industrial de Lisboa.

A primeira pedra para a Escola Industrial Marquês de Pombal foi lançada a 22 de Dezembro de 1886, acto simbólico a que António Augusto de Aguiar ainda assistiu, mas a sua inauguração só se efectuará quase dois anos depois, a 31 de Outubro de 1888, com Emídio Navarro como sucessor de Aguiar na pasta das Obras Públicas. A Emídio Navarro se ficou a dever a concretização de parte dos meios para a edificação da Escola, bem como foi ele que "a dotou com excellentes mobiliario e utilísimos modelos"<sup>48</sup>.

A capital tinha finalmente a *primeira construção docente feita com programa próprio*<sup>49</sup> e nela Pedro d'Ávila "revelou uma inteligência atenta a novos valores funcionais, com um gosto sóbrio, dentro delas ou já liberto de algumas convenções do desenho das «cinco ordens»"<sup>50</sup>, o que de novo prova a sua capacidade em manipular as linguagens formais e a sua posição de pioneiro em Portugal de uma nova tradição contemporânea. A arquitectura passa a ser configurada a partir da função a que se destina, do espaço em que se vai implantar e da paisagem em que se integra, o que implica a reflexão visual e experimentação técnica através do projecto, na procura da estrutura e respectivos materiais mais adequados às circunstâncias específicas do levantamento de um edifício. Veja-se a diferença de opções, quer estruturalmente como em materiais, com que Ávila diferencia o edifício principal do das Oficinas, projectadas em 1888.

O primeiro, compreende um vasto quadrilátero que cobre uma área de 360 m2, com quatro pisos claramente definidos (o último em mansarda) e sistematicamente rasgados por grandes janelas, com nove vãos no primeiro, segundo e terceiro pisos, e seis vãos no último. Este corpo torneja para a Rua da Escola Asilo, revelando no seu todo o sentido da composição, da proporção dos volumes, do equilíbrio e da cor.

A fachada principal, virada a norte (Rua dos Lusíadas), "mede de comprimento 32 metros sobre uma elevação de 21 metros. (...), a sua architectura tem o carácter grave que lhe convem."<sup>51</sup>, e revela uma vez mais com os seus grandes janelões a sistemática preocupação de Pedro d'Ávila com a luz e ventilação - dois temas que atravessam em permanente estudo a sua obra - assim trazido ao espaço interior deste *magnífico edificio*<sup>52</sup>, "um verdadeiro modelo no seu género"<sup>53</sup>. O Arquitecto compôs um desenho simétrico para a fachada, que beneficia da movimentação que lhe conferem o avanço dos dois corpos laterais e o ressaltado que o corpo central revela em relação aos intermédios; a zona do piso térreo é revestida de cantaria com as juntas horizontais profundamente marcadas, e está separada dos andares superiores por um friso saliente, de onde arrancam os cunhais e as pilastras que definem o corpo central. De novo encontramos reminiscências de soluções maneiristas, por exemplo, na forma como Ávila remata o corpo central com um frontão curvo, aberto para receber um elemento decorativo coroado por um pequeno frontão triangular.

No projecto das Oficinas anexas - cuja edificação também muito ficou a dever à acção do Director da Escola, Carlos Adolfo Marques Leitão, amigo pessoal de D. Carlos que, ainda na qualidade de príncipe real, já emprestara "do seu bolso particular o dinheiro para a construção do edifício"<sup>54</sup> principal - pôde desenvolver um trabalho que vinha culminar as suas experiências pioneiras com as estruturas metálicas na *Fábrica lisbonense de móveis de ferro* e no *Pavilhão da Tapada*. As potencialidades das estruturas de ferro no que estas ofereciam de amplitude espacial e claridade, eram qualidades desejadas não só em edifícios fabris, mas também representavam o ideal para os estabelecimentos destinados ao ensino industrial, que exigia um discurso específico dentro da tipologia das construções escolares, em que as oficinas assumem um carácter de "uma mini-fábrica, com todas as condições de infra-estruturas, de energia, iluminação e maquinaria, que permitisse um total enquadramento da aprendizagem prática dos alunos da Escola, futuros técnicos e operários das fábricas de Lisboa e do País"<sup>55</sup>.

Edifício concebido na longitudinal, como aconteceu na *Creche Vítor Manuel* e na *Fábrica lisbonense de móveis de ferro*, seus predecessores, "pela variedade dos materiais - empregados todavia criteriosamente -, pela excelente solução encontrada para a iluminação interior, enfim pela honestidade e elegância do desenho, esta obra aparece como um marco isolado e singularmente actualizado no contexto da arquitectura portuguesa desta época."<sup>56</sup>

A longa fachada que deita para a Rua de Alcântara, é percorrida por um rodapé de calcário branco que absorve a diferença de cota existente entre os seus extremos e, logo acima, rasgam-se os grandes janelões do primeiro nível, separado do segundo por uma moldura saliente, também de calcário branco, sendo que os panos deste nível superior são de tijolo maciço encarnado, a acentuar o carácter oficinal do edifício, e rematados por uma platibanda moldurada, igualmente de tijolo encarnado, na qual surgem encastrados azulejos policromos que, em cada um dos dezasseis tramos (divididos pelas pilastras), apresentam alternadamente as iniciais monogramadas EI e MP de Escola Industrial Marquês de Pombal.

No fim da década de 80 e ao longo dos anos 90 do século XX, a Escola foi objecto de obras em consequência de um incêndio, que estiveram a cargo da arquitecta Maria Fernanda de Almeida Castelo, da Direcção Geral de Recursos Educativos do Ministério da Educação. Subscrevemos a apreciação de Maia Ataíde escrita a propósito do acrescento dum andar em mansarda nas Oficinas, cujas palavras (felizmente) têm validade para toda a recuperação: "Deve reconhecer-se, todavia, que houve o cuidado de minimizar o prejuízo estético inevitável, (...) sem concessões decorativas perturbadoras."<sup>57</sup>

## 2. Os últimos anos. A condição de estrangeirado

As décadas de 70 e 80 permitiram a Pedro d'Ávila projectar e ver construir as suas obras mais importantes e com maior significado na arquitectura portuguesa de Oitocentos. Em contrapartida, os anos de 1890 reservaram-lhe um dos seus maiores desaires, ao ver-se relegado para um 2º lugar no concurso para a reconstrução do Palácio das Cortes em 1895, situação por si vivida no já longínquo ano de 1867, quando concorrera (ainda na qualidade de aluno da *École Impériale des Beaux-Arts*) ao Concurso para a Igreja de São Torcato, em Guimarães.

Como muito bem salientou Raquel Henriques da Silva num estudo recente "em relação ao Palácio das Cortes, as suas hipóteses eram reduzidas: por parte do Ministério das Obras Públicas havia já um compromisso prévio com Ventura Terra"<sup>58</sup>

<sup>54</sup> *Escola Industrial Marquês de Pombal*. 1888-1963. Lisboa: [s.n.], 1963, p. 6.

<sup>55</sup> CUSTÓDIO, Jorge - "Reflexos da Industrialização na fisionomia e vida da Cidade" in *O Livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994, p. 476.

<sup>56</sup> ATAÍDE, M. Maia - "Antiga Escola Industrial Marquês de Pombal" in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, III Tomo, 1988, p. 102.

<sup>57</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>58</sup> SILVA, Raquel Henriques da - "A Casa de São Bento na Cidade", in *Os Espaços do Parlamento. Da Livraria das Necessidades ao Andar Nobre do Palácio das Cortes, 1821-1903*. Lisboa: Assembleia da República, 2003, p. 91.

<sup>59</sup> *Idem, ibidem.*

(1866-1919), e o “velho Luís Caetano Pedro d’Ávila (...) era, apesar do empenho e qualidade da sua proposta, um homem do passado”<sup>59</sup>. Mas, o sexagenário Ávila tinha a energia suficiente para contestar “numa carta em jeito de protesto e pedido de recurso dirigida ao Rei D. Carlos e remetida à 1ª Repartição da Direcção dos Serviços de Obras Públicas, onde era denunciada a insuficiência de peças desenhadas no projecto do vencedor e algumas outras falhas que não haviam sido notadas na apreciação do júri. Embora a reclamação não tenha tido consequências nos resultados, logo a 3 de Janeiro de 1896, Ventura Terra teve de executar mais algumas peças, tais como uma maquete do interior da Sala das Sessões da Câmara dos Deputados (à escala de 1/20) e os modelos das colunas e pingentes (à escala natural), atestando a veracidade dos factos denunciados pelo recorrente.”<sup>60</sup> Pedro d’Ávila demonstrava um dos traços mais marcantes do seu carácter ao afrontar a situação com energia e tenacidade, provando os seus sólidos conhecimentos e o sentido das responsabilidades.

<sup>60</sup> AFONSO, Simonetta Luz; MOURÃO, Cátia - “A Caminho da Dignificação do Palácio das Cortes. O Incêndio, os projectos de Ventura Terra e a instalação definitiva da Câmara dos Deputados (1895-1903)” in *idem*, p. 57.

Já na charneira dos séculos foi de alguma forma recompensado, quer como profissional liberal (através daquela que ia ser a sua última obra construída), quer na sua carreira como funcionário público (em funções executivas e representativas).

Em 1900, o Dr. Daniel Tavares (proprietário à época do Teatro Avenida) encomenda-lhe o projecto para a sua casa num terreno anexo ao do Teatro, na Avenida da Liberdade. Pedro d’Ávila concebe-o com grande entusiasmo, como atesta o artigo publicado na revista *A Construção Moderna* nesse mesmo ano, que apresenta o projecto através da reprodução dos desenhos de Ávila, que revelam um palacete ao gosto francês *Renaissance*.

A contrastar com esta opção mais conservadora e em sintonia com as suas capacidades de investigação no âmbito da moderna engenharia, Luís Caetano Pedro d’Ávila projecta para esta casa particular, aquele que pensamos ter sido o primeiro *roof-garden* da arquitectura portuguesa, revelando nos seus quase 70 anos a mesma vitalidade e curiosidade de espírito que sempre tinham estado presentes na sua vida e obra: “Compõe-se a edificação de caves, rez do chão, 1º andar, andar nobre e mansarda, sobre a qual, em lugar do telhado ordinario e usual em edificios congeneres, se estabeleceu um jardim, que, segundo crêmos, é único no genero na capital, o que torna esta construção deveras curiosa e digna, a todos os respeitos, de figurar na nossa revista. Este jardim, cujo pavimento principal é de madeira, mas, podendo também ser de ferro, é coberto com um preparado chamado *ciment-bois*. Por cima é cheio de areia, terra e pequenos calhaus roliços, com que são formados os arruamentos que o contornam, podendo supportar plantas de toda a especie, comtanto que a sua qualidade não demande de muita profundidade. Como se calcula e se pôde verificar, este systema é mais agradável á vista, que a monotonia dos telhados de qualquer espécie que sejam.

(...) Segundo ainda os dados fornecidos pelo auctor do projecto, o systema é tão duradouro e economico, que o actual imperador da Allemanha ordenou que elle fosse adoptado em todas as coberturas dos edificios públicos, e depois d’isto a França tem seguido o exemplo, achando-se actualmente em Paris a executar-se grande numero de trabalhos d’esto género”<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> *A Construção Moderna*. Lisboa: Anno I – 16 de Maio de 1900 – N.º 8, p.3.

Infelizmente, a 13 de Dezembro de 1967, um incêndio de grandes proporções iniciado no Teatro Avenida propagou-se ao palacete e, em 1970, por deliberação da Câmara Municipal de Lisboa, as duas construções foram demolidas.

A encerrar a sua carreira no Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, por despacho de 16 de Janeiro de 1900 foi posto á disposição do Conselho Supremo dos Monumentos Nacionais e, por decreto de 20 de Dezembro de 1901, foi colo-

cado ao serviço do mesmo Conselho dos Monumentos Nacionais<sup>62</sup>. No ano seguinte, por “despacho de 12-11-902 foi encarregado, como delegado do Governo, a assistir ao Congresso de architectos que reúne em Madride nos proximos anos. (1904)”<sup>63</sup>, naquela que seria a última das suas muitas viagens e, uma vez mais, na qualidade de representante de Portugal ao Congresso Internacional dos Architectos, como o fizera em 1889, 1897 e 1900, ocupando “o lugar que em congressos anteriores conquistara; a sua abalada saude resentiu-se profundamente d’esse esforço, e tres meses depois fallecia, terminando por esta fórma a sua laboriosa carreira.”<sup>64</sup>, aquele a quem Júlio de Castilho ao prestar a “humilde homenagem da minha admiração” classificou como “talentoso artista, cuja vida foi um combate”<sup>65</sup>.

Sem a continuidade de descendentes que preservassem o seu espólio (nenhuma das filhas, Margarida e Anais d’Ávila, nascidas da união com uma senhora francesa, deixou descendência) e ausentes os laços com a sua família de origem, a memória do trajecto de Pedro d’Ávila foi ficando obscurecida pela passagem do tempo.

Personagem com um ‘desenho’ romanesco, Luís Caetano Pedro d’Ávila ilustra bem a condição de *estrangeirado*<sup>66</sup>, tanto mais sensível no seu caso porque português pela condição de filho do Império colonial, goês pelo sangue, francófono por formação (escolha a que não foi indiferente o desejo de integração na elite intelectual portuguesa de Oitocentos), *lisboeta* por opção. Jovem engenheiro veio para a capital do Império determinado a vencer mas, consciente das dificuldades em afirmar-se numa comunidade artística fechada e periférica, de forma inteligente inscreveu o seu desenvolvimento numa cultura arquitectónica de referência internacional através da formação na *École Impériale des Beaux-Arts*. Regressado à capital já na posse da *eminente dignidade da condição de architecto*, em Lisboa escolheu residir, aqui morreu e nela repousa no Cemitério dos Prazeres.

A capital ficou a dever-lhe intervenções que são património da Arquitectura da cidade e, simultaneamente, em dois casos maiores, património da Arqueologia Industrial portuguesa. Luís Caetano Pedro d’Ávila marcou a diferença ao, *precozmente, em termos de conjuntura portuguesa*<sup>67</sup>, ir estudar para Paris, tal como foi pioneiro da modernidade ao revelar na sua obra um novo modo de pensar e projectar que consubstancia um processo exemplar de assimilação das profissões de engenheiro e architecto, o qual se reflecte no uso dos novos materiais - o ferro e o vidro do Pavilhão de Exposições da Tapada da Ajuda - e no aperfeiçoamento das potencialidades técnicas e estéticas da linguagem ecléctica que lhe permitiu a liberdade arquitectónica encontrada nas Oficinas da antiga Escola Industrial Marquês de Pombal.

## BIBLIOGRAFIA

- AAW - *Architecture, Une Anthologie. Les Architectes Et Le Projet*. (Dir. Jean-Pierre Epron). Paris: Pierre Mardaga Éditeur (3 vols.), 1992.
- ABREU, Miguel Vicente de - *Noção de alguns filhos distinctos da Índia Portuguesa que se illustram fora da Patria*. Nova Goa: Imprensa Nacional, 1874.
- AFONSO, Simonetta Luz; MOURÃO, Cátia - “A Caminho da Dignificação do Palácio das Cortes. O Incêndio, os projectos de Ventura Terra e a instalação definitiva da Câmara dos Deputados (1895-1903)” in *Os Espaços do Parlamento. Da Livraria das Necessidades ao Andar Nobre do Palácio das Cortes, 1821-1903*. Lisboa: Assembleia da República, 2003, pp. 51-71.
- ARGAN, Giulio Carlo - *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<sup>62</sup> Cf. *Cadastro do pessoal tecnico na parte confidencial em harmonia com as disposições dos arts 7º e 8º do decreto de 24 de julho de 1886 e portaria de 14 de janeiro de 1887*. [Manuscrito - a fls 162 do livro 6º do pessoal d’ obras publicas]. Arquivo Histórico do MOP

<sup>63</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>64</sup> CARVALHEIRA, Rosendo - “Luiz Caetano Pedro d’ Ávila” in *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*. Anno I. Lisboa: Typographia do Commercio, 1905, p. 37.

<sup>65</sup> CASTILHO, João de - *Lisboa Antiga. O Bairro Alto de Lisboa*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand - José Bastos, Vol. V, 1904, p. 374.

<sup>66</sup> Aos estrangeirados “como, em geral, aos portugueses de vocação europeia, opõem-se os que Jaime Cortesão apodava de castiços. (...) a guerra entre castiços, verdadeiros ou interessados, e estrangeirados, reais, caluniados ou fingidos, nunca mais, depois de ateadada, se apagaria completamente. A tal ponto que estudar-lhe a história é, em certa medida e a partir de dada época, estudar a *nossa história, a nossa cultura*”, MARTINS, António Coimbra - “Estrangeirados” in *Dicionário De História De Portugal* (Dir. Joel Serrão). Porto: Livraria Figueirinhas, Vol. II (2ª ed.), 1984, p. 466.

<sup>67</sup> SILVA, Raquel Henriques da - *op. Cit.* Lisboa: Assembleia da República, 2003, p. 91.

- ATAÍDE, M. Maia - "Pavilhão da Exposição Agrícola de Lisboa de 1884" in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, III Tomo, 1988, pp. 156-158.
- Idem - "Antiga Escola Industrial Marquês de Pombal" in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, III Tomo, 1988, p. 100-102.
- BARRUNCHO, Pedro Lourenço de Seixas Borges - *Apointamentos para a Historia da Villa e Concelho de Cascaes*. Lisboa: Typographia Universal, 1873.
- BRIZ, Maria da Graça - *A arquitectura de veraneio: os Estoris - 1880/1930*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: U.N.L.-F.C.S.H (policopiada), 1989.
- CARDOSO, António Muñoz - *Os edificios da Tapada da Ajuda*. Lisboa: Instituto Superior da Agronomia, 1993.
- CASTILHO, João de - *Lisboa Antiga. O Bairro Alto de Lisboa*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand - José Bastos, Vol. V, 1904.
- CUSTÓDIO, Jorge - "Reflexos da Industrialização na fisionomia e vida da Cidade" in *O Livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994, pp. 435-492.
- Escola Industrial Marquês de Pombal. 1888-1963*. Lisboa: [s.n.], 1963.
- ÉPRON, Jean-Pierre - *Comprendre L'Éclectisme*. Paris : Éditions Norma, 1997.
- FERREIRA, Carlos Antero - *Tapada da Ajuda - O Palácio de Exposições*. Lisboa: Passado/Presente, 1987.
- FRANÇA, José-Augusto - *A Arte Em Portugal No Século XIX*. Lisboa; Livraria Bertrand, 2 vols. (2ª ed.), 1981.
- FREIRE, João Paulo - *Alcântara. Apointamentos para uma monografia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929
- JACQUES, Annie - "The programmes of the architectural section of the École des Beaux-Arts, 1819-1914", in *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*. London: Thames and Hudson, 1982.
- LENIAUD, Jean-Michel - *Les bâtisseurs d'avenir. Portraits d'architectes XIXe-Xxe siècle*. Paris: Éditions Fayard, 1998.
- MARTINS, António Coimbra - "Estrangeirados" in *Dicionário De História De Portugal*. (Dir. Joel Serrão). Porto: Livraria Figueirinhas, Vol. II (2ª ed.), 1984.
- PATETTA, Luciano - *L'architettura dell' Ecletismo. Fonti, teori, modelli. 1750-1900*. Milão: Gabriele Mazzotta Editore, 1975.
- SILVA, Maria Carlos Afonso Ferreira da - *O ensino em Goa no século XIX (1836-1869)*. Dissertação de Mestrado em Relações Históricas Portugal, Brasil, África e Oriente. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (policopiada), 1999.
- SILVA, Raquel Henriques da - "A Casa de São Bento na Cidade", in *Os Espaços do Parlamento. Da Livraria das Necessidades ao Andar Nobre do Palácio das Corte, 1821-1903*. Lisboa: Assembleia da República, 2003, pp. 73-96.
- SOUTO, Maria Helena - "Da Avenida da Liberdade a Paris. A Exposição Industrial Portuguesa em 1888 e a representação nacional na Exposição Universal de 1889", in *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa: BN, nº 1, Abril-Out. 1997, pp. 175-182.
- Idem - *Portugal nas Grandes Exposições, 1851-1900*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Lisboa: U.N.L.- F.C.S.H (policopiada), 1999.

#### Fontes Manuscritas

- Architectos. Luiz Caetano Pedro de Ávila. Cadastro do pessoal tecnico na parte confidencial em harmonia com as disposições dos artºs 7º e 8ºdo decreto de 24 de julho de 1886 e portaria de 14 de janeiro de 1887*. Arquivo Histórico do MOP.
- Freguezia de Santos o Velho, Óbitos, L.º N.º 41, 1904*. Assento de Óbito Nº 181.

*Registre d'inscription des élèves dans les ateliers de peinture, sculpture, architecture et gravure.*  
1863-1875, f. 23. Archives Nationales, Paris.

### Fontes Impressas

Antonio Maria (O). Lisboa: 15 de Maio de 1884.

*Boletim da Propriedade Industrial*, Lisboa, 2ª série, XVI, nº 49-60, Março 1899-Fev. 1900.

CARVALHEIRA, Rosendo - "Luiz Caetano Pedro d'Ávila" in *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*. Anno I. Lisboa: Typographia do Commercio, 1905.

*Catalogo Da Exposição Nacional Das Industrias Fabris Realisada Na Avenida Da Liberdade Em 1888*.

Associação Industrial Portuguesa, Lisboa, Imprensa Nacional, 1888.

*Construcção Moderna (A)*. Lisboa: N.º 8, 1900; N.º 22, 1905.

*Diário Ilustrado*. Lisboa: N.º 1930, 8 de Agosto de 1878.

*Occidente (O)*. *Revista Illustrada De Portugal E Do Estrangeiro*. Lisboa: N.º 16, 1878; N.º 195, 1884; N.º 962, 1905.

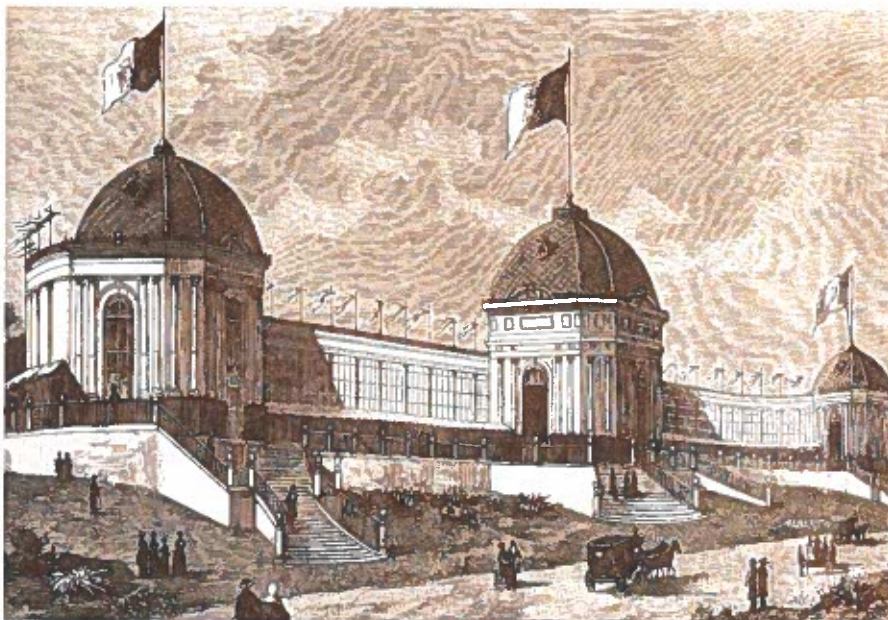
*Século (O)*. Lisboa: N.º 8052, 2 de Junho de 1904.

*Regulamento geral e Programma da Exposição Industrial Portuguesa na Real Tapada da Ajuda que será Inaugurada no 1º de Maio de 1888 sob a protecção de Sua Magestade o Rei Senhor D. Luiz*.  
Lisboa: Imprensa Nacional, 1887.

*Relatório da Exposição Agrícola de Lisboa realisada na Real Tapada da Ajuda em 1884*. Lisboa:  
Imprensa Nacional, 1885.

*Revista da Exposição Agrícola de Lisboa*. Lisboa: 1884-85.

Société Impériale et Centrale des Architectes - *Conférence Internationale* (Juillet 1867). Paris, 1868.



[Foto 1] – Pavilhão de Exposições na Tapada da Ajuda, inaugurado a 4 de Maio de 1884 para a III Exposição Agrícola de Lisboa. Projecto da autoria de Luis Caetano Pedro d'Ávila. Gravura de Alberto, in *O Occidente*. *Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. Lisboa: N.º 195, 21 de Maio de 1884, p. 117.



[Foto 2] – Luís Caetano Pedro d'Ávila. Postal ilustrado com a imagem fotográfica do Palácio de Cristal da Tapada da Ajuda, designação inscrita que ilustra o significado do edifício para a capital. Arquivo Fotográfico da CML.



[Foto 3] – III Exposição Agrícola de Lisboa na Tapada da Ajuda. Interior do Pavilhão de Exposições. Desenho do natural por João Ribeiro Cristino e Manuel de Macedo. Gravura de Alberto in O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro. Lisboa: Nº 197, 11 de Junho de 1884, p. 132.



[Foto 4] – Pavilhão de Exposições na actualidade.  
Fotografia da autoria do Arquitecto João Paulo Martins.

[Foto 5] – Antiga Escola Industrial Marquês de Pombal (hoje Escola Secundária Fonseca Benevides).  
Fachada principal.  
Fotografia actual da autoria do Arquitecto João Paulo Martins.





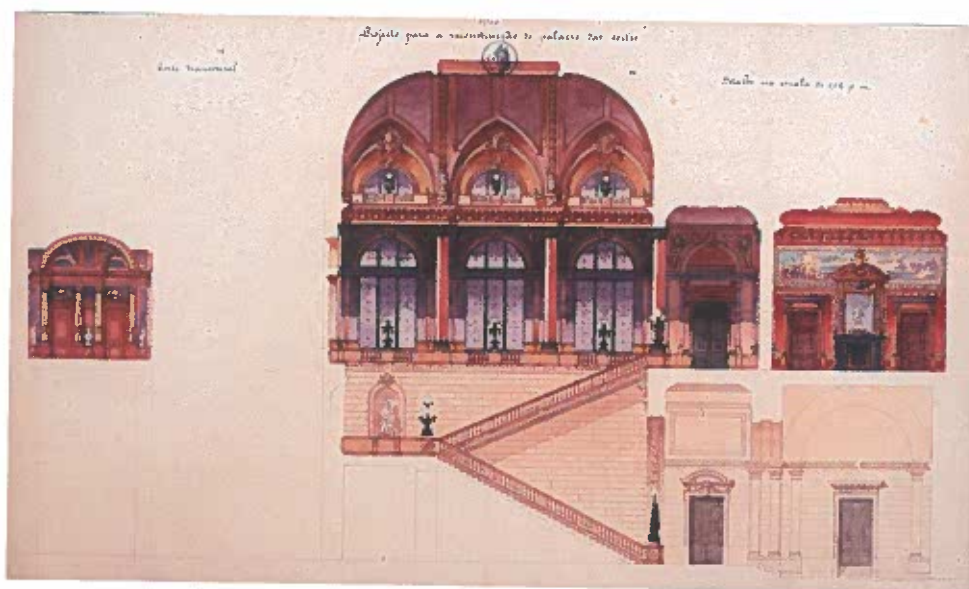
[Foto 6] – Antiga Escola Industrial Marquês de Pombal (hoje Escola Secundária Fonseca Benevides). Pormenor do corpo central, marcado pelo ritmo das fenestraçãoes com a entrada principal e grandes janelões nos dois pisos superiores. Fotografia actual da autoria do Arquitecto João Paulo Martins.



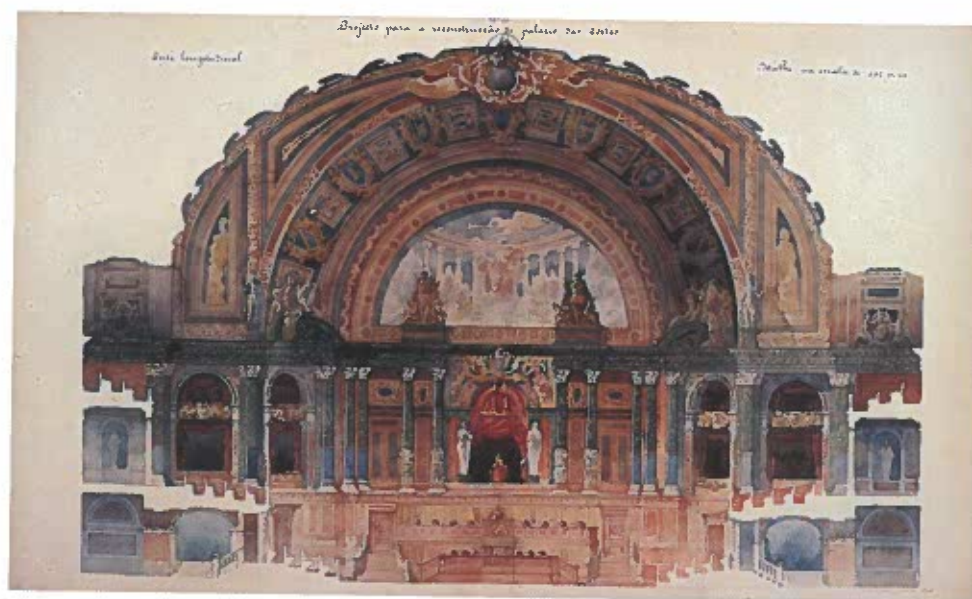
[Foto 7] – Antiga Escola Industrial Marquês de Pombal (hoje Escola Secundária Fonseca Benevides). Fachada das Oficinas Anexas que dista para a Rua de Alcântara. Observe-se o carácter fabril adoptado pelo Arquitecto, em conformidade com as funções oficiais deste anexo. Fotografia actual da autoria do Arquitecto João Paulo Martins.

[Foto 8] – Antiga Escola Industrial Marquês de Pombal (hoje Escola Secundária Fonseca Benevides). Pormenor do interior do edificio das Oficinas. Fotografia actual da autoria do Arquitecto João Paulo Martins.





[Foto 9] – Luís Caetano Pedro d'Ávila. Estudo para a reconstrução do Palácio das Cortes. 19 de Novembro de 1895. Desenho aguarelado a tinta-da-china preta e tinta bistre (para a data) sobre papel. Arquivo Histórico Parlamentar – Des. N.º 1. (Vide observações)



[Foto 10] – Luís Caetano Pedro d'Ávila. Projecto para a reconstrução do Palácio das Cortes. 19 de Novembro de 1895. Desenho aguarelado a tinta-da-china e tinta bistre (para a data) sobre papel. (Vide observações)

OBS.: Trata-se de um dos dois desenhos que permaneceram inéditos até à realização da Exposição (e respectivo Catálogo) Os Espaços do Parlamento. Da Livraria das Necessidades ao Andar Nobre do Palácio das Cortes, 1821-1903, com coordenação científica de Simonetta Luz Afonso. Graças à investigação que efectuou em conjunto com Cátia Mourão, ainda que estas duas peças não estivessem assinadas, foi-lhes possível identificar a sua autoria "revelada pela divisa do arquitecto concorrente" (Lisboa: Assembleia da República, 2003, p.163).

# DESENHO, COR E PROJECTO.

## QUATRO DESENHOS DE ARQUITECTURA DE HENRIQUE POUSÃO

Vitor da Silva

<sup>1</sup> Cf. catálogo *Desenho de Arquitectura. Património da Escola Superior de Belas-Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*. Universidade do Porto, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa 1987, pp.24-25; entradas 14-17, e, *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho. Património da ESBAP e da FAUP, Universidade do Porto, Porto, 1987* entradas nº.44-47. Os desenhos de arquitectura transitaram para a FAUP após a repartição do património herdado da Escola Superior de Belas-Artes do Porto.

<sup>2</sup> As marcas d'água J.Whatman permitem observar também as diferentes datas dos papéis utilizados: 1869 para a «Casa para um Rendeiro»; 1873 para o desenho da «Ordem arquitectónica», coluna jónica; 1875 para o «Café-Concerto». Sem marca d'água o desenho relativo à «Ordem arquitectónica», coluna coríntia, embora se trate do mesmo papel.

<sup>3</sup> Para um breve entendimento da génese e do desenvolvimento da Academia Portuense, cf. CARVALHO, António Cardoso P. - *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc.XX*. Porto, Faup Publicações, pp. 13-27.

<sup>4</sup> *Desenho de arquitectura* datado de 1873, reproduzido pela primeira vez no catálogo de

São quatro os desenhos de arquitectura de Henrique Pousão pertencentes ao Museu da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto<sup>1</sup>. Trata-se, tecnicamente, de quatro grandes composições, a pena e aguada, traçados lineares típicos, rigorosos, com tratamento claro-escuro, a tinta da china, e, apontamentos de cor, a aguarela. Quatro desenhos sobre papel Whatman<sup>2</sup>, dois dos quais referentes ao exercício de cópia de ordens clássicas, com cuidadosa e subtil aplicação de linhas e sombras; os outros dois, são desenhos que, por sua vez, articulam e compõem, dois projectos de arquitectura, bem contrastantes e desiguais, quer formal, quer estilisticamente.

Nos dois primeiros desenhos observamos a eficiente norma gráfica oriunda da tradicional e canónica ilustração dos *modelos* clássicos. Neles se inscreve a depuração técnica e expressiva que constitui o sentido convencional de uma forte coerência visual e compositiva. São ilustrações que reiteram as fórmulas descritivas e analíticas do desenho de arquitectura para dispor e enquadrar, em diversas secções, os seus elementos fundamentais, bases, colunas, capitéis, intensamente sugeridos pelos efeitos contrastantes de luz e de sombra.

Nos dois últimos desenhos são outras as razões e as motivações que lhes dão origem. Neles se inscrevem não só os signos e as representações convencionais, plantas, cortes e alçados, mas sobretudo a *memória* e a *cultura* das imagens com as quais se constrói o devir e o imaginário da arquitectura. Trata-se de dois projectos que prenunciam o conflito existente, não só entre o antigo e o moderno, como entre o popular e o erudito, sob a forma, doravante intuída, de uma polarização de estilos e de modelos híbridos que constituem o paradigma do revivalismo e do eclectismo da cultura de Oitocentos.

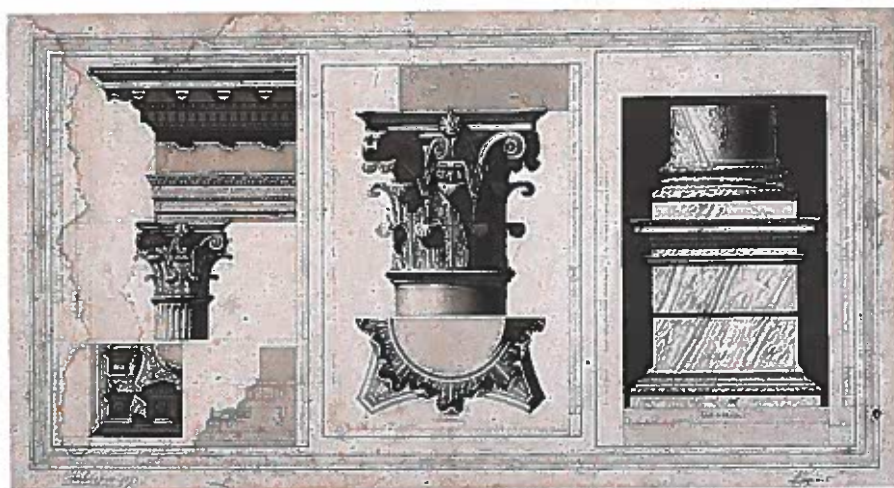
Datados entre 1873 e 1876, anos de formação e da conclusão, com êxito, da disciplina de arquitectura na Academia portuense de Belas-Artes, os desenhos de arquitectura de Henrique Pousão permitem-nos, de imediato, indagar, no conjunto da sua intensa e apressurada obra, as causas e os efeitos da sua aprendizagem académica e artística.

Os quatro desenhos conservados inscrevem-se no universo didáctico e programático do curso de arquitectura, nos difíceis anos de afirmação da Academia de Belas-Artes do Porto no contexto da cultura artística da época<sup>3</sup>. São desenhos que, por um lado, declaram e prescrevem, a norma autoritária e propedéutica da «linguagem clássica» das *beaux-arts*<sup>4</sup>; por outro, são desenhos onde se destaca o exer-

---

TEIXEIRA, José Pousão  
1859-1884, no primeiro  
centenário da sua morte.  
Lisboa: Fundação da Casa  
de Bragança, 1984, p 70.  
Cf. para uma leitura da  
continuidade «clássica» em

Portugal, SEQUEIRA, José  
Costa - *Noções teóricas de  
Arquitectura Civil*, 1839,  
Reedição Faculdade de  
Arquitectura da  
Universidade Técnica de  
Lisboa, 1989.



**Ordem Architectónica**, 1873, alçados e cortes. Assinado e datado: H. Pousão, Porto, 23-12-1873, tinta da china e aguada sobre papel Whatman, 85 x 46 cm.

cício do projecto: o primeiro reporta-se à arquitectura rural e popular, como resultado de uma operação de «levantamento» *avant la lettre* – inventariação que supõe um trabalho, pouco comum, de investigação tipológica –, o segundo constitui um projecto de invenção no registo conceptual da arquitectura moderna e erudita<sup>5</sup>. Quatro imagens, quatro desenhos ou quatro composições, que continuam a desafiar, para além do formalismo estético e do conteúdo simbólico, o modelo subjectivo de um *outro* tempo do desenho e da arquitectura<sup>6</sup>.

Trata-se de desenhos de um pintor, mas também de um escultor<sup>7</sup>, cuja fulgurante passagem pelo mundo das artes visuais testemunha, no ambiente propiciatório da cultura portuguesa de finais de Oitocentos<sup>8</sup>, a singularidade do talento e da vocação de um aprendiz desenhador de arquitectura. São desenhos que partilham, por isso, o princípio de uma experiência mais vasta e complexa da aprendizagem das artes do desenho no seio da Academia portuense, mas também desenhos que apontam para as consequências de desvios, em cujos meandros se configura uma breve e interessante hipótese documental do imaginário do desenho e da arquitectura portuguesa nos finais do séc.XIX.

Mas o que são estes desenhos? Exemplos de uma aprendizagem que correspondem ao programa académico de ensino da arquitectura no seio das «Beaux Arts»? Certamente. Mas a que ordem de saberes e de programas educativos pertencem? O que é que eles revelam e o que é que eles supõem identificar? Algo «mais do que se vê»? Como compreender a relação imagética existente entre modelos clássicos, modelos «modernos» e arquitectura vernácula e regional? Como pensar a relação

colecção de desenhos da FAUP<sup>9</sup> in *Desenho de Arquitectura*, Op.cit, pp.8-13, constitui um raro momento de reflexão sobre alguns conjuntos de desenhos do acervo da Universidade do Porto, repartidos no tempo, entre 1807 e 1959.

<sup>7</sup> Sobre a aptidão de Pousão como escultor não há muitas referências. Fernando LOPES indica: «tinha mais jeito para a escultura do que para a pintura (...) possuía no Porto vários trabalhos em barro, mas que, como não tinha dinheiro para os fazer passar a gesso ou a bronze, com o tempo se iriam desfazer» LOPES, Francisco Fernando – *Cartas de Henrique Pousão e excertos de outras cartas e escritos que se lhe referem*. Lisboa: Portugália, 1959, p.111. *Ceres, Mercúrio e Satyro*, três estátuas em barro, figuraram na XII Exposição Trienal da Academia Portuense de Belas-Artes.

<sup>8</sup> «N'um paiz, onde a arte vive com esforço vida desprotegida e desdenhada (...) n'um paiz onde não fallecem as vocações, mas onde escaceiam os meios para as tornar proveitosas» (ortografia da época) A.Cardoso e Silva – «Thomaz Augusto Soller», in *A Arte Portuguesa*, nº.12 Porto, Março 1884.

<sup>9</sup> «O desenho do «mais do que se vê», VIEIRA, J.-Op.cit., p.9-10. O autor não refere expressamente os desenhos de Pousão, embora nos permita pensar que eles se integram na categoria «naturalista», do «desenho do «mais do que se vê»».

<sup>5</sup> «Casa para um Rendeiro» e «Café-Concerto» desenhos datados de 1874 e 1876, respectivamente. Este último inúmeras vezes reproduzido e publicado, quer na sua totalidade, quer parcialmente. Cf.

TEIXEIRA – Op.cit., p.29, 69 e 82; Catálogo *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho*, Op.cit., p.25; RODRIGUES, A. - *Henrique Pousão*, Lisboa, Inapa, 1998, p.23; ALMEIDA, B.P.- *Henrique Pousão*. Lisboa: Assírio &

Alvim, 1999, p.19.

<sup>6</sup> O estudo dos desenhos de arquitectura de Pousão, bem como do desenho de arquitectura da sua época, está por fazer. A contribuição de Joaquim VIEIRA – «Seis «casos» na

existente entre ornamento e sobriedade? Como pensar a «miragem» da arquitectura diante da «subtileza» plástica destes desenhos? Será que estas imagens nos permitem interrogar as actuais metodologias didácticas do projecto de arquitectura?

Segundo o projecto reformista de Manuel M. Rodrigues para o regulamento e o programa do ensino da Academia de Belas-Artes, publicado no nº12 da revista *A arte Portuguesa*, em Março 1884, a formação do arquitecto determinava 5 anos de estudo, organizados de acordo com a experiência integradora das três artes do desenho. No 1 ano: estudo dos elementos de desenho geométrico e cópia dos elementos das ordens gregas e romanas, cópia de edifícios (plantas, alçados e cortes). No 2 ano: estudo dos elementos de projecção ou geometria descritiva, teoria das sombras e cópias de estampas elementares de arquitectura ou de edifícios já existentes, com aguadas a tinta da china. No ano seguinte: exercícios de composição de pequenos edifícios, culminando no 4 ano com o exame do projecto completo de um edifício com os detalhes arquitectónicos. Por fim, no 5 ano, projecto para um edifício, com detalhes de construção, sobre um assunto previamente dado pela conferência. Desta maneira sucinta, Manoel M. Rodrigues perspectiva a visão genérica do ensino e da formação especial em arquitectura<sup>10</sup>.

Alguns anos antes, em 1876, Henrique Pousão tinha concluído, com elevado mérito e distinção, a sua formação em Arquitectura, sob a orientação do engenheiro Manuel d'Almeida Ribeiro e do arquitecto José Geraldo da Silva Sardinha (1845-1906), seguindo um programa similar<sup>11</sup>. É exactamente nestes anos, e na proximidade do jovem Thomaz Soller (1848-1883)<sup>12</sup>, que a arquitectura portuguesa vem a conhecer a sua própria «modernidade», dando origem a uma significativa «linhagem» de arquitectos, como Ventura Terra (1866-1919) e Marques da Silva (1869-1947).

Com a composição do «exame final» do curso, dedicado ao tema, moderno e mundano, de um «Café-Concerto», Pousão obtém o primeiro lugar, com 19 valores e louvor, tendo o seu desenho sido «considerado digno de ficar na Academia, em Conferência Geral de 31 de Agosto de 1876». No *Jornal Commercio Português* é feita uma referência crítica ao projecto, exibido na XII Trienal da Academia Portuense<sup>13</sup> juntamente com outros desenhos de arquitectura: o projecto de um Mausoléu, um estudo de sombras e um estudo de perspectiva<sup>14</sup>.

Num processo de ensino onde o *Desenho Histórico* era condição essencial para o ingresso nas disciplinas de Pintura, Escultura e Arquitectura, a opção vocacional dos jovens aprendizes decorria de circunstâncias práticas a que não seria estranha a inclinação individual e a orientação dos mestres. Para Pousão a escolha não recaiu sobre a Arquitectura, a Escultura ou a Pintura de História, mas sobre o mais «inconsistente» dos géneros: a pintura de paisagem. Neste contexto, a lição da arquitectura substituiu-se pela paixão da paisagem, fazendo com que a pintura, de impulso «verista» e naturalista, uma vez insubmissa ao desenho, passasse a existir como *impressão* dos espaços e lugar privilegiado da cor.

Se os quatro desenhos de arquitectura de Henrique correspondem a modelos académicos em vigor no séc.XIX, eles constituem, no entanto, duas diferentes ordens de questões. Por um lado, são desenhos de cópia, desenhos que dão conta da carga «narrativa» do classicismo, iluminista e positivista, na sua essência pedagógica<sup>15</sup>; por outro, são dois desenhos atípicos, inovadores, que dão notícia da ousadia com a qual se confrontam, considerada a tradição «doméstica» do projecto arquitectónico e a récita da moda romântica<sup>16</sup>. Estes dois últimos desenhos permitem observar, a partir da natureza antagónica dos «assuntos» - o popular e o erudito -, os sinais de

<sup>10</sup> A abundância dos tratados de arquitectura de Oitocentos, desde Jean Nicole Louis Durand, Quatremère de Quincy, Paul Letarouilly, Joseph Gwilt, Viollet-Le-Duc, Gaudet, a Auguste Choisy, dão justiça a toda uma época dedicada às disputas sobre os modelos formais e as metodologias de ensino do desenho e do projecto.

<sup>11</sup> Sobre o Programa do Curso de Arquitectura Civil, cf. CARVALHO - *Op.cit.*, pp.20-21, n.70.

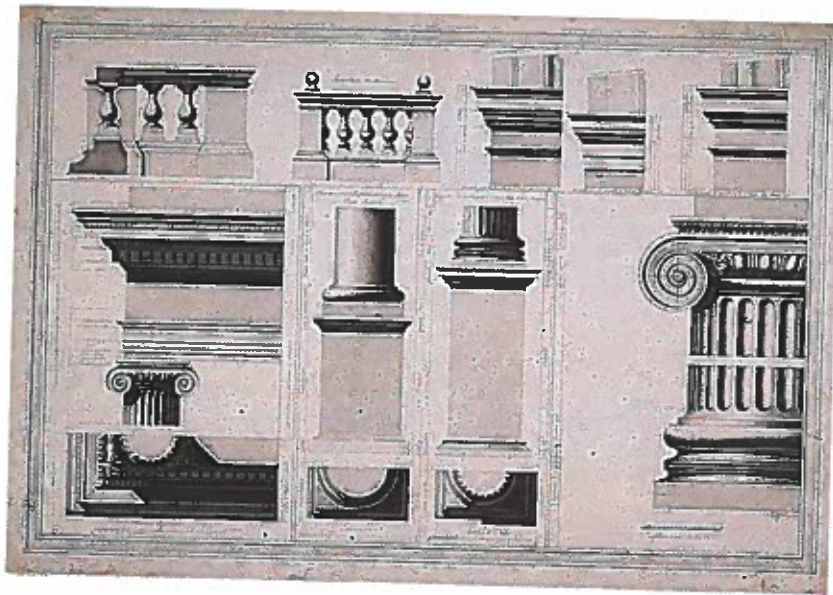
<sup>12</sup> Com Soares dos Reis e Marques de Oliveira, o arquitecto Thomas Soller funda o *Círculo Artístico Portuense*, do qual também fez parte o jovem Henrique Pousão.

<sup>13</sup> Catálogo da "XII Exposição Trienal de Belas-Artes da Academia portuense de Belas-Artes", cf. *Desenho de Arquitectura*, *Op.cit.* p.26. Sobre o processo «moderno» da classificação cf. E.S.B.A.P. Conferências Gerais (I) fls.49v-50 in CARVALHO, *Op.cit.* p. 21, n.69 e 70.

<sup>14</sup> Até à data desconhece-se o paradeiro destes desenhos.

<sup>15</sup> Sobre o desenho de cópia, os manuais e os tratados de desenho, CARVALHO, A.- *Idem*, p.21

<sup>16</sup> Mesmo quando confrontados com os desenhos de arquitectura da sua época e em particular de Thomaz Soller, este sim decisivamente arquitecto. Cf. Catálogo *Desenho de Arquitectura*, *op.cit.*, *passim*.



**Ordem Architectónica**, 1874, plantas e alçados. Assinado e datado: H. Pousão, Porto, 20-3-1874, tinta da china e aguada sobre papel Whatman, 84 x 57,5 cm.

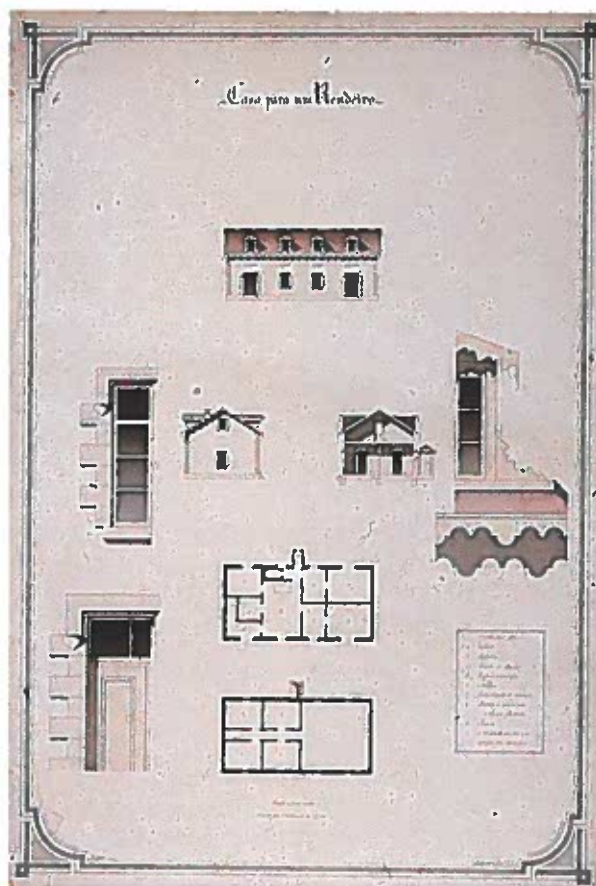
uma arquitectura em transformação, suscitando para além do ornamento clássico, a sobriedade construtiva das formas mais do que a exuberância de um novo estilo.

A «Casa para um rendeiro» e o «Café-Concerto» são estas duas imagens que preservam uma lógica de *montagem* da arquitectura, a qual não é estranha quer aos usos do desenho, quer à «moderna» função do projecto. São, por isso, ilustrações que revelam o refinamento da cultura visual da arquitectura, assente no turbilhão das suas imagens e da sua história, bem como nas contradições de uma «linguagem comum» do ornamento, que agora se procura distinguir e relacionar através da mútua intenção do desenho e do projecto.

Nestes desenhos, Pousão propõe, aparentemente, uma «oposição» formal ao problema do ornamento e dos estilos revivalistas. A encenação romântica dos espaços e dos lugares adquire através das imagens do projecto, a «naturalidade» estruturante do desenho e a determinação simbólica das suas formas e tipos. No «Café-Concerto», em especial, é o atributo «naturalista» da cor que intensifica a atmosfera do lugar e dos espaços, conferindo-lhes a sensação de limiar diante do qual a vida *pode* existir. Porque é na sobriedade formal do *projecto* - no ritmo dos planos, na singularidade das torres octogonais e dos terraços que se dissolvem no horizonte dos vãos, na leveza e na estrutura dos telhados, na depuração das molduras, nas sugestões das estatuetas, nas fontes e no *design* dos candeeiros, na suspensão das nuvens, na «transparência» das sombras, em todos estes vectores materiais do espaço-, que se realiza o «acontecimento» de uma representação essencial da arquitectura, quase despojada do acessório.

Na «Casa para um Rendeiro» a simplicidade da forma e da expressão gráfica reitera este mesmo regime de sobriedade, como que para sublinhar a lógica arquitectural do *tipo*, seguindo o exemplo de uma arquitectura necessária, funcional e despida de ornamento.

A natureza do desenho participa, deste modo, de um mesmo encontro com os signos essenciais da arquitectura. Um encontro com o projecto, com a essência dos seus traçados e das suas formas. O desenho é da arquitectura porque é a arquitectura



**Casa para um Rendeiro,**  
1874, Plantas, corte, alçados  
e detalhes. Assinado e datado:  
H. Pousão, Porto, 29-5-1874,  
tinta da china e aguarela  
sobre papel Whatman,  
86,5 x 59 cm.

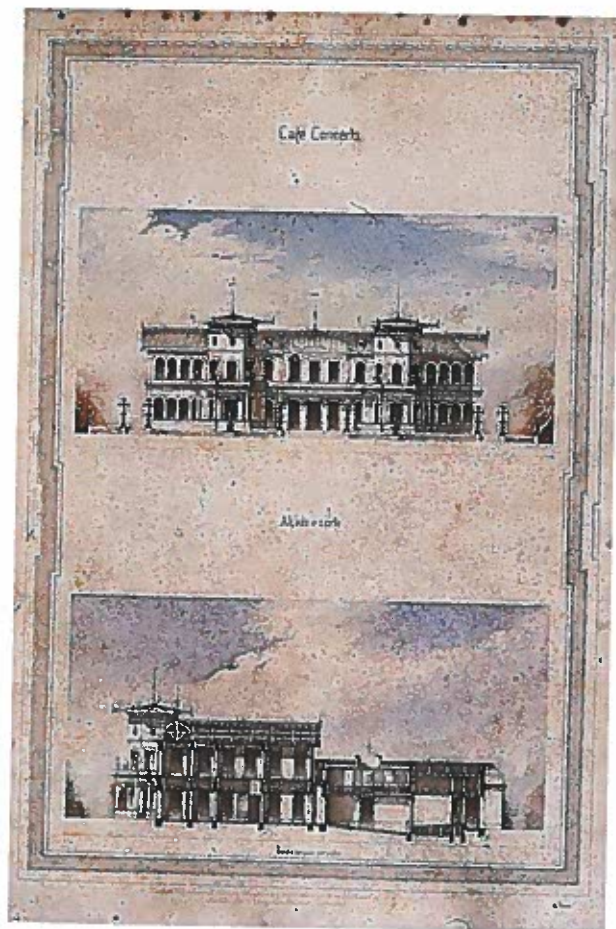
<sup>17</sup> Sobre a superação do ornamento e a questão do desenho e do moderno, Cf. LOOS, Adolf – *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi, 1992 (1ª.ed. italiana, 1972; *Ins Leere Gesprochen Trotzdem*, Munique, 1962), pp.217-228; 246-247

<sup>18</sup> É indiscutível o papel da engenharia na transformação e na concepção moderna dos espaços. Na cidade do Porto, depois de Eiffel, de Emilio David, seria a vez do engenheiro Téophile Seyrig, com o projecto da ponte D.Luis I, inaugurada em 1880. A fotografia é também um acontecimento incontornável para compreender as transformações do imaginário e da cultura visual da época.

e o seu projecto que existem para o desenho, para a sua natureza de imagem, para a sua condição de existência visual e sensível, sujeita não apenas à representação comensurável dos traçados ou dos seus efeitos «narrativos», mas também, à expressão do seu ambiente «natural», iminentemente espacial.

A contribuição da cultura romântica configura-se, aqui, como fundamental, para criar esta capacidade múltipla e variada de imaginar a própria arquitectura, capaz de reinventar não só uma deliberada montagem anacrónica de estilos, como também capaz de intensificar a sugestão retórica dos espaços e dos lugares da natureza. Os desenhos de Pousão confirmam esta experiência, no espaço académico da sua formação artística, criando um «campo gráfico» coincidente com a imaginação romântica mas em latente conflito com a experiência real e construtiva do projecto. Porque, na arquitectura do séc.XIX, não é apenas com o aparente obséquio da cor que se caracteriza a imagem «moderna» do projecto e da arquitectura - por um lado, expressiva, por outro, comunicativa -, mas através da compreensão da sua *divagem* técnica e social, a qual transforma quer a vida dos espaços, quer o sentido da vida moderna.

Na verdade, os desenhos de Pousão não prescrevem, intencionalmente, o fim da ficção ornamental arquitectónica, na medida em que toda a arquitectura e toda a sua cultura histórica é ainda evocativa<sup>17</sup>, mas, talvez, nos permitam pensar, paradoxalmente, o *empobrecimento* do virtuosismo gráfico, estetizante, levado a cabo pela instrumentalização banal da aguarela a partir do séc.XVIII - condição acessória e persuasiva-, para dar existência ao campo conceptual do projecto, enquanto espaço de incorporação e de transformação de formas, que advém também por via da engenharia<sup>18</sup>.



**Café Concerto,**  
alçado e corte. Assinado  
e datado: H. Pousão,  
31 d'Agosto de 1876.  
Na parte inferior: «considerado  
digno de ficar na Academia  
em conferência geral de  
31 d'Agosto de 1876,  
Thadeu d'Almeida Furtado,  
secretário», tinta da china  
e aguarela sobre papel  
Whatman, 86 x 58 cm.

O desenho da arquitectura converte-se assim numa *espécie* de espaço, espaço de uma «estética» onde o projecto da arquitectura é, simultaneamente, memória e vivência, mas, sobretudo, existência imagética e virtual, a qual dá lugar à integração de ambientes «naturais» e à possibilidade de imaginar novos espaços de vida.

A *casa rural* ou o *café-concerto* são, com toda a probabilidade, acontecimentos «modernos» da arquitectura do séc.XIX, por onde a «liberdade» do desenho reencontra os níveis operativos e metodológicos típicos do projecto. O *enquadramento* dos desenhos joga com a velha ideia de um conjunto temático, segundo uma composição provisoriamente fechada; o *corte*, como sistema de representação, apresenta-se como a operação e o «artifício natural» da distribuição dos elementos do conjunto; por fim, a *sequência* das imagens torna-se o sentido essencial para a compreensão das partes e das diferentes escalas. Cabe à cor ou à subtileza da mancha preparar a passagem da variedade e da variação sensível de um projecto para outro, pretendendo-se assim abolir a «certeza» comunicativa do desenho, para sugestionar toda a apreensão dos espaços ao *tempo* próprio de cada imagem.

Doravante, trata-se de experimentar não só a função analítica e descritiva do desenho – isto é, ler um projecto – como de acolher no desenho, através dos níveis operativos das representações, a sua condição de «incerteza» e de formulação hipotética. O desenho supera a mera evidência ilustrativa e compositiva, exactamente porque sujeita a sua simulação expressiva ao entendimento da tensão variável e ambígua dos seus sinais<sup>19</sup>. Porque se trata involuntária e inconscientemente de abolir

<sup>19</sup> Os desenhos do projecto da «moderna» estação de caminho de ferro de S.Bento, de Marques da Silva, de Marques da Silva, são reveladores deste processo, atenuado pela função do programa mas acentuado pela «disfunção» metodológica dos processos gráficos, cf. CARVALHO –*Op.cit.*, pp.

a «narrativa» clássica do projecto arquitectónico, abolir a ficção do seu progresso histórico, para colocar a questão essencial da sua própria existência e razão de existir. Que tipo de espaço é este? Como é que este lugar pode existir?

Estas questões são análogas àquela a que Henrique Pousão, como pintor, procura com algum humor responder: abolir o desenho, apesar do desenho. Isto é, fazer desaparecer a virtude gráfica e o argumento «narrativo»<sup>20</sup>; fazer esquecer a didáctica do desenho para melhor tocar a materialidade e a sensação de que é feita a pintura. Abandonar o desenho para melhor considerar o «projecto» da pintura! Sim, porque mais do que a pintura do espaço, onde se sucede a acção histórica, o pintor procura, à sua maneira, construir um espaço para a pintura, isto é, uma *espacialidade* da cor, a favor de um outro *tempo* para sentir a acção da pintura.

O que nos surpreende na obra de Pousão não serão precisamente as contradições de uma linear dedução do projecto artístico que o *academismo* supõe construir através da obediência aos mestres e da «autoridade» do desenho? De facto, da prática do desenho académico não se extrai directamente a invenção da pintura, da escultura ou da arquitectura, porque há determinantes materiais e sensíveis, espaços da memória e da cultura que diferem por natureza. Os procedimentos de aprendizagem do desenho não conferem uma directa compreensão dos processos de invenção, porque as questões da arte não são apenas «narrativas», exemplares ou representativas. A aprendizagem do desenho cria uma heurística, um espaço próprio, aberto mais às incongruências do seu próprio *tempo* do que ao progresso da história ou à revisão dos seus *modelos*.

No exemplo de Pousão, os desenhos, tal como o projecto das arquitecturas - «Casa para um rendeiro»; «Café-Concerto» -, suscitam a natureza ambígua e necessária daquilo que representam. A cor, os efeitos de luz-sombra, são «acidentes», variações sensíveis, tangíveis, ao mesmo tempo naturais e artificiais, concretas e absurdas, de um lugar real ou imaginário, cujos efeitos abstractos parecem residir na relação existente entre a força do «delito» ornamental e a «linguagem gráfica», neutra e ascética, das composições. No seu princípio, como nos seus fins, os meios do desenho são insuficientes para pensar a arquitectura que se apresenta, e, a cor não basta para afirmar a componente funcional e expressiva que dá razão de ser aos espaços. A imagem da arquitectura sobrevive num espaço magro onde coexistem os atributos do desenho e a hipotética existência virtual dos espaços. A arquitectura é o resultado desta formalização intensiva; a natureza da cor e das sombras é equívoca, tal como a «realidade» do espaço.

Sem querer ser arquitecto ou escultor, mas escolhendo ser pintor de paisagem, Pousão não deixa de encarar as fórmulas e a paixão da arquitectura como um limiar da *ideia* que deseja para a pintura. São inúmeros os exemplos em que a arquitectura continua presente na obra de Pousão, mas mais do que uma ideia da arquitectura, talvez seja a qualidade e a vida imanente dos espaços aquilo que verdadeiramente importa: um portão, uma viela, um pátio ou a vista de um casario. A matéria visual do pintor é a *espacialização* que existe na cor, e, com ela, a vida dos lugares, dos espaços e da arquitectura. Basta lembrar «Cecília» para verificar a dimensão espacial da arquitectura: um simples detalhe, o embasamento de uma pilastra, que é mais do que um simples embasamento, torna-se matéria vibrante de cor, «vida» e espaço da figura. Mas poderíamos evocar muitas outras obras, onde a possibilidade da pintura permite compreender um olhar sobre as formas intensivas da arquitectura<sup>21</sup>.

Os desenhos de arquitectura Pousão dão conta deste *limiar* preciso, mais próximo da sensibilidade individual da cor do que do destino disciplinar do projecto ou da

<sup>20</sup> Abolir o desenho terá sido uma condição problemática da arte do séc. XIX, dividida entre o *academismo* e a pretensão artística independente, operada pelo realismo, e, mais tarde, pelo impressionismo.

<sup>21</sup> «Cecília» é uma obra de referência de Pousão, presente no *Salon* de Paris em 1882, hoje no Museu Nacional Soares dos Reis. A caracterização típica de temas arquitectónicos é abundante na obra de Pousão, pintor de paisagem, mas de uma paisagem que integra o urbano e a presença necessária do plano arquitectural. «Portão e casa Vermelha»; «Rua de Roma»; «Fachada de prédio soterrado»; «Rua de Capri»; «Casas brancas de Capri»; «Nápoles», etc. Cf. TEIXEIRA - *Op.cit.* n.º. cat. 191, 197, 182, 212, 236, e 252 respectivamente.

construção da arquitectura. São desenhos que enunciam um regime de distribuição de forças, de códigos e de tipos, mas também de «acidentes», de sensações, em cuja concepção se revê a ilustração moderna e uma nova condição estética da arquitectura. Os desenhos de Pousão expressam o desejo daquilo que querem ser, mas subtraindo-se ao desejo de construir, deixando em suspenso a sua condição projectual, a qual passa a existir subjacente à diversidade dos seus requisitos, quer técnicos quer funcionais, que determinam a sua exigência e existência social.

A perfeição do desenho torna-se o *sintoma* de ruptura, entre arte e técnica, entre invenção e execução, entre arquitectura e função. Porque corresponde a um tipo de desenho de quem sabe inventar e compor mas não sabe realizar nem construir. A perfeição do desenho denuncia a sua própria construção e a sua própria «engenharia». É um desenho que procura salvar a sua virtude disciplinar bem como o destino da sua própria intenção artística e social: imaginar novos espaços de vida.

Nestes desenhos «naturalistas» de Pousão, a ausência da figura humana parece reflectir ainda o «gigantismo» das escalas e o melhor modo para pensar o irrealizável: responder às expectativas e à imaginação do homem moderno. Mas com esta exclusão é necessariamente a imaginação do espaço - o projecto - que ganha maior presença e com ela a oportunidade de continuar a pensar o seu avesso, ou seja, o sentido da sua existência prática e colectiva.

O detalhe do S invertido na palavra *Escala*<sup>22</sup>, enquanto pequeno gesto decorativo de Pousão, dá notícia da necessidade de outras tantas inversões, não só formais ou funcionais, mas dialécticas, da prática do desenho e do projecto de arquitectura. O detalhe desta pequena inversão permite-nos considerar a amplitude (porque se trata de escala) da actual condição produtiva do projecto arquitectónico, cujos processos se constituem, para o nosso tempo, no espaço de *sobrevivência* das suas imagens; espaço controverso, de *equivoco* ou de *crítica* da arquitectura; espaço de um *retorno* insistente do desenho e da sua aprendizagem.

<sup>22</sup> Cf. Detalhe no centro da imagem do projecto «Café-Concerto».

# ARQUITECTURA E DISCURSO CRÍTICO NA TRANSIÇÃO DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX

Rute Figueiredo\*

\* Arquitecta, Mestre em História da Arte Contemporânea

## 1. Processo de Formação da Crítica de Arquitectura no Final de Oitocentos

Se na Europa, no final do século XIX, distinguia-se já uma sólida tradição no domínio da crítica da arquitectura, em Portugal, país com poucos hábitos científicos e lugares de instituição de debate, as condições básicas para esse desenvolvimento não se encontravam totalmente equacionadas. Enquanto no domínio das letras a crítica, entendida como um “novo poder espiritual”, ganhara, desde os anos 60, especificidade e projecção na sociedade civil, no campo da arquitectura a crítica estava longe de possuir uma autonomia discursiva, quer sob o ponto de vista metodológico, quer no que concerne à verbalização desse mesmo discurso.

Uma vez confrontada com escolas estilísticas diversas, surgidas no contexto do eclectismo e revivalismos, a arquitectura finissecular viu-se obrigada ao convívio das “opiniões pessoais”, colocando-se a questão: através de que meios a crítica podia conferir valor às obras, numa época em que a arquitectura já não fazia referência a uma única autoridade ou a uma tradição? Sem dúvida, tinha-se tocado em algo de vital para o reconhecimento do valor da obra — o cânone. Embora este fosse o primeiro dilema que se colocava à crítica, não podemos deixar de ter presente o facto da crítica de arquitectura ter surgido precisamente na origem desta mesma questão<sup>2</sup>.

A ausência de um critério normativo susceptível de legitimar a apreciação das obras forçou, com efeito, a própria existência da crítica pela necessidade de interpretar os conteúdos da arquitectura e estabelecer pontes de mediação com o público em geral. Se, como afirmámos, não podemos dizer que no século XIX se destacasse uma autonomização da crítica da arquitectura ao nível da especificidade do seu discurso, podemos seguramente falar de um processo de formação dessa autonomização iniciado na década de 90.

Efectivamente, diante da inexistência de estudos teóricos e da falta de desenvolvimento de mecanismos de debate no domínio da arquitectura — condições essenciais para a criação de uma matriz de valores onde fundar as considerações judicativas da crítica<sup>3</sup> —, os críticos nacionais compensaram essa lacuna alicerçando a sua argumentação dentro de concepções ideológicas mais alargadas, proporcionadas pelo dinâmico movimento de ideias ocorrido no final de Oitocentos. Nesse sentido, reconhece-se a influência do debate internacional na linha do socialismo de Proudhon, das formulações de Viollet-le-Duc, do idealismo inglês, mas, sobretudo, no recurso à filosofia de Taine e às teses evolucionistas de Semper, Haeckel e Darwin, que circulavam em Portugal. O que não evitou, porém, que a crítica assentasse num processo meramente opinativo<sup>4</sup>, diluindo-se a maior parte das vezes numa crítica de ordem social, cultural e política.

Em causa estava, por um lado, o facto daqueles a quem era atribuído o estatuto de “crítico” e que exerciam a crítica à arquitectura serem maioritariamente escritores e historiadores, ou seja, figuras exteriores à disciplina, revelando por esse motivo amplas dificuldades de argumentação, na medida em que não comportavam as “ferramentas” conceptuais de verbalização do *modus operandi* da arquitectura — só

<sup>1</sup> Cfr. Fernando Catroga, Paulo Archer de Carvalho, *Sociedade e Cultura Portuguesas II*, Lisboa, Universidade Aberta, 1994, pp. 155-161.

<sup>2</sup> «(...) la crítica surge, en definitiva, a raíz de la diversidad de interpretaciones y del pluralismo que se genera en la crisis del mundo unitario de la tradición clásica». Josep Maria Montaner, *arquitectura y crítica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1999, p. 12.

<sup>3</sup> Josep Maria Montaner afirma que «sin un laborioso y largo trabajo de acumulación del conocimiento es imposible crear una tradición sólida en el campo de la crítica». *Idem, op. cit.*, p. 15.

<sup>4</sup> Não podemos deixar de ter presente que a “opinião” constituiu-se o dispositivo central na formulação dos juízos e na atribuição de valor às obras, contribuindo para a construção dos cânones do gosto na sociedade finissecular.

muito raramente foram de ordem funcional, distributiva e compositiva, os referenciais de avaliação e contextualização. Por outro lado, à fragilidade discursiva dos críticos vinha-se associar a indefinição dos arquitectos, quer ao nível do seu perfil profissional, oscilando entre a arquitectura e a arqueologia<sup>5</sup>, quer ao nível da falta de consciência colectiva da profissão, muito moldada pelo individualismo da cultura romântica, o que conduziu a um certo alheamento da prática do discurso crítico face à actividade coeva.

Em 1895, o ingresso dos jovens arquitectos Adães Bermudes e Rosendo Carvalheira na Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes, marcaria, contudo, a diferença no debate, introduzindo uma vontade de superação do silêncio dos arquitectos face ao núcleo de problemas da arquitectura e da cidade contemporâneas, e, inversamente, do público e entidades estatais face ao trabalho dos arquitectos.<sup>6</sup>

Finalmente, não podemos deixar de ter em conta a importância da criação, em 1893, da revista *A Construção*, dedicada aos problemas da construção civil e cidade, num contexto em que a arquitectura vinha sendo tratada entre publicações periódicas do âmbito artístico e jornais diários, regendo-se a sua análise crítica por um carácter divulgatório e informativo. Formada pela Associação dos Construtores Civis Mestres de Obras, a revista constituiu um primeiro esforço de mediação com o público, baseando as suas reflexões num saber técnico e na própria prática profissional.

## 2. A Autonomização Da Crítica De Arquitectura No Início De Novecentos

Apesar desses indícios de definição da crítica de arquitectura na última década de Oitocentos, só no início do século seguinte se verificou uma real possibilidade de autonomização do seu discurso em Portugal. Não se tratou, naturalmente, de uma mera circunstância temporal. Entre 1900 e 1902 sucederam dois acontecimentos essenciais que se influenciaram mutuamente — a publicação de uma revista da especialidade e a alteração do estatuto do arquitecto —, que determinaram um espaço onde a crítica de arquitectura pôde encontrar uma lógica e unidade próprias.

### 2.1 A Criação Da Revista Construção Moderna

Foi precisamente em 1900 que surgiu a primeira revista vinculada especificamente à arquitectura e construção civil com o título *A Construção Moderna*, que representou o fundar de uma nova consciência profissional e de uma autonomização da crítica de arquitectura como género. Face à deficiente produção teórica no país, pouco atento às sucessivas inovações ao nível do debate internacional, os arquitectos encontraram no espaço desta publicação<sup>7</sup> a oportunidade de suprir «uma falta sensível para aqueles que quer(iam) progredir pelo estudo e acompanhar a marcha incessantemente progressiva dos melhoramentos na construção civil, que tão extraordinariamente se manifesta(vam) sob todas as formas»<sup>8</sup>.

Fundada por Eduardo Augusto Nunes Colares (1850-1928), a *Construção Moderna*, distinguia-se pelo teor e qualidade dos seus conteúdos, «consignando nas suas paginas o que em Portugal se sabia fazer em assumptos de architectura e o que

extensão a «archeologos, e amadores de architectura e archeologia», em 1874 — data em que passa a intitular-se Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes —, e consequente reformulação dos estatutos em 1878, revelaria vontade de um maior investimento nas pesquisas históricas, numa vinculação, quase exclusiva, ao «estudo e conservação dos objectos archeologicos». Estatutos da Real Associação dos Architectos e Archeologos Portuguezes, 1878, p.5.

<sup>6</sup> Veja-se os discursos de entrada de Adães Bermudes proferido na sessão de 24 de Março de 1895, e o de Rosendo Carvalheira na sessão de 26 de Julho de 1895.

<sup>7</sup> Note-se que a imprensa era na época o instrumento por excelência da actividade da crítica e da formação da «opinião pública».

<sup>8</sup> «A que vimos», in *Construção Moderna*, Ano I, 1 Fev. 1900, nº 1, p.3.

<sup>5</sup> Embora nas ideias avançadas para a formação dos primeiros estatutos associativos (aprovados por decreto a 30 de Janeiro de 1864,

passado pelo Rei D. Luís e assinado pelo Duque de Loulé), se precise a centralização nos «assuntos da profissão (do arquitecto), tanto na parte teórica

como pratica (...) relativa à arquitectura civil, principalmente em relação aos interesses públicos e privados, que dizem respeito à classe», a sua

<sup>9</sup> A redacção, “No começo do sétimo anno”, in *Construção Moderna*, Ano VII, 23 Jul. 1906, nº193, p.2.

<sup>10</sup> “A que vimos”, in *Construção Moderna*, Ano I, 1 Fev. 1900, nº1, p.3.

<sup>11</sup> A Redacção, “No quarto anno”, in *Construção Moderna*, Ano IV, 1 Fev. 1903, nº85, p.2.

<sup>12</sup> A título de exemplo saliente-se o estudo de A. A. da Costa Simões, *Hospitais portugueses de construção moderna*, datado de 1898. Também os vários estudos de Lino de Carvalho referentes aos problemas de higiene e conforto na metrópole, publicados no *Boletim da Associação dos Conductores de Obras Públicas*, com o título “Construcção Moderna, Hygiene da Habitação”.

<sup>13</sup> Como sejam a arquitectura ferroviária, a asilar, os mercados e de forma muito particular a arquitectura hospitalar a que a revista dedica grande espaço.

<sup>14</sup> “Sociedade dos Architectos Portuguezes”, in *Construção Moderna*, Ano IV, nº 88, 1 Mar. 1903, p.28.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> A Redacção, “No quarto anno”, in *Construção Moderna*, Ano IV, nº85, 1 Fev. 1903, p.2.

se sabia estudar em tudo quanto allude à difficil arte de construir». Mas distinguia-se também pela apresentação sistemática dos «projectos de diversos autores, respeitantes a edificações de todos os generos», desde o programa habitacional, passando pelos equipamentos públicos, até aos projectos de engenharia, «tornando a revista um repositório de trabalho util», aberto à divulgação de todos aqueles que quisessem concorrer com «a remessa dos seus projectos»<sup>10</sup>.

Todos os architectos intervenientes na época viram os seus projectos divulgados nesta revista que, assim, apoiava a prática profissional, vigiando pela sua integridade, levantando problemas e formulando propostas para a arquitectura nacional.

Atenta ao pluralismo dos valores estéticos e das complexas relações disciplinares, a revista funcionou como ponto nodal onde, pela primeira vez, se tornaram presentes todos os problemas da arquitectura em simultâneo. A formação de uma revista da especialidade surgia, assim, como forma de mediatização dos assuntos da disciplina, abrindo uma qualificada reflexão sobre as propostas da cidade, a “questão do estilo”, os problemas da habitação económica, as propostas nacionais, a *casa portuguesa*, entre outros assuntos que captava com um intuito formativo e reflexivo sobre a actualidade, tocando «todos os ramos de conhecimentos humanos que o construtor (tinha) de conhecer».<sup>11</sup>

### Um projecto moderno

O título *Construção Moderna* constituía-se, de alguma forma, uma alegoria aos seus conteúdos convocando, desde logo, a intenção de conferir uma nova orientação à arquitectura. Convém lembrar que, de uma maneira geral, esta expressão se correlacionava com uma terminologia utilizada desde o final do século anterior<sup>12</sup>, surgida no âmbito de uma arquitectura cujas funções estavam imediatamente associadas às necessidades da vida contemporânea.<sup>13</sup> A evocação da ideia de “moderno” obedecia, pois, a uma formulação que não poderia prescindir da combinação de dois princípios essenciais: o estudo aprofundado do programa e a escolha dos materiais e técnicas utilizáveis no sentido da qualificação da vida urbana.

Equivalia, também, à intenção de dar corpo a um projecto de convergência de saberes e superação das polémicas entre architectos e engenheiros, porque «n’uma sociedade regularmente organizada deve haver campo definido para todas as aptidões sem choques ou esmagamentos»<sup>14</sup>, afirmava-se em 1903, pouco depois da formação da Sociedade dos Architectos Portuguezes. Tratava-se de uma publicação técnico-artística como, de resto, se define logo na abertura do primeiro número. Aspecto que transparecia na própria direcção técnica e artística da revista, orientada por um architecto, Rosendo Carvalheira, e um engenheiro, Melo de Matos. A formação distinta destas figuras, motoras no seu desenvolvimento, originou um grande equilíbrio na distribuição e divulgação da matéria redacional, promovendo um debate aberto entre os vários corpos disciplinares: «Vasto campo de actividade se offerece ao engenheiro ainda quando deixe ao architecto o que concerne aos edificios. Não menor é a area de acção do architecto, ainda quando se confine em assumptos especiaes da sua profissão»<sup>15</sup>.

A “modernidade” da *Construção Moderna* correspondia, ainda, a um projecto de circulação de ideias, aberto aos debates internacionais quer no que repeita à arquitectura, quer no que concerne à construção civil e engenharia. Sobretudo Melo de Matos encarregar-se-ia da sua actualização e divulgação, convergindo na aspiração em «nivellar a *Construção Moderna* com os melhores periodicos que se publicam no estrangeiro»<sup>16</sup>.

## A Construção Moderna como “antecâmara” da autonomização profissional

É indiscutível que na *Construção Moderna* o arquitecto encontrava sugestões várias a uma redefinição das suas funções, oferecendo-se a possibilidade de reforçar a sua imagem e confiança entre a opinião pública. Possibilidade que assentava em três questões fundamentais. A primeira era determinada pela exposição regular de projectos — reproduzidos graficamente na primeira página de cada número<sup>17</sup> —, que permitia não só a entrada da arquitectura no domínio público, como também a apresentação dos arquitectos contemporâneos. Projecto claramente assumido pela revista, ao afirmar-se como «meio de propaganda artística»<sup>18</sup> de todos os trabalhos que simbolizassem «o laborioso producto de inícios promettedores», ou a confirmação de «reputações solidamente conquistadas»<sup>19</sup>.

A segunda questão residia no facto da *Construção Moderna* chamar arquitectos a integrar o corpo redacional<sup>20</sup>. Interessa observar, nesse sentido, que o facto dos artigos serem assinados e particularizada a sua formação, permitia aos técnicos não apenas distinguir a sua identidade profissional, como também a construção dos conteúdos temáticos e críticos da revista.

A terceira questão era constituída pela actividade de um discurso técnico, prático e histórico actualizados, que suscitava não só a produção de um pensamento da arquitectura ligado à reorganização dos processos metropolitanos, como também a hipótese de debate inter-disciplinar. Circunscrevendo o campo das competências do arquitecto no estatuto de “técnico”, conferia-lhe uma nova condição e carácter entre as restantes profissões. Abandonava, assim, a imagem romântica de artista individual e comprometia-o num projecto moderno — comum aos engenheiros — participante no desenvolvimento da sociedade e logo directamente inscrito numa prática especializada.

A *Construção Moderna* funcionou, na verdade — e particularmente nos primeiros anos —, como uma “antecâmara” onde se dispuseram e prepararam as circunstâncias necessárias para a tomada de consciência dos arquitectos como corpo colectivo, profissionalmente definido. Os arquitectos que, até então, gravitavam isoladamente numa manifesta imobilidade, mediada pelo sentimento romântico da arqueologia, encontraram nas colunas da revista solicitações várias à sua autonomização. Foi, com efeito, um espaço privilegiado no que respeita à constatação dos problemas, seu debate e prefiguração de eventuais soluções, tendo sempre a “modernidade” como ponto de partida para todas as considerações.

## 2.2. Fundação de uma nova consciência profissional

### O “título do architecto em Portugal”

Enquanto na década de noventa o arquitecto deixava transparecer a complexa vivência da dupla natureza do seu perfil profissional — expressa numa indefinição quanto aos seus atributos e áreas disciplinares —, no início de Novecentos a inquietação arqueológica, embora continuasse a ecoar em surdina, foi relegada para um lugar secundário. Dotar os arquitectos de uma consciência de si próprios como homens operativos e modernos, constituíra-se, entre muitas outras, preocupação essencial que conduziu à fundação da Sociedade dos Architectos Portuguezes, em Dezembro de 1902<sup>21</sup>. Encontramo-nos, pois, face à vontade de encerrar os problemas da arquitectura numa «associação de classe», que consciente dos seus direitos e deveres, enquanto corpo colectivo, e «inspirada n’uma orientação moderna, trabalhasse com denodo e perseverança» nos progressos da arquitectura, na defesa dos interesses

<sup>17</sup> No artigo de abertura “A que vimos”, assinado pela redacção, estabelecia-se como princípio: «A *Construção Moderna* publicará em todos os números projectos de diversos autores, respeitantes a edificações de todos os géneros (...) sempre acompanhados das descrições mais desenvolvidas que possam ser, tornando a revista um repositório de trabalho útil de todos que queiram honra-la com a remessa dos seus projectos». “A que vimos”, in *A Construção Moderna*, Ano I, nº1, 1Dez. 1900, p.3.

<sup>18</sup> “Mais um anno”, in *Construção Moderna*, Ano V, nº 121, 1 Fev. 1904, p. 3.

<sup>19</sup> Pinazio de Carvalho, “Casa em Estylo Arabe”, in *Construção Moderna*, Ano I, nº 1, 1 Julho 1900, p. 3.

<sup>20</sup> Quatro arquitectos eram colaboradoras fixos. Para além Rosendo Carvalheira, Lino de Carvalho, Costa Campos e Carlos Parente escreveram com frequência nesta revista.

<sup>21</sup> Os Estatutos da Sociedade dos Architectos Portuguezes, foram aprovados por Alvará Régio, a 11 de Dezembro de 1902. A sua redacção, datada de 15 de Julho deste mesmo ano, foi assinada pelos arquitectos Adães Bermudes, Francisco Carlos Parente e Álvaro Machado. Este documento que lhes conferia um estatuto legal, assentava, em parte, nos Estatutos do Grémio Artístico. No cap. I — Dos fins e fundos da Sociedade — o seu objectivo fundamental de proceder «ao estudo e defesa dos interesses morais e materiais, comuns aos seus associados». Cfr. Ana Isabel Ribeiro, *Architectos*

Portugueses, 90 anos de vida associativa, 1863-1953, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, UNL-FCSH, 1993, p.45.

<sup>22</sup> Francisco Carlos Parente, "Fundação da Sociedade", in *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Ano I, 1905, p.1.

<sup>23</sup> Ver *Diário do Governo*, nº 258, 15 Novembro 1901.

<sup>24</sup> C., "Legado Valmor", in *Construção Moderna*, Ano IV, nº97, 1 Jun. 1903, p.100.

<sup>25</sup> José Luis Monteiro, "As novas edificações de Lisboa", in *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Ano II, 1906, p.19.

<sup>26</sup> X, "Insistindo", in *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Anos V e VI, 1911, p.77.

«moraes e materiaes»<sup>22</sup> dos architectos, e na educação do gosto de um público que era simultaneamente espectador e deformador do universo metropolitano.

É significativo que esta autonomização surgisse após a criação da *Construção Moderna*; que no ano anterior se tenha procedido à reformulação do ensino na Academia Nacional de Bellas Artes<sup>23</sup>; que, dois anos antes, os architectos tivessem tido a oportunidade de conviver com novos materiais e propostas de novos desenhos na Exposição Internacional de Paris; que, neste mesmo ano, se desse a instituição do Prémio Valmor, criado com o intuito de motivar os architectos e «promover o desenvolvimento esthetico da cidade»<sup>24</sup>. Não podemos, igualmente, deixar de ter em conta que a restrição e regulamentação profissional, era um assunto que se alargava a todas as profissões liberais e sobre o qual se debruçou, com especial atenção, a orientação republicana.

Esta transformação representou, antes de mais, a enunciação de uma atitude crítica: face à orientação das edificações da cidade, «documentos vivos e palpaveis da ignorancia de todas as classes da nossa população em materia de arte e de gosto»<sup>25</sup> — como qualificava José Luís Monteiro em 1906; e face às limitações reveladas pela figura do architecto, a quem, em última análise, escapava o desempenho dos valores mais significativos da sua actividade — o especulativo e o operativo.

Apesar de se divulgar na *Construção Moderna* uma perspectiva apologética da influência do architecto no meio cultural, a insistência neste assunto, durante as duas primeiras décadas de Novecentos, não deixava dúvidas quanto às resistências manifestadas também pelas entidades públicas. Na verdade, se era «já difícil ao artista exercer a sua alta missão n'um meio onde, por atrazo mental», não existia na «grande massa social o instincto da belleza», essa missão tornava-se insustentável face à «desalentada e desalentadora indifferença»<sup>26</sup> das próprias entidades estatais. O architecto exhibia, assim, a dificuldade de fazer sua uma architectura impossível de exercer pelo desprestígio conferido à profissão, bem como pela pouca convicção na definição dos princípios em que se circunscrevia.

### A auto-suficiência disciplinar

Neste sentido, o problema da individualidade do architecto não poderá ser dissociada da necessidade de uma auto-suficiência disciplinar.

Os primeiros indícios de demarcação com a arqueologia deram-se, ainda nos anos 90, com os discursos proferidos pelos jovens architectos Rosendo Carvalheira e Adães Bermudes em 1895, a morte de Possidónio da Silva em 1896, mas também com a publicação do *Diccionario Historico e Documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes* de Sousa Viterbo, em 1899, que ao fechar cronologicamente o século anterior, abriu conceptualmente uma nova visão da profissão. Embora Sousa Viterbo não defina previamente a noção em que circunscreve a figura do architecto, nele podemos reconhecer uma prefiguração que passa pela direcção e execução das obras, abrangendo a ideia de operatividade. O próprio título — na sua associação aos engenheiros e constructores — criava, desde logo, a expectativa da figura do "architecto-constructor" e da architectura como gesto edificante.

O *Diccionario* parece-nos, pois, esclarecedor para a compreensão deste movimento no interior da profissão, não apenas por nele se lançar um olhar retrospectivo sobre aqueles que teriam (segundo este critério) mérito de distinção entre a architectura portuguesa, mas também por revelar uma segura consciência dos principais mecanismos envolvidos na actividade de architecto, no momento coetâneo da sua produção. Neste sentido, não deixa de ser revelador que ao elaborar um dicionário

dos architectos portugueses, não mencione uma figura incontornável no estudo da arquitectura nacional do século XIX — Possidónio da Silva.

Aparentemente incompreensível, esta exclusão/esquecimento pode ser lida por um lado enquanto marcação ou reforço das fronteiras disciplinares com a arqueologia e, por outro, como uma espécie de defesa crítica contra a possibilidade de se entender a arquitectura afastada dos processos edificantes. Omissão que voltaria a ocorrer (e se prolongaria) quando, em 1902, os architectos adquiriram uma consciência mais amadurecida da sua autonomia profissional, singularmente revestida de um grande silêncio relativo à actividade de Possidónio, como também da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes<sup>27</sup>. Assim, parece-nos evidente que os “silêncios” comportam, neste caso, tanto ou mais valor que as considerações explícitas.

Não podemos, com efeito, deixar de ter em conta que Possidónio fora o principal empreendedor na definição e ligação dos architectos aos arqueólogos, e que os seus «esforços nem sempre bem orientados» contribuíram para uma certa sensação de «asphixia»<sup>28</sup>, como observava José de Figueiredo.

### A orientação técnica da profissão

Foi, porém, e inequivocamente, a José Luís Monteiro que esta geração de architectos reconheceu filiação e descendência: «pode-se dizer que grande parte do movimento architectonico moderno nos veio de Luiz Monteiro»<sup>29</sup>. A presença consensual de José Luís Monteiro, entre os architectos e os críticos, envolvia sobretudo duas outras questões imediatamente relacionadas com a redefinição da ideia de architecto, que se verificavam: na sua actividade prática, exercida na atenção aos factores de renovação manifestos na arquitectura do ferro, por si introduzida em Portugal após a sua formação na École des Beaux Arts (1873-1879); e na sua actividade teórica, que renovara o ensino académico de Costa Sequeira e Pires da Fonte num ensino moderno e racional<sup>30</sup>.

Unir a arte do criador à ciência do engenheiro era a nova orientação pretendida. Orientação que Mestre Monteiro pôde empreender de uma forma muito prática, através da experiência do trabalho desenvolvido com Frederico Ressano Garcia, engenheiro chefe da Repartição Técnica da Câmara Municipal de Lisboa — também ele formado em Paris, na École Impériale des Ponts et Chaussées, entre 1866 e 1869. O par architecto-engenheiro dava, assim, corpo à direcção seguida pela sua própria pedagogia, substituindo a associação aos arqueólogos. Não se tratava de um fenómeno meramente técnico, marcava um passo adiante na definição de um perfil e um pensamento preciso na ideia de arquitectura, do sistema geral da cidade e, sobretudo, de architecto.

As críticas mais coerentes à situação da cidade, colocavam o architecto numa posição incómoda, com uma real falta de operatividade e a perda da capacidade projectual da disciplina. Assim, o discurso iniciado no âmbito da reivindicação de um protagonismo na arquitectura, expressa-se, para além de outros aspectos, pela necessidade de adquirir um método próprio e configurar as fronteiras disciplinares, surgidas do «conflito mais ou menos vivo entre engenheiros formados pelas escolas polytécnicas e architectos educados nos institutos artisticos»<sup>31</sup>.

Deste modo, o ensino da arquitectura despertou a atenção da Sociedade dos Architectos Portuguezes que redigiu, em 1908, um parecer sobre este assunto onde se podia ler que «para desempenhar honrosa e utilmente o papel que lhe compet(ia) na sociedade moderna», o architecto necessitava, primeiro que tudo, de uma «sólida,

<sup>27</sup> A este propósito, note-se que no artigo “Fundação da Sociedade”, Carlos Parente ao distinguir as agremiações que vinham colaborando na qualificação da cidade não menciona a Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes, de onde, afinal, partira o amplo movimento de defesa e protecção patrimonial. Francisco Carlos Parente, “Fundação da Sociedade”, in *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Ano I, 1905, p.1.

<sup>28</sup> José de Figueiredo, “A casa Biester”, in *Architectura Portugueza*, Ano I, Abril 1908, nº4, p.13.

<sup>29</sup> Idem, pp.13, 14.

<sup>30</sup> Cfr. José de Figueiredo, *op.cit.*, p.13.

<sup>31</sup> D. José Pessanha, “A Educação do Architecto”, in *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Ano III, 1907, p. 51.

intensa e completa *educação artística*» que o habilitasse a «plasticisar» as suas concepções, mas, logo a seguir, de uma preparação «*technica e científica*», que lhe permitisse acompanhar os progressos técnicos e lhe facultasse uma melhor gestão e rentabilização dos novos materiais que a indústria colocava ao seu dispor.

Para além de se superar a concepção clássica do ensino, assente na cópia dos modelos canónicos, a referência a Mestre Monteiro fazia-se, igualmente, pela transmissão de uma deontologia profissional que embora não fosse «teoricamente estruturada»<sup>32</sup>, se enquadrava numa nova metodologia de trabalho e de formas de inserção e relacionamento profissional com a sociedade civil<sup>33</sup>. Neste sentido, é fundamental ter presente que José Luís Monteiro acompanhou o momento em que a *École des Beaux Arts* estava a sofrer uma reforma pedagógica, assistindo às discussões em torno do ensino académico, que visavam não apenas aspectos doutrinários, mas também formas de organização pedagógica à qual se associava a necessidade da criação de códigos profissionais.

### Integração num projecto nacional

O exacto entendimento desta «unisona aspiração de interesses moraes»<sup>34</sup> não se esgotava, porém, na vontade de defesa das funções do arquitecto dentro da acelerada actividade construtiva na cidade. A ostensiva insistência na ideia de uma «missão civilisadora»<sup>35</sup> indiciava a necessidade do arquitecto se situar face a um projecto de reorganização político, social e cultural, gerado no contexto de afirmação republicana, que pretendia operar o aperfeiçoamento da sociedade, através da ligação do sentido da existência individual ao destino de um «novo humanismo de dimensão sociabilitária e ecuménica»<sup>36</sup>.

Nesta perspectiva, a convocação dos arquitectos na vida civil tinha subjacente não só a compreensão das regras e das exigências da sociedade burguesa, como também o desejo de a influenciar mediante a formação do “gosto” do público. Tal como se podia ler em 1905 na *Construção Moderna*: «aos architectos, mais que a nenhuns outros artistas, incumbe o papel de *educadores e interpretes* das idéas, sentimentos e aspirações nacionaes»<sup>37</sup>.

O arquitecto passou a revestir-se de uma função pedagógica e interventiva, uma missão cívica, no tecido das preocupações despertas entre os princípios de modernização e democratização da sociedade. Se à arquitectura cabia o papel de «abrir ao juízo e ao gosto artístico da sociedade contemporanea uma era nova»<sup>38</sup>, como observava Ramalho Ortigão, ao arquitecto orquestrador e criador de dita arquitectura, cumpria a intenção de dar expressão a uma identidade colectiva, pelo «valor incontestavel da sua profissão, no engrandecimento moral e intellectual»<sup>39</sup> do país.

Colocado neste limiar de “arquitecto-educador”, a insistência posta na questão da educação — que era, de resto, um mote do projecto republicano para a transformação social e consumação da reclamada revolução cultural — era, simultaneamente, uma forma de afirmação profissional, porque «o grau de instrucção e educação artistica (eram) por si proprios a lei natural que obriga(va) a manter na ordem quem pretend(ia) assaltar o mister profissional d’outrem»<sup>40</sup>.

### A revista *Arquitectura Portuguesa* e o reforço da identidade profissional

A criação da revista *Arquitectura Portuguesa* em Janeiro de 1908, por Nunes Colares — director administrativo e editor da *Construção Moderna* —, viria a reforçar a promoção do arquitecto e da sua identidade profissional. Ao contrário da *Construção Moderna* que tinha uma vinculação marcadamente técnica sobretudo orientada para

<sup>32</sup> Fátima Ferreira e Pedro Vieira de Almeida, “Mestre Monteiro — intervenções na cidade de Lisboa”, in José Luís Monteiro, *Marcos de um Percurso*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1998, p. 196.

<sup>33</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 95.

<sup>34</sup> “Sociedade dos Architectos Portuguezes”, in *Construção Moderna*, Ano IV, nº 88, 1 Mar. 1903, p.28.

<sup>35</sup> “Conselho Director — Relatorio”, in *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Ano II, 1906, p.3. Esta expressão fora largamente generalizada no tempo.

<sup>36</sup> Fernando Catroga, *op.cit.*, p.205.

<sup>37</sup> “Sociedade dos Architectos Portuguezes”, in *Construção Moderna*, Ano VI, nº 170, 1 Jul. 1905, p.111 (sublinhado nosso).

<sup>38</sup> Ramalho Ortigão, “Prefácio”, in *Arquitectura Portuguesa*, nº1, Jan.1908, p.1.

<sup>39</sup> “Conselho Director - Relatorio 1909-1910”, in *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Ano V e VI, 1911, p.16.

<sup>40</sup> Costa Campos, “O Titulo do Architecto em Portugal”, *op. cit.*, p.50.

os profissionais, a *Architectura Portuguesa*, montou a sua estratégia editorial na apresentação e divulgação das obras na opinião pública.

Assumiu, pois, o papel de arquivo da arquitectura contemporânea nacional, com o intuito de «colaborar para a elevação do nível moral e intelectual da profissão, fazendo activa propaganda» num meio em que «toda a gente se arroga(va) o título de architecto, sem para tal ter os mais elementares princípios necessários para tão honrosa profissão»<sup>41</sup>.

Do ponto de vista da apresentação, o formato, o papel *touché*, a disposição, tomou como modelo a revista *L'Architettura Italiana*, obedecendo a padrões de qualidade que seguiam o exemplo europeu<sup>42</sup>.

No primeiro ano de publicação a revista convidou os críticos mais prestigiados na época para a colaboração redacional — como Ramalho Ortigão, José de Figueiredo, Abel Botelho, António Monteiro, Gabriel Pereira, Ribeiro de Almeida, entre outros —, bem como architectos da Sociedade dos Architectos Portugueses. Entre estes últimos, Rosendo Carvalheira assinou inúmeros artigos críticos sobre as obras dos seus colegas.

Os artigos que supostamente seriam críticas aos projectos apresentados, foram também pretexto para se falar de assuntos de arquitectura, onde se nota a defesa de algumas orientações mais ou menos constantes, particularmente situadas na dupla preocupação em conferir notoriedade ao architecto e contribuir para a “educação do gosto” do público. Estes dois aspectos foram reforçados através da apresentação das obras por meio de fotografias e desenhos — plantas, alçados, cortes —, seguida de uma breve descrição, contribuindo largamente para a defesa crítica da “propriedade artística” do architecto.

### A “propriedade artística” do architecto

A defesa da “propriedade artística” foi uma questão fundamental entre as preocupações dos architectos nacionais — particularmente a partir de 1904<sup>43</sup> —, que remonta a um debate já antigo na Europa. As polémicas sobre o eclectismo, a subjectividade do gosto e, posteriormente, a singularidade das obras da *Arte Nova*, fizeram emergir lentamente a ideia sobre os direitos de autoria e a intenção de enquadrar o architecto na definição jurídica de artista e intelectual<sup>44</sup>. Intenção que se afirmara logo nos anos 70 de Oitocentos, nos *Congressos Internacionais dos Architectos*, e que foi tema permanente nos congressos seguintes<sup>45</sup>. No congresso de 1908 estabeleceram-se, finalmente, as bases para uma «regulamentação legal para protecção da propriedade artistica em obras architectonicas»<sup>46</sup>. Concluíram-se, então, dois princípios essenciais para identidade profissional: «1º que os desenhos de arquitectura, as plantas, cortes e alçados, e os pormenores decorativos constituem a primeira manifestação do pensamento no architecto e da obra de architectura; 2º que o edificio não passa da reprodução no terreno dos desenhos de architectura»<sup>47</sup>.

proceder ao estudo de um projecto sobre a “propriedade artistica” das obras de architectura. Note-se que, embora o programa do Congresso Internacional dos Architectos apresentasse este assunto entre as temáticas propostas, só no mês seguinte (de Abril) os architectos portugueses puderam aceder às reflexões dos seus congêneres estrangeiros. In *Livro de Actas das Sessões do Conselho Director da Sociedade dos Architectos Portugueses, 1903-1904*, inserida no espólio do Arquivo da Biblioteca da Ordem dos Architectos Portugueses, em Lisboa.

<sup>44</sup> Cfr. Jean-Michel Lemaud, *op. cit.*, p.242.

<sup>45</sup> Com particular incidência nos anos de 1904 e 1906, em Madrid e Londres respectivamente.

<sup>46</sup> Cfr. “VIII Congresso Internacional dos Architectos”, in *A Construção Moderna*, ano IX, 1 Set. 1908, nº 269, p.36.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Carta de Nunes Colares (editor da revista *Architectura Portuguesa*), à Sociedade dos Architectos Portugueses, datada de 13 de Março de 1906. In *Livro de Correspondência da Sociedade dos Architectos*

*Portugueses, 1905-1906*, inserida no espólio do Arquivo da Biblioteca da Ordem dos Architectos Portugueses, em Lisboa.

<sup>42</sup> Esta revista foi consultada na Biblioteca da

Academia Militar, em Lisboa.

<sup>43</sup> Este assunto havia sido observado logo em 1904 numa reunião do Conselho Director, datada 4 de Março, onde se propunha

<sup>48</sup> “Legislação: Do trabalho litterario e artistico” in *Construção Moderna*, Ano VIII, nº 229, 20 Jul. 1907, p.4.

<sup>49</sup> Cfr. Adães Bermudes, “VI Congresso Internacional dos Architectos”, in *Annuario da Sociedade dos Architectos Portugezes*, Ano I, 1905, p. 84; veja-se também “Legislação: Do trabalho litterario e artistico” in *Construção Moderna*, Ano VIII, nº 229, 20 Jul. 1907, p.4.

<sup>50</sup> Adães Bermudes, *op.cit.* p.84.

Em Portugal a definição jurídica da “propriedade artística” era ainda «muito embrionaria», lamentava Adães Bermudes ao comentar as propostas do Congresso de 1904. No seu ponto de vista, a deficiência da legislação, punha em causa a protecção do arquitecto e dificultava as relações com o público. A única lei existente no Código Civil português (de 1 de Julho de 1867) relativa ao «trabalho litterario e artistico, do serviço assalariado, das empreitadas e dos serviços prestados no exercicio das artes ou profissões liberaes»<sup>48</sup>, não incluía a arquitectura<sup>49</sup>, de modo que o arquitecto teria de se inscrever na «rubrica vaga»<sup>50</sup> do desenho. Esta lei foi divulgada em 1907, na *Construção Moderna*, que ao inserir nas suas páginas o contexto jurídico da actividade literária e artística, reclamava, de forma evidente, a individualidade criativa do arquitecto e reforçava a autonomia da sua expressão artística e da arquitectura como actividade intelectual.

## 2.3. A Crítica Como Meio E Como Método

### A autonomização do discurso crítico

Com a aquisição de um novo estatuto profissional, a introdução de um espaço de divulgação e a criação das revistas *Construção Moderna* e *Architectura Portueguez*, chegámos, portanto, à determinação de um terreno intermédio, onde a crítica da arquitectura passou a exhibir uma certa “funcionalidade” impondo uma lógica e unidade próprias. Não quer isto dizer que a crítica de arquitectura tivesse, propriamente, uma unidade ao nível dos métodos e modos de exposição. Mas que se tornara possível um encontro entre a arquitectura e a crítica.

O progressivo apoio à arquitectura que surgia na imprensa, pode ser visto como um indício muito expressivo da individualização da crítica de arquitectura como género e uma contribuição efectiva para a aquisição de uma identidade profissional. Ou seja, à medida que a crítica de arquitectura cresceu em autonomia relativamente às outras disciplinas, o arquitecto passou a distinguir-se em função do crédito que a primeira lhe conferia.

A distinção entre críticos de arquitectura e estudiosos de arte continuava, todavia, a não ser totalmente definida no início de Novecentos, porque, inevitavelmente, os dois campos de investigação surgiam numa relação de complementaridade nos estudos desenvolvidos por diversos autores. Mesmo assim notava-se a produção de condições básicas para a construção de um discurso específico, liberto do discurso historiográfico.

O que não impedia que o officio da crítica continuasse a estar exposto a uma certa vulnerabilidade, pela procura incessante de uma metodologia: Pois como há-de o crítico julgar? — perguntava-se no início de Novecentos. E a esta interrogação acrescentava-se, de imediato, uma outra: Até onde chegava a competência do crítico?.

A procura de uma base científica no século passado era agora substituída pela intenção de criar uma crítica que assenta-se a sua fundamentação no próprio exercício da profissão. Jaime Batalha Reis, por exemplo, num artigo escrito em Abril de 1904, intitulado “Os Assumptos das Obras d’Arte”, parte do princípio que: «desde que tem de se escrever sobre as artes da *forma, cor e som*, há que sugerir, que representar por palavras, factos que transcendem as possibilidades da palavra; de modo que esta, impondo as suas limitações especificas, lança a Crítica, inevitavelmente, nos dominios da litteratura»<sup>51</sup>. Esta ligação acentuava, precisamente, a dimensão autónoma do acto artístico e recordava que compreender a arquitectura, ou a arte em geral, não era apenas repetir o evento do discurso numa linguagem literária, era gerar um novo acontecimento, que começava com o texto em que o evento inicial se objectivou.

<sup>51</sup> Jaime Batalha Reis, “Os assumtos das Obras d’Arte” *Revista Literaria Scientifica e Artistica*, 27 Jun. 1904, nº 95, p.3.

Essencialmente, o que Batalha Reis sublinhava era que o crítico, para captar o sentido e o valor formal da obra, e opinar acerca das intenções e méritos do artista, teria, forçosamente, de entrar no modo habitual de vivência e verbalização da experiência artística. O equilíbrio entre o discurso segundo do crítico e o seu objecto, entre o edifício e o comentário explicativo e valorativo do mesmo, implicava, portanto, um processo de aproximação ao desenvolvimento retórico da própria arquitectura.<sup>52</sup>

No exercício deste «elevado sacerdócio» — segundo a expressão de Rosendo Carvalheira —, a *ciência* [da arquitectura] e a *consciência* seriam, nestes termos, os «dois pólos» indispensáveis para exigir à «crítica e críticos respeito pelo trabalho alheio»<sup>53</sup>. Na verdade, sendo o objecto da crítica o edifício, o arquitecto seria o mais apto crítico para o avaliar, porque melhor dominava o *corpus* das expressões interpretativas da arquitectura, que obedecia a uma linguística e um registo cognitivo próprios.

Daí se compreende, também, a relutância dos arquitectos em aceitarem a crítica de figuras alheias ao discurso da arquitectura. Rosendo Carvalheira recordava àqueles que por «tendencia especial do seu espirito» se propõem cultivar a crítica, que podem adquirir «uma solida reputação com beneficio evidente para os seus creditos e brios de escriptor e ao mesmo tempo com proveito salutar para os progressos da arte, estímulo valioso e tonificante para esses sympathicos operarios do ideal — os artistas»<sup>54</sup>. O que se censurava no trabalho de alguns críticos, era precisamente o desconhecimento dos temas e o exercício leviano, meramente retórico, da emissão de juízos. Na *Construção Moderna* em 1903, falava-se dos «críticos sem arte», aconselhando uma certa indiferença face aos seus comentários sempre contraditórios e descontentes.<sup>55</sup> E na *Architectura Portugueza*, José de Figueiredo destaca a «falsa compreensão» que os «críticos» tinham na apreciação da arquitectura.<sup>56</sup>

Era, em parte, uma forma de salvaguardar a integridade dos arquitectos que «tendo em geral de lutar contra a indiferença do maior numero, pelos seus trabalhos», tinham ainda de «tolerar paciente ou generosamente, todas as pedantissimas criticas e aggressões dos avariados plumitivos que se permitem a inqualificavel ousadia de se arvorearem em críticos d'arte»<sup>57</sup>.

Circunstância que não impedia, porém, o respeito consensual dos arquitectos por alguns escritores-críticos, nomeadamente Ramalho Ortigão e José de Figueiredo<sup>58</sup>,

abalanchamos a fazê-lo, é porque a tal nos vemos forçados para attender as instancias da amizade». Nunes Colares, «A casa do sr. Fernando Formigal de Moraes», in *Architectura Portugueza*, Ano I, nº8, Ago. 1908, p. 29.

<sup>54</sup> Idem, p. 7.

<sup>55</sup> «o melhor, pois, é não nos preocuparmos muito com tão desconcertadas opiniões e irmos fazendo o que nos parece mais racional e de interesse para a grande maioria dos nossos amaveis assignantes». «Casa do exm.º sr. dr. Abilio Marçal», in *Construção Moderna*, nº 92, 10 Abr. 1903, p. 59.

<sup>56</sup> José de Figueiredo, «Predio do Dr. Guilherme Augusto Coelho, pelo architecto Adães Bermudes», in *Architectura Portugueza*, Ano I, nº7, Jul. 1908, p. 25.

<sup>57</sup> «Chronica d'arte», in *Construção Moderna*, Ano III, nº 57, 20 Abr. 1902, p. 43.

<sup>58</sup> Reconhecimento que se torna especialmente visível no convite que a Sociedade lhes dirige, em 1905, para assumirem a presidência e secretariado de uma comissão, proposta por Adães Bermudes, para propaganda e defesa da arte nacional, por serem «duas entidades preponderantes no nosso meio intellectual e que tem dedicado as suas reconhecidas aptidões ao estudo crítico da arte patria». «Conselho Director - Relatório», in *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Ano II, 1906, p. 4.

<sup>52</sup> Por exemplo Júlio de Castilho a propósito da temática da Casa Portuguesa, admitia que carecia de «conhecimentos technicos para profundar devidamente estas materias», por forma que a sua escrita adquirisse «autoridade», acrescentado que só o «conselho dos sabios, unido ao dos leigos (como eu) pode atinar com a verdade relativa». Júlio de Castilho, «Casa Portuguesa», in *Construção Moderna*, Ano VI, nº 164, 1

Mai. 1905, p. 58. E Melo de Matos, comentava que a crítica «exigía», além do são critério que deve ser apanagio do historiador, conhecimentos profundos da technica. Nesses termos, o historiador de arte tem que ser um artista ou privar tanto com elles que lhe conheça o «officio». Melo de Matos, «A Escola de Mafra», in *Construção Moderna*, Ano IX, nº 281, 1 Jan. 1909, p.133.

<sup>53</sup> Rosendo Carvalheira, «A casa do sr. Mario de Artagão», in *Architectura Portugueza*, Ano I, nº 2, Fev. 1908, p. 6. Em Agosto deste mesmo ano, Nunes Colares, editor da *Architectura Portugueza*, assentava, igualmente, nestes dois principios os seus comentários: «se, apesar da sciencia e consciencia, com que nos julgamos incompetentes para tratar o assumpto de arte que fez famosos Vitruvio e Viollet-le-Duc, nos

<sup>59</sup> Rosendo Carvalheira distingue este crítico «pelo inédito da forma com que reveste as suas apreciações serenas e elegantes, justas e honestas, merece ao falar-se de críticas d'arte, que o seu nome seja registado com carinhosa sympathia». Rosendo Carvalheira, *op. cit.*, p.6.

<sup>60</sup> Cfr in *Construção Moderna*, Ano III, nº 56, 10 Abr. 1902, p. XIX.

<sup>61</sup> Costa Campos, "Sanatorio de Sant'Anna", in *Architectura Portugueza*, Ano I, nº 9, Set. 1908, p. 33.

<sup>62</sup> Introdução de Melo de Matos a Max de Nansouty, "Balanço de um Seculo", in *Construção Moderna*, Ano VII, nº235, 20 Set. 1907, p.54.

<sup>63</sup> Conselho Director (relator Alfredo Maria da Costa Campos), "Relatório de actividades da gerência de 1904-1905", in *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Ano I, 1905, p.9.

<sup>64</sup> Cfr. Marc Saboya, *Presse et Architecture au XIXeme.siecle*, Paris, Picard, 1991, p.69.

aos quais se juntavam os nomes de Abel Botelho<sup>59</sup> e D. José Pessanha<sup>60</sup>. No seu conjunto estas personalidades, distinguiram-se aos olhos dos architectos com a autoridade de críticos, pela construção de um discurso de promoção da architectura e defesa da profissão, entre os jornais diários e revistas da especialidade.

No entanto, todo o discurso se construiu sob uma ambiguidade de base que não devemos esquecer; o próprio architecto tornou-se simultaneamente sujeito e objecto de interpretação, dificuldade, aliás, notada por Costa Campos, architecto da Sociedade dos Architectos Portugueses. Numa crítica sua ao Sanatório da Parede, projectado por Rosendo Carvalheira, referiu: «uns architectos fazem os projectos, executam-nos e outros lhe fazem a crítica», porém «muito mais» difficil era para um architecto «sentir as mesmas impressões que outro teve na confecção do seu trabalho. O que indiscutivelmente todo o architecto sente, (...) é a intuição da linha geral, da esthetica, porque essa deve ser comum a todos os artistas, embora interpretada por diferentes formas»<sup>61</sup>.

### O architecto-crítico

O aspecto mais saliente nesta nova relação é o facto do architecto se ter apercebido que sem o investimento da crítica seria impensável a sua auto-suficiência disciplinar. Na verdade, as possibilidades abertas pela imprensa da especialidade constituíram-se fonte processual que pôde iluminar as intenções da architectura e valorizar a actividade profissional, porque a «propagação das ondas literarias (era) quase tão immediata como a das ondas do mar»<sup>62</sup>, notava Melo de Matos.

Os architectos compreenderam que a crítica era uma actividade de grande alcance socio-cultural e que a imprensa introduzia um elemento novo, que era permitir a aproximação da architectura ao publico. Deparam-se, então, com a possibilidade de fazer dela seu instrumento de actuação: «Descancemos o lapis», aconselhava Costa Campos, «para com a penna dizermos ao mundo inteiro que existimos e existir, em taes casos, é provar a nossa acção trabalhadora e até junto de todas aquellas collectividades d'arte e sciencia tanto nacionaes como estrangeiras que nos teem honrado com as suas publicações o nosso modesto livro[o *Anuário da Sociedade dos Architectos Portugueses*] irá cumprir um dever de gratidão social»<sup>63</sup>.

É interessante notar que em 1840 César Daly, no prefácio à *Revue Générale de l'Architecture et Travaux Publics*, previa já a criação de uma nova forma de participação dos architectos na sociedade — «L'architecte-littéraire»<sup>64</sup>. Perfil que em Portugal foi assumido, sobretudo, por Rosendo Carvalheira, Lino de Carvalho, Costa Campos, Carlos Parente, na acção que desempenharam nas duas revistas da especialidade e no anuário associativo, mas também por Adães Bermudes, Ascensão Machado, José Luís Monteiro. Curiosamente os dois architectos mais divulgados ao nível das revistas da especialidade — Ventura Terra e Norte Júnior — nunca se enquadraram neste grupo.

Por sua vez, a presença desta relação biunívoca, entre crítica e architectura, alterou por completo as relações do architecto com o crítico seu contemporâneo e a matriz de comunicação entre ambos. Ultrapassou-se a anterior assimetria, onde os juízos da architectura e os seus debates eram tomados, maioritariamente — ou mesmo exclusivamente —, pelos homens das letras.

Existia uma inegável consciência que o movimento e dinâmica das ideias só poderiam tomar forma através da escrita na imprensa: «nas épocas actuais de luz e civilização uma das formas mais grandiosas de uma entidade comunicar com as sociedades é intellectualmente» — comentava Costa Campos, no primeiro ano da publicação do *Anuário* associativo.

Neste sentido, os arquitectos empreenderam esforços acrescidos num trabalho de propaganda, onde se incluía a construção de “motes” relativamente aos assuntos da arquitectura. O que teria de passar obrigatoriamente pela criação de “lugares comuns”, através da abertura constante de “campanhas”<sup>65</sup> de “educação do gosto” e de sensibilização da opinião pública. Entre estas sublinhamos quatro, que pela sua expressão adquiriram centralidade entre os assuntos que a crítica elegeu: a campanha de estetização da cidade — à qual se associava o problema incontornável da habitação —, fomentada pelos arquitectos e engenheiros, tendo como alvo o público e as entidades político-administrativas; imediatamente associada a esta, o lugar do arquitecto e a salvaguarda da sua integridade profissional; a incessante procura de um “estilo moderno”; e, finalmente, a campanha da casa portuguesa, onde se compreende, mais que em nenhuma outra, a influência real que a crítica pôde exercer na consciência do público e na prática profissional.

Uma das diferenças essenciais, relativamente ao século anterior, é que a crítica da arquitectura superou a mera tarefa de emissão de um juízo. Tratou-se de uma actividade que adquiriu grande amplitude cultural e um carácter marcadamente pedagógico.

Deu-se, na verdade, um efeito de desdobramento e, até certo ponto, de ampliação mútua entre a arquitectura e a crítica. Se, por um lado, a aposta da crítica na arquitectura era uma aposta na educação nacional, tendo em conta que «a melhor forma de obter a educação artística d’uma sociedade (era) apresentando-lhe Arte», por outro o «processo mais útil de chamar a atenção dos menos entendidos para essa Arte (era) vulgarizando-a pela crítica»<sup>66</sup>. Era, esta, a ocasião exacta para que os profissionais «encaminh(assem) a opinião a formar o gosto e a destrinçar o que é realmente bello, do que é apenas o producto de uma imaginação depravadamente educada»<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Este substantivo, retirado do vocabulário militar, foi muito utilizado entre as expressões da crítica da arquitectura nesta época, para significar a congregação de esforços reunidos com determinado fim..

<sup>66</sup> Costa Campos, “Concursos d’Architectura”, in *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Ano I, 1905, p.46.

<sup>67</sup> Nunes Colares, “A casa do sr. Fernando Formigal de Moraes”, in *Architectura Portugueza*, Ano I, nº 8, Ago. 1908, p.29.

# CIBERESPAÇO E A ARQUITECTURA DOS «NÃO LUGARES» HABITADOS POR «HOMENS SEM QUALIDADES»

Hugo Ferrão

<sup>1</sup> Cyberpunk, é o termo que denomina uma corrente literária de ficção científica que caracteriza a cibercultura das décadas de 80 e 90 da qual fazem parte William Gibson, Bruce Sterling, John Shirley, Mark Dery, Michael Swanwick e Walter Jon William. Cyberpunk está também associado à identificação de um movimento essencialmente informático, uma «tribo electrónica» com posicionamento de contracultura fortemente sustentado.

<sup>2</sup> A ARPANET, inicialmente foi constituída por quatro computadores situados na UCLA - University of California, Los Angeles, SRI - Stanford Research Institute/Stanford University, UCSB - University of California Santa Barbara e a UTHA - University of Utha, que nos finais de 1969 estavam em rede.

<sup>3</sup> GIBSON, William - Neuromante, Lisboa, Gradiva, Col. «Contacto», n.º 4, 1988, p. 65

A criação do termo *cyberspace* (ciberespaço) é atribuída a William Gibson autor do livro de ficção científica *cyberpunk*<sup>1</sup> - *Neuromancer* (neuromante) (1984), no qual esboça a ideia de ciberespaço, sendo posteriormente apropriada pela comunidade científica norte-americana como potencial campo-espaço cibernético no qual confluem todos os media digitalizados, libertando uma memória colectiva incomensurável de um rigor nunca atingido pela mente humana.

William Gibson associa a origem do ciberespaço aos ancestrais jogos electrónicos e aos «jogos de guerra» desenvolvidos pelos programas das instituições militares, durante o período da «guerra fria», programas esses apoiados na investigação científica e inovação tecnológica de ponta. Esta estratégia tornou-se mais visível e conhecida nos Estados Unidos, e concretizou-se através projectos como a *ARPA - Advanced Research and Projects Agency*, (1957) da *NASA - Nacional Aeronautics and Espace Administration* (1958) ou da *ARPANET* em 1969 e no envolvimento de algumas universidades<sup>2</sup> com o objectivo de organizar oceanos de dados, realizar o seu tratamento de forma a que a informação resultante permitisse reagir rapidamente em caso de ataque nuclear. Gibson define ciberespaço em *Neuromante* da seguinte maneira:

*«O ciberespaço. Uma alucinação consensual, vivida diariamente por biliões de operadores legítimos, em todas as nações, por crianças a quem se estão a ensinar conceitos matemáticos. Uma representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de todos os computadores do sistema humano. Uma complexidade impensável. Linhas de luz alinhadas no não espaço da mente; nebulosas e constelações de dados. Como luzes de cidade, retrocedendo.»<sup>3</sup>*

O grau de complexidade subjacente à ideia de ciberespaço tem a sua raiz conceptual no sufixo «cyber», (ciber) que nos projecta numa dimensão «imagiotécnica», indissociável da artificialidade do pensamento cibernético, cuja particularidade reside na construção de modelos em qualquer domínio do conhecimento, indiferentemente das categorias pré-estabelecidas, provocando a contaminação e interligação de áreas aparentemente afastadas, congregando múltiplas constelações disciplinares que fazem parte do conhecimento humano.

O conceito de *cybernetics* (cibernética) é da autoria de Norbert Wiener (1894-1964), um matemático norte americano que publica através do Massachusetts Institute of Technology, (1948) o livro intitulado *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*, elaborando uma teoria de comando e comunicação aplicável tanto à máquina como ao homem, este mesmo livro é posteriormente (1961) complementado com uma segunda parte, na qual encontramos o capítulo XI - *Sobre Máquinas que Aprendem e se Autoreproduzem*, onde faz um alerta para o elevado risco e nível de complexidade das futuras máquinas:

*«Nada tan peligroso como contemplar la III guerra mundial. Merece la pena reflexionar si no existe parte de peligro intrínseco en el uso imprudente de máquinas que aprenden. Repetidas veces he oído decir que las máquinas no pueden acarrear nuevos riesgos porque podemos desconectarlas cuando queremos, pero podemos realmente? Para*

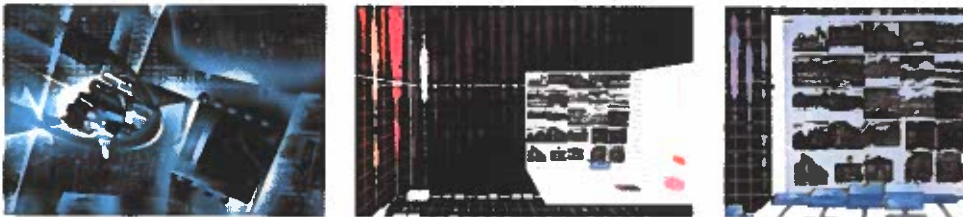
*desconectar eficazmente uma máquina es necesario disponer de la información respecto al punto en que se há llegado en la situación de peligro. El simples hecho de que hayamos construido nosotros la máquina no nos garantiza que dispogamos de la información pertinente para hacerlo. Esto es algo ya implícito en la afirmación de que la máquina de jugar al ajedrez sea capaz de derrotar al que la há programado, y tan sólo en un plazo corto de funcionamiento. Además, la rapidez de operación de las máquinas digitales modernas entorpece nuestra capacidad para percibir y discernir los indicios de peligro.»<sup>4</sup>*

Não deixa de ser interessante constatar que os visionários, bem como, os pioneiros da investigação do ciberespaço se preocupem com a sua natureza, se interroguem sobre a ideia de espaço, sobre a visualização do ciberespaço, que sentidos digitais podem existir no ciberespaço. Regra geral estes pioneiros do ciberespaço, possuíam formação académica proveniente das Belas-Artes, com especial enfoque na arquitectura como Michael Benedikt, professor de arquitectura na Universidade do Texas - Austin, que se refere ao ciberespaço utilizando uma linguagem de arquitecto:

*«The door to cyberspace is open, and I believe that poetically and scientifically minded architects can and will step through it in significant numbers. For cyberspace will require constant planning and organization. The structures proliferating within it will require design, and the people who design these structures will be called cyberpace architects. Schooled in computer science and programming (the equivalent of “constriction”), in graphics, and in abstract design, schooled also alongg with their brethren “real-space” architects, cyberspace architects will design electronic edifices that are fully as complex, functional, unique, involving, and beautiful as their physical counterparts if not more so. Theirs will be the task of visualizing the intrinsically non physical and giving inhabitable visible form to society’s most intricate abstractions, processes, and organisms of information. And all the while such designers will be rerealizing in a virtual world many vital aspects of the physical world, in particular those orderings and plesures that have always belonged to architecture.»<sup>5</sup>*

<sup>4</sup> WIENER, Norbert - Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine (1948). Tradução espanhola, Cibernética o El contro y communication en animales y máquinas, Barcelona, Tusquets Editores, Col. Metatemas, nº 8, 2.ª ed., 1998 [Tradición de Francisco Mattín], p. 226. Também do mesmo autor Invention The Care and Feeding of Ideas, (1993) Tradução espanhola, Inventar Sobre la gestación y el cultivo de las ideas, Barcelona, Tusquets Editores, Col. Metatemas, nº 40, 1995 [Tradición de Ambrosio García], onde podemos encontrar uma forte ligação entre a matemática e a sua aplicabilidade às máquinas-engenharia, tendo Wiener contribuído para a generalização das novas tecnologias ligadas ao armazenamento de dados e comunicação.

<sup>5</sup> BENEDIKT, Michael (edited) - Cyberspace: First Steps, Massachusetts/ London, MIT Press, 1991, p. 18



[Foto 1] – As visões iniciais do ciberespaço estavam contaminadas pela ficção científica cyberpunk, não sabendo bem onde termina a ficção e começa a ciência. A imagem da esquerda é proveniente da banda desenhada Neuromante de Tom de Haven e Bruce Jensen (1989), ao centro à direita ilustrações da autoria de Daniel Wise (1988) utilizadas por Michael Benedikt no seu artigo Cyberspace: Some Proposals (1991)

Uma das personalidades mais significativas no panorama da cibercultura e na sua relação com a arquitectura é Nicholas Negroponte, autor do best-seller, *Being Digital* (1995), é arquitecto, licenciado pela *School of Architecture and Planning* - MIT, (1969) lidera na década de 70 o *projecto ARK-MAC - Architecture Machine Group* (MIT), do qual vem a nascer o *Media Laboratory* do *Massachusetts Institute of Technology*, do qual é fundador e director, (1978-2000) tendo como patrocinadores, entre outros a *Desfense Advanced Research Projects Agency*, *National Science Foundation* ou o *Rome Laboratory*, que possibilitaram, graças a orçamentos na casa dos biliões de dólares, desenvolver a ideia «enabling technologies for learning and expression by people and machines» traduzida na inves-

tigação no domínio do ciberespaço, da multimédia, das redes, da biónica, (*Center for Bits and Atoms* - Neil Gershenfeld) da holografia, tanto estática como em movimento, e na organização de equipas de investigação como *Epistemology and Learning Group* (1987), *Human Design Group*, (1992) *Machine Listening Group* (1998).

As instalações actuais do *Media Lab* encontram-se no edifício *Ray and Maria Stata Center*, que alberga vários departamentos e laboratórios do MIT, sendo a sua concepção da autoria do arquitecto Frank O. Gehry, (*University of Southern California* - 1954) considerado como um dos mais significativos desconstrutivistas, fundador da *Frank O. Gehry and Associates* (1962), empresa que envolve no presente, mais de 140 colaboradores entre eles 65 arquitectos, possuindo vários gabinetes espalhados pela Europa.

Gehry sempre se serviu das novas tecnologias como instrumentos e ferramentas que expandiram a formalização e concretização dos seus projectos, a comprová-lo está o impacto impressionante de um edifício concebido para a ria de Bilbao, numa zona fortemente povoada por estaleiros, com grande tradição na construção e transformação de navios, possuindo os primeiros altos fornos da Espanha industrial que fundiam o ferro extraído das montanhas circunvizinhas, e uma organização política e social industrial consolidando a consciência de uma identidade cultural fortíssima que falta cumprir, mas que se mantém viva ao longo de séculos de história do povo Basco.

Os Bascos não inviabilizaram a construção de uma «catedral laica», nem anularam um «programa» estético e cultural interpretado por alguns como colonizador, (*Solomon R. Guggenheim Foundation*) permitiram antes, a co-existência das suas visões independentistas com uma dimensão cultural internacional que habita um espaço escultórico de tradição humanista nunca antes edificado, e por palavras de Delfín Rodríguez alterou ou mudou totalmente uma cidade pós-industrial.<sup>6</sup>

O Museu Guggenheim em Bilbao, manifesta «o horror à construção de caixas para albergar museus» (Gehry), entendidos como sarcófagos onde se mumifica a cultura. A materialização das utopias arquitectónicas de Gehry, sempre associadas à celebração da vida, passaram pelo programa informático CATIA, um *software* aplicado à indústria aeronáutica e aeroespacial para o estudo de superfícies complexas em 3D (tridimensão) permitindo visualizar e modelar espacialmente encontrando soluções altamente elaboradas e de enorme detalhe, inter-relacionando equipas sediadas nos Estados Unidos e no País Basco com grande eficiência, reforçando pela positiva a imagem da cibercultura, com particular destaque para a utilização das redes que anularam as barreiras espaciais-geográficas entre os interlocutores deste magnífico projecto com a duração aproximada de 5 anos (1992-1997).

As múltiplas «equações» espaciais tanto para exteriores como para interiores foram monitorizadas ao mínimo pormenor graças à plataforma tecnológica complexa de raiz digital empregue. O espaço digital feito de biliões de cálculos humanizou-se na pureza de linhas-equações que tornam visíveis naus com velas cheias de viagens, formas de embarcações transpondo ondas, transparências que deixam passar a luz do pensamento e criam ambiguidade entre interior e exterior, liquefazendo os limites, as fronteiras entre aquilo que está dentro e fora. A materialidade coisificante do edifício é acentuada pelo titânio, material utilizado na feitura do corpo-pele do edifício, apresentadas como «escamas-placas» imensos reflectores lumínicos, cujas qualidades reflexivas são conseguidas através do tratamento da superfície potenciando a adaptabilidade à transitoriedade das condições atmosféricas, acabando por «esculpir» a luz, intensificando a expressividade do edifício.

<sup>6</sup> RODRÍGUEZ, Delfín «El Edificio que Cambió una Ciudad», *Descubrir el Arte*, Madrid, Artanza Ediciones, n.º 1, 1999, pp. 64-70.



[Foto 2] – Vistas dos ângulos da ria e da cidade das fachadas do Museu Guggenheim em Bilbao, nas imagens de baixo fragmento de vista aérea e interiores e espaço museológico/Galeria

A solvência dos limites impostos pela materialidade das coisas construídas fez emergir no Museu Guggenheim de Bilbao a condição pós-humana evocada na transcendência das naves espaciais, contraponto da memória arqueológica da condição humana, anunciando outras expedições a «novos continentes», deixando intuir a pós-humanidade que se avizinha. Gehry faz emergir uma dimensão mito-tecnológica ao instaurar neste edifício a hibridade do dispositivo biotecnológico recobrando de tecno-humanismo o sonho das Belas-Artes na vertente da arquitectura através da hiper-realidade simulada pelo pensamento máquina.

O ciberespaço enquanto dimensão é um mundo habitado por corpos imateriais digitais constituídos por «células» com o formato matricial de hipertexto<sup>7</sup>, podendo funcionar com a organicidade de um sistema inteligente que se readapta permanentemente em função dos elementos que lhe são fornecidos. A liquidez arquitectural associada à solvência da presença matérica do edifício projecta-nos nas plataformas de teias de redes digitais que simulam a arquitectura das redes neuronais humanas através de nódulos e ligações, armazenando nesses nódulos «cidades digitais», com mapeamento próprio interligando à velocidade da luz *gigabytes* de informação. Esses «fragmentos» podem conter *bytes* em forma de catedrais, cidades nunca vistas, registos topográficos da superfície de planetas distantes, revisitações de espaços sagrados desaparecidos e visitados por ciberconautas planeando percursos em forma de autênticas expedições a oceanos de complexidade e parafraseando Edgar Morin a propósito do termo complexidade entendida como «uma palavra de chegada» deixando adivinhar um outro estádio da humanidade.

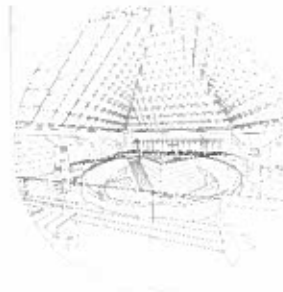
A cibercultura caracteriza-se pela extraordinária acessibilidade em tempo real (instantaneamente) a quase todo o conhecimento, permitindo concretizar projectos anteriormente humanamente impossíveis, sendo a imersão tecnológica uma realidade incontornável, equacionada e reconhecida por Gehry, cuja flexibilidade intelectual o levou a criar a *Gehry Technologies* (GT), associando a *Dassault Systèmes*, a empresa que desenvolveu o software *CATIA*, a *ENOVIA* e a *Smarteam PLM*, no sentido de desenvolverem software 3-D instrumentos e ferramentas de autoria e edição para arquitectos, engenheiros e profissões afins, aplicações em 2-D e em 3-D, que permitirão visualizar como módulo de realidade virtual os edifícios, revolucionando à escala planetária a concepção dos projectos de arquitectura, pois a entropia real e ficção tenderá a esbater-se no sentido da naturalização dos dispositivos tecnológicos.

<sup>7</sup> A Theodor Holm Nelson deve-se o uso do termo «hypertext» (hipertexto) que se refere normalmente a software, que inicialmente permitia ler textos de forma não linear e simultaneamente estabelecer ligações com outros conteúdos com diferentes configurações (áudio, vídeo, scripto, outros). Nelson desenvolve a ideia de hipertexto através do projecto «Xanadu» (1968) que visava a criação de uma «biblioteca electrónica» à escala planetária, esta necessidade de «reunir o disperso» ainda hoje predura no «culto xanadu». É também da sua autoria o livro *Computer Lib, Dream Machines* (1974) Washington, Tempus Books of Microsoft Press, 1987. Sobre hipertexto ver FERRÃO, Hugo - Ciberespaço, como Matéria do Sonho, Tribos e Territórios Virtuais, Lisboa, Universidade Aberta, 1994, Dissertação de Mestrado em Comunicação Educacional Multimedia, pp104-109.

O obra de Gehry, à semelhança da de Kisho Kurokawa, na continuidade de Benzo Tange (grande admirador de Le Corbusier) autor do *Hiroshima Peace Center* (1950), que se encontra no local de impacto da bomba atómica lançada sobre Hiroshima serve como obelisco, assinalando um momento histórico apocalíptico, exorcizando os fantasmas desse tempo inesquecível para toda a humanidade. Kenzo conseguiu transmitir o pensamento arquitectónico que faz coexistir uma paisagem inexistente, vaporizada pela energia nuclear, com um espaço laico de reflexão e esperança, que se tornou um centro de encontro para pacifistas de todo o mundo. Kurokawa também intervém em Hiroshima, com o *Hiroshima City Museum of Contemporary Art* (1986) com uma carga simbólica que evoca a cratera provocada pela bomba, subtilmente reforçada pelo testemunho vivo das pedras que sofreram a radiação atómica, funcionando como feridas abertas, expostas e incorporadas na carne do edifício. Hiroshima e Nagasaki fazem parte da memória colectiva de uma humanidade extinta, esse horror tem sido atenuado pelo papel humanista dos arquitectos que fizeram literalmente renascer das cinzas a esperança coisificando espaços magníficos destinados a serem partilhados e vividos pelos homens.<sup>8</sup>

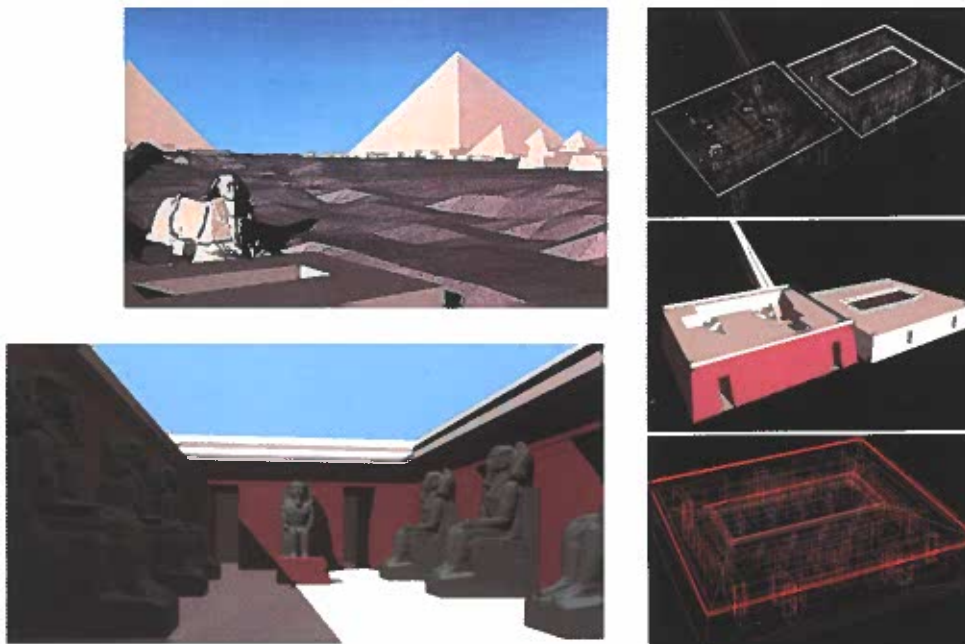
<sup>8</sup> Nesta linha de arquitectos podemos colocar Michael Rotondi e o seu *Warehouse C* (1998) em Nagasaki e Daniel Libesking com o *Jewish Museum* em Berlim

Todos estes projectos estão interdependentes dos grandes avanços na implementação de vulgarização de sistemas CAD/CAM (*Computer Aided Design/Computer Aided Manufacturing*) que agilizaram a ponte entre a concepção do produto e a sua realização através de equipamentos programáveis, tornando possível robotizar máquinas-ferramentas, como as fresas de três eixos, para multitarefas. O desenvolvimento destes sistemas é optimizado pelo conceito CIM (*Computer Integrated Manufacturing*), tendo a integração destes sistemas revolucionado o sector produtivo, abrangendo um leque imenso de indústrias.



[Foto 3] – Software (esquerda) que permite gerar modelos tridimensionais cuja aplicabilidade pode ir do mero utilizador, passando pelo designer, arquitecto ou escultor. Ao centro um desenho a plotter do atrium do edifício da IBM em Nova York (1987) e à direita a figura mítica de Leonardo da Vinci «Mona/Leo» de Lillian Schwartz (1987)

Recordo outro projecto «ciberarquitectónico» do início dos anos 90 e do papel dos projectos de investigação das Universidade no campo da cibercultura, em que uma equipa de investigadores norte americanos do *Oriental Institute Computer Laboratory* da Chicago University, liderada pelo Professor Mark Lehner, propuseram-se reconstruir virtualmente o planalto de Gize, com os monumentos existentes, pelo que contrataram Peggy Sanders, uma especialista em gráficos tridimensionais para a concretização do sonho do egiptólogo. Foram confrontados com um trabalho de campo da mais elaborada complexidade, e com o tratamento de dados provenientes de muitas fontes, mas as expectativas geradas eram demasiado fortes para se poder desistir.



[Foto 4] – Reconstrução virtual do planalto de Gizé, bem como do Templo da Esfinge, com o rendring visível e tratamento inicial das superfícies (cor); em baixo podemos observar as estátuas (10) do faraó Kefrén que existiam dentro o mesmo tempo, engenhosamente refeitas em 3-D através de um exemplar existente, passadas a modelo real onde se realizaram alguns retoques e posteriormente realizaram-se as cópias digitais que se encontram na imagem.

Os programas informáticos com que este projecto arrancou foram o AutoCad, Auto Lisp, Arris (programa gráfico) com o módulo Topographer, sendo a primeira campanha do projecto realizada de 1990 a 1995, e a segunda de 1997 a 1998. Passou-se uma década, em que os avanços tanto no *hardware* como no *software* se transformaram em saltos qualitativos notáveis pelo que visitar o *Oriental Institute* pode ser uma agradável surpresa ou então mandar um e-mail a: [jc-sanders@uchicago.edu](mailto:jc-sanders@uchicago.edu), actual responsável projecto.

Tradicionalmente a arquitectura representa e incorpora um determinado simbolismo construtivo, que se reflecte na concepção, modos operatórios da feitura, selecção das matérias e materiais, enunciação técnica e nos destinos da funcionalidade, articulando as diferentes formas de relacionamento com a natureza contaminadas pela idealização desses abrigos-espacos, transportando em si quadros de representação que nos permitem estabelecer enquadreadores que estabilizam as categorias (tradição, modernidade, pós-modernidade e pós-humanidade).

No âmbito da tradição, a representação do mundo é indissociável da indivisibilidade da experiência, propondo um processo de desvendamento em que a totalidade do sentido não é redutível ao conjunto das suas partes (Adriano Duarte Rodrigues) pelo que quando consideramos a arquitectura como um objecto artístico subentendemos a sua síntese naturalizante - humanizante que a distingue do objecto técnico (síntese artificial).

A dissolução da ideia de autor (Michel Foucault - Jean-François Lyotard) marca a singularidade da sua ausência na «co-autoria» partilhada com os meios informáticos na elaboração do projecto sendo fractal e transversal a quase todas as especialidades, implicando sempre o recurso a *software* dedicado, com aplicações altamente sofisticadas, dispensando a presença física dos seus intervenientes, (robótica) considerando

como «ruído», ou interferência as tecnologias intelectuais humanas, porque extremamente falíveis, pouco consistentes e funcionais. A prática do desenho de arquitectura foi remetida para um passado conotado prejerativamente com a academia, quando o desenho faz parte das estratégias criativas que tornavam visível as ideias do arquitecto.

A substituição da presença física humana e a progressiva delegação nas novas plataformas tecnológicas de raiz digital (imaterial) decorrem de uma nova configuração da sociedade de consumo e desperdício (Jean Baudrillard) que deixou de se rever e satisfazer na posse de bens materiais reais, transitoriamente de espectáculo (Guy Debord), para se deleitar com os simulacros hiper-reais, em que a crescente incapacidade humana de lidar com a natureza-real, tem vindo a inviabilizar o discernimento entre real e ficção, pelo que o corpo físico pode ser interpretado como uma arquitectura biológica «imperfeita» ou inacabada, sendo previsível o seu melhoramento à imagem de um «corpo virtual», desenvolvido como modelo em que a biogenética jogará papel determinante..

A visão e o acto arquitectónico estão a ser «deslocalizados através dos «olhos sony» que tratam informaticamente uma imagem fazendo o seu *rendering*<sup>9</sup> para um modelo tridimensional, calculando superfícies, iluminação e recobrimdo-as com texturas mimetizadas da natureza ou artificiais, e estabilizam esta informação com o nome de um ficheiro, com extensões específicas (2-D ou 3-D) para posterior reconhecimento documental. A visualização e a própria materialização arquitectónica, no sentido da edificação, estão totalmente dependentes em todas as fases do processo das linguagens das imagens digitais. O simulacro tornou-se mais significativo daquilo que é simulado gerando a implosão entre o «sonho humanizante do arquitecto» e emergência de toda a panóplia de realidades virtuais nómadas, provocando a imersão e a solvência da arquitectura enquanto disciplina, que historicamente ancorava o sentido civilizacional do lugar, em «não lugares» (Marc Augé) assistidos e habitados por «homens sem qualidades» (Mario Perniola), também eles detentores de «memórias privatizadas» localizadas algures no ciberespaço.

O campo virtual na arquitectura atingiu níveis de perfeccionismo tecnológico tão complexos e sofisticados que permitem literalmente visitar-navegar por espaços virtuais, que muitas vezes nunca deixam de o ser, como aconteceu com a candidatura francesa personificada por Bernard Tschumi Urbanistes Architectes (BtuA), à Exposição Internacional de 2004, subordinada ao tema «*images-images*», uma estrutura urbana temporária de enormes dimensões, a encarnação da «cidade do espectáculo efémera», em que a temática imaginário-imagens, modelou o próprio conceito espacial tentando transportar o visitante para uma nova dimensão feita na intercepção do mundo real com o mundo virtual<sup>10</sup>.

A criação de modelos tanto em 2-D ou em 3-D, alguns deles totalmente gerados em computador, colonizou todas as áreas disciplinares e atinge um perfec-

<sup>9</sup> *Rendering*, é uma espécie de esboço estruturante que permite modelar e animar modelos 3-D feitos de raiz ou fornecidos por programas que se podem adaptar, normalmente o modelo final é sujeito ao tratamento das superfícies através de texturas e iluminação.

<sup>10</sup> A referida mostra em 2004 na Galerie D'Architecture, foi acompanhada pela edição de um catálogo intitulado «*Virtuel*», de grande interesse onde se descreve detalhadamente todo o projecto, com textos do próprio Bernard Tschumi. *Virtuel. EXPO 2004 Image/Images*, Paris, Ed. Bernard Tschumi Architectes, 2004.



[Foto 5] – Localização e implantação da «Exposição Internacional 2004» e aspectos gerais do referido evento que infelizmente foi cancelado (2002). Este projecto, do maior interesse, foi apresentado na Galerie D'Architecture (Seine Saint Denis) em Paris em 2004.

cionismo hiper-real tão grande que permite antever alterações profundas inclusivamente nos banais estereótipos de beleza impostos através da moda e do multimédia. A evocação de «Lara Croft», uma personagem de um jogo de computador «Tomb Raider», que ao transitar para o cinema onde é interpretada pela actriz Angelina Jolie, torna real um facto, pese embora, pertencente a um «passado distante», pois além da escultural «beleza digital» que caracterizará os protótipos, depararemos com «silos» inesgotáveis de qualidades humanamente inigualáveis, que funcionarão como modelos e referências para os humanos. Julius Wiedemann, em «*Digital Beauties*»<sup>11</sup> apresenta uma imensa galeria de beldades para todos os gostos realizadas por artistas e designers, que provam a incapacidade humana de discernir entre um protótipo digital desejável e um ser humano pleno das suas contradições e imponderáveis.

<sup>11</sup> WIEDEMANN, Julius - *Digital Beauties, 2D & 3D Computer Generated Digital Models, Virtual Idols and Characters*, 1ª ed. Cologne, Taschen, 2001.



[Foto 6] – A evolução enorme entre a década de 80 (imagens à esquerda) e o início do século XXI a que se referem as imagens do centro da autoria do norte americano Glenn Dean e à direita do brasileiro Alceu Baptista, ambas de 2001, com software Adobe Photoshop – Maya

O «curto-circuito» operado na transmissão e produção de conhecimento, está entrelaçado com o acto de comunicação humana em que o tempo, ou o intervalo entre a emissão e a recepção da mensagem, mais ou menos dilatado, se chama reflexão; este compasso de «espera» faz emergir o imaginário e implica o corpo físico na captação entendida como envolvimento de um determinado espaço, é a *unidade do «ser total do corpo» que faz a reflexão* ( José Gil). É nessa reflexão em que o corpo se encontra exposto ao espaço, «perscrutado» pelos sentidos, que este acto se inscreve nas ideias que o enquadram e dão sentido. A anulação deste intervalo-reflexão pela instantaneidade *on-line* (em linha) o que quer dizer directamente acessível a partir desse terminal, faz entrar num continuo fluxo informativo que se reorganiza constantemente através de estratégias processadas por computadores, apresentando na imaterialidade digital, a apropriação do imaginário colectivo humano e transmutando-o em documentos-ficheiros, à escala planetária reutilizáveis ao infinito. Esta instantaneidade funciona como sorvedouro do imaginário humano, esvaziando-o, inviabilizando o próprio apetrechamento e complexidade das estratégias intelectuais humanas. Fora deste contexto de perpétua omnipresença tecnológica o pensamento humano é cada vez menos significativo, só podendo ganhar existência se integrado nessa plataforma tecnológica.

Derrick de Kerckhove, um dos discípulos de Marshall Macluhan refere-se ao capital do «valor da ignorância» o que confirma o sentido da ruptura epistémica que se está a operar na assunção de uma cultura do esquecimento permanente, também

interpretada como analfabetismo funcional em que o desnudamento cerebral ou adormecimento das tecnologias do intelecto se tornam cada vez mais evidentes:

« Quando se sabe que todo o conhecimento está distribuído e que tudo é conhecido por alguém, nalgum lugar, e que essa informação está acessível, e tem um preço, desenvolve-se uma espécie de psicologia «just in time». Para quê preocuparmo-nos em aprender isto agora se, quando precisarmos, estará acessível? Pelo contrário, não saber uma coisa pode Ter o seu valor, já que o processo da descoberta pode tornar-se mais útil e mais estimulante que o conteúdo da descoberta. Com os sistemas periciais, melhorados por redes neurais sofisticadas e com curvas rápidas de aprendizagem, ninguém precisa de ser perito em nada. O melhor recurso pode muito bem ser a ignorância, que força a atenção a reposicionar-se para aprender qualquer coisa, do ângulo privilegiado dos não especialistas. Poderemos todos desenvolver, até, um gosto e um orgulho pelo reconhecimento dos nossos limites e limitações.»<sup>12</sup>

<sup>12</sup> KERCKHOVE, Derrick - The Skin of Culture (Investigating the New Electronic Reality) (1995) Tradução port., A Pele da Cultura, Uma Investigação Sobre a Nova Realidade Electrónica, Lisboa, Relógio D'Água Editores, Col., Mediações, n.º 1, 1997 [Tradução de Luís Soares e Catarina Carvalho], p.100

As máquinas estão cada vez mais preparadas para receber o homem em mundos virtuais ainda construídos à imagem do homem, elaborando um simulacro permanente em que a realidade visível deixou de ser legível sem a interposição (incorporação) de filtros tecnológicos. A multidimensionalidade evocada pela Realidade Virtual convoca o arquitectado e transporta-o para dentro de mundos digitais, «desconectando-o das coisas constituintes da natureza, dos gestos assinalados pelos riscos em forma de desenhos. Esta transição entre o espaço real e o espaço virtual ainda é sentida no corpo humano, a entropia não é total, porque os interfaces «sinalizam» essa entrada, contudo as coordenadas espaciais da Realidade Virtual, (xyz) são-nos familiares proporcionando «experiências e vivências digitais» em que o corpo físico do utilizador tem correspondente corpo digital, percepcionando esse mundo virtual através de «sentidos digitais» que lhe transmitem tecnossensações.

O computador em tempo real é capaz de gerar em 3-D um ambiente interactivo, ainda necessitando de alguns «acessórios», como o capacete esteroscópico, funcionando como olhos digitais, (H.M.D.s - Head-Mounted Displays, - ver e ouvir) ou as «luvas de dados» (datagloves) o que permite literalmente «caminhar» em imersão total e aceder de forma intuitiva a mundos virtuais impensáveis com a naturalidade de quem faz uma peregrinação virtual à catedral Notre Dame du Haut ou um virtual tour à Villa Savoye ambas da autoria de Le Corbusier, esta última utilizando o INT 3-D System ( Interactive Net Tecnology 3-D) realizado pelo Pharus 3D Builder, um software construído em formato VRML (Virtual Reality Modelling Language 3-D) que cria cenas e espaços de alta qualidade interactiva.



[Foto 7] – Imagem (esquerda) com capacete e luvas par exploração do campo da Realidade Virtual. Ao centro capa de revista sobre «cibersexo», uma das áreas onde a realidade virtual tem maior expansão, e na direita a revista «Wired» noticiando a corrida à construção de um olho artificial.

O formato VRML para a Internet, tornou possível desenvolver tecnologia informática para a geração de mundos virtuais interactivos e dinâmicos a três dimensões com a particularidades desses ambientes- arquitecturas poderem ser povoados por objectos, objectos esses que possuem «comportamentos», quase que independentes do ambiente onde estão colocados. A constante aproximação a formas de comportamento e reacção deve-se à sua programação em linguagem JAVA (Sun Microsystems) que permite aos programadores dividir as múltiplas funções atribuídas ao objecto em componentes individualizadas insuflando «interioridade», pretendendo confundir os objectos, que são sempre manifestações técnicas, com «ser digital», algo híbrido entre humano e técnico.

Os mundos virtuais podem ser construídos por comunidades e tribos virtuais explorando a tecnologia dos ambientes 3-D como o pacote *DIVE Distributed Interactive Virtual Environment* para a Internet, com a particularidade de serem ambientes-arquitecturas em que vários utilizadores podem participar na «gestação» da personalidade dos objectos em campo, o que se traduz em autênticos «não lugares» por onde se pode deambular visualizando um tecnoimaginário que nos introduz numa dimensão pós-humana.

Os interfaces homem-computador, nesta fase de mutação, ainda têm uma presença demasiado visível, como dissemos anteriormente, mas futuramente serão incorporados no corpo humano ganhando invisibilidade e passando a fazer parte dos imensos «melhoramentos» possíveis e desejáveis para o corpo humano. Tal como passou a ser imperativo possuir um computador pessoal ligado em rede, as «portas de entrada» passarão a fazer parte das futuras gerações.



[Foto 8] – Diagrama (esquerda) do «Corpo Amplificado/Terceira Mão/Braço Virtual» de Stelarc, que na década de 80 e 90 teve papel de relevo na espectacularidade das suas instalações e performances, em que a fusão da máquina no corpo é uma constante. A mutação do corpo, em algo misto de cibernética e biológico passou a habitar o imaginário das gerações que nascem com o computador, acentuando o aspecto reducionista do homem a mero organismo.

A Realidade Virtual representa um território extraordinário de estetização da arquitectura no mundo digital, ao alcance de toda a humanidade, (homem sem qualidades) cuja palavra-chave é «interactividade» permitindo sem competências específicas converter-se em «operador», assumindo a universalidade do acto criador, transpondo o tradicional domínio técnico necessário à concretização matérica da obra, sublimada na desmaterialização digital. Esse ficheiro-imagem, pode adquirir virtualmente todas as variantes inconcebíveis humanamente, possivelmente interencionado por qualquer um em qualquer momento, restando a suspeição de que estamos perante a constatação de virem a existir formas de arquitectura digital totalmente autónomas da participação humana o que significa simultaneamente a incorporação e o apagamento daquilo que restar de humanidade.

A estética do desaparecimento (Paul Virilio) e a hipótese de solvência da disciplina da arquitectura nos mundos virtuais, cujo fascínio é encantatório, pode conduzir ao adormecimento do pensamento arquitectónico, enquanto praxis artística, com todas as limitações humanas que ela possa acarretar (como se está a verificar com as artes ditas tradicionais e a própria escrita e pensamento) o que torna a necessidade de coisificar (Martin Heidegger) e recuperar o pensamento, a comunicação, o saber fazer transformador que tenha como *axis mundi* o homem, mas agora numa outra perspectiva que desenvolva um novo conceito, articulando o compromisso de coexistência dinâmica entre o legado humanista da nostálgica arquitectura das Belas-Artes que preservava ferozmente a individualidade e o dilúvio tecnológico tendente à formação de uma «tecnoeleologia», transcendendo a visão redutora do homem como mero mecanismo biológico finalizado.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio - La Comunità che Vienne, (1990). Tradução port., A Comunidade que Vem, Lisboa, Editorial Presença, Col. Hipóteses Actuais, n.º 1, 1993, [Tradução de António Guerreiro]
- BAUDRILLARD, Jean - Simulacres et Simulation (1981), Trad. Port., Simulacros e Simulação, Lisboa, Relógio d'Água Editores, Col. Antropos, 1991, [Tradução de Maria João da Costa Pereira].
- BENEDIKT, Michael (edited) - Cyberspace: First Steps, Massachusetts/London, MIT Press, 1991
- DRUCKREY, Timothy, edited by - Electronic Culture, Technology and Visual representation, New York, Aperture Foundation Publishes, 1996
- COTTON, Bob & OLIVER, Richard - Understanding Hypermedia, from Multimedia to Virtual Reality, London, Phaidon Press Lda, 1993.
- GIBSON, William- Neuromante, Lisboa, Gradiva, Col. «Contacto», n.º 4, 1988
- GIL, José - Metamorfoses do Corpo, 2ª ed., Lisboa, Relógio D'Água Editores, Col. Antropos, 1997
- FERRÃO, Hugo - Ciberespaço, como Matéria do Sonho, Tribos e Territórios Virtuais, Lisboa, Universidade Aberta, 1994, Dissertação de Mestrado em Comunicação Educacional Multimedia
- «Mitologia Tecnológica, Cyberart - Discurso Cyberpunk», ArteTeoria, Mestrado em Teorias da Arte, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, n.º 1, 2000, pp., 60-69
- «Graffiti, Mestiçagem Imagética dos Não Lugares», ArteTeoria, Mestrado em Teorias da Arte, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, n.º 2, 2001, pp., 159-165
- KERCKHOVE, Derrick - The Skin of Culture (Investigating the New Electronic Reality) (1995) Tradução port., A Pele da Cultura, Uma Investigação Sobre a Nova Realidade Electrónica, Lisboa, Relógio D'Água Editores, Col., Mediações, n.º 1, 1997 [Tradução de Luís Soares e Catarina Carvalho]
- LÉVY, Pierre - Cibercultura, Lisboa, Inst. Piaget, Col. Epistemologia e Sociedade, n.º 138, 2000,
- As Tecnologias da Inteligência, o Futuro do Pensamento na Era Informática, Lisboa, Inst. Piaget, Col. Epistemologia, n.º 23, 1994
- A Máquina do Universo, Criação, Cognição e Cultura Informática, Lisboa, Inst. Piaget, Col. Epistemologia e Sociedade, n.º 27 1995
- Ideografia Dinâmica, Para uma Imaginação Artificial, Lisboa, Inst. Piaget, Col. Epistemologia e Sociedade, n.º 63, 1997
- A Inteligência Colectiva, Para uma Antropologia do Ciberespaço, Lisboa, Inst. Piaget, Col. Epistemologia e Sociedade, n.º 68, 1997
- O que é o Virtual, Lisboa, Quarteto Editora, Col. Cibercultura, n.º 3, 2001
- NELSON, Theodor - Computer Lib, Dream Machines (1974) Washington, Tempus Books of Microsoft Press, 1987.
- PERNIOLA, Mario - Del sentire (1991) Tradução port., Do Sentir, Lisboa, Editorial Presença, Col.

- Hipóteses Actuais, n.º 2, 1993[Tradução de António Guerreiro]
- POSTMAN, Neil - Technopoly (1992) - Tradução port., Tecnopólia, Quando a Cultura se Rende à Tecnologia, Lisboa, Difusão Cultural, 1993
- RHEINGOLD, Howard - Virtual Reality (1991) Tradução port. Realidade Virtual, Lisboa, Veja, Col. Megabyte, 1997[Tradução de Jorge Martins Rosa].
- RODRIGUES, Adriano Duarte - «O Devir Nómada da Sedentarização», Lisboa, Atalaia, nº 3, 1997
- Comunicação e Cultura, A Experiência Cultural na Era da Informação, Lisboa, Editorial Presença, Col. Bibliot. De Textos Universitários, n.º 134, 1994
- RODRÍGUEZ, Delfín «El Edificio que Cambió una Ciudad», Descubrir el Arte, Madrid, Arlanza Ediciones, n.º 1, 1999 pp. 64-70
- SARTORI, Giovanni - Homo videns - Televisione e Post-pensiero (1997). Tradução port., Homo Videns, Televisão e Pós-Pensamento, Lisboa, Terramar, nº 1, 2000, [Tradução de Simonetta Neto]
- VIRILIO, Paul - Cybermonde la Politique du Pire (2000) Tradução port., Cibermundo: A Política do Pior, Lisboa, Editorial Teorema, Col. Teorema, n.º 26, 2000 [Tradução de Francisco Marques]
- WIEDEMANN, Julius - Digital Beauties, 2D & 3D Computer Generated Digital Models, Virtual Idols and Characters, 1ª ed. Cologne, Taschen, 2001
- WIENER, Norbert - Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine (1948). Tradução espanhola, Cibernética o El contro y communication en animales y máquinas, Barcelona, Tusquets Editores, Col. Metatemias, nº 8, 2.ª ed., 1998 [Traducción de Francisco Mattin].
- Invention The Care and Feeding of Ideas, (1993) Tradução espanhola, Inventar Sobre la gestación y el cultivo de las ideas, Barcelona, Tusquets Editores, Col. Metatemias, nº 40, 1995 [Traducción de Ambrosio García]

# A PROPÓSITO DA ARQUITECTURA PARA UM PROJECTO: O VIGÉSIMO PRIMEIRO SÉCULO EM OBRAS DE ALGUNS AUTORES DO FIM DO PENÚLTIMO MILÉNIO

Ana Santos Guerreiro

<sup>1</sup> No último verão de Calvino, o seu amigo Pietro Citati apelidaria de 'lições americanas' o trabalho que o primeiro preparava para a apresentação das conferências 'Charles Eliot Norton Poetry Lectures', na Universidade de Harvard, Cambridge, Massachussets. Esta obra, traduzida por José Colaço Barreiros, tem a sua primeira edição portuguesa em 1992 (edições Teorema), sob o título *Seis propostas para o próximo Milénio*. A última publicação consultada desta obra data de 1998.

<sup>2</sup> Ao versarem as conferências (e todo o trabalho de Italo Calvino) sobre a cultura literária, não deixa de ser pertinente o que o próprio autor refere: "é característico da literatura italiana considerar num único contexto cultural todas as actividades artísticas, pelo que para nós é perfeitamente natural que (...) o termo 'poetry' seja entendido em sentido lato, de modo a compreender também a música e as artes visuais." Idem, p.13. Acrescentemos que ao carácter universal com que Calvino considera a literatura, julgamos implícito acrescentar que é da própria vida que a literatura nasce, assim como toda a criação a que por hábito epistemológico chamamos 'arte'.

<sup>3</sup> "Para [Walter ] Benjamin, no momento em que fomos amputados da possibilidade de apreender

Se a arquitectura é por excelência uma das artes do espaço, um novo milénio será um edifício pretensamente agregador. Do espaço e do tempo, como clássicos kantianos da nossa sensibilidade, a ultrapassagem para este século erige novas reverberações para o conceito de limite: e para o que a partir deste se articula com a ideia de fenómenos exteriores e interiores, reelaborando a contínua senda entre essas formas. Nesta alteridade que o limite subsume, a ideia de transparência parece oferecer uma imagem em possibilidade - em paisagem; perscrutável.

Italo Calvino, nas suas *Lições Americanas*<sup>1</sup>, preconiza, com uma enorme e subtil clarividência, seis esboços de valores (ontológicos?) a propor para um novo milénio. A adequação das suas propostas com a *paisagem perscrutável* congemma adjectiva e substantivamente uma caracterização paralelizável para uma ideia de transparência: 'leveza', 'rapidez', 'exactidão', 'visibilidade', 'multiplicidade', 'consistência' (sendo que esta última, ironicamente interminada à morte do escritor, pareça alterar de um modo nada ingénuo o cerne estranho daquilo que tentamos auscultar em torno desta ideia: transparência).

Se Calvino, homem de um mundo onde as palavras - que de tão amadas<sup>2</sup>, se tornam as necessárias apenas, necessita destas explicações categóricas possíveis de sintetizar numa outra palavra, omissa (aquela que tentamos observar), torna-se indiscutível que esta sua obra, no contexto deste texto, aferiu seis valores ou - categorias - de grande interesse pelo auxílio que nos emprestam. Todas elas se apresentam passíveis de 'enformar' uma inegável 'forma' para a *transparência*<sup>3</sup>.

A transparência paradoxaliza o que se interpreta de concreto, de físico-empírico, como que abrindo um campo semântico contraditório: "é transparente porque não se vê". Ou: "vê-se através do transparente". Há uma certa dificuldade em separar as instâncias algo perturbadoras desta constatação: a transparência<sup>4</sup> é uma qualidade e

as coisas e os acontecimentos enquanto experiências (...) na ordem da tradição e da transmissibilidade, a literatura (e a arte, em geral) é o último refúgio de uma verdadeira experiência. Daí a sua enorme responsabilidade, que é a de dar uma figura não contingente à contingência que a ameaça de todos os lados, respondendo assim com a sua espessura e o seu peso a um tempo em que tudo se tornou uma

fantasmagoria e até o que é sólido se dissolve no ar. (...) Essa mediação criadora é em tudo o contrário da 'mediatização' que, com a sua vontade de transparência e imediatividade, anula a opacidade, sem a qual não há sentido, e expropria-nos da linguagem." António GUERREIRO, *O Acento Agudo do Presente*, Lisboa, Edições Cotovia, 2000, pp. 20-21.

<sup>4</sup> A ideia de transparência governa internamente uma

tautologia: a transparência é o que não se vê, para ser eficazmente transparente.

uma percepção, pertence ao objecto e ao sujeito<sup>5</sup> simultaneamente e de um modo quase indelével. A *transparência* instala diferentes acepções de relação, embora todas se pareçam relacionar: metáforas encontradas com facilidade onde a metonímia se desarticula: a transparência visual é “invisível”, detém pretensamente em si a anulação de ruídos inerentes à sua hipotética contingência: se a transparência “fala”, ela é já uma como que velatura<sup>6</sup>. Nesta acepção, ou nesta espécie de pretexto para referir a transparência, esta é potencialmente transitiva: emprega qualitativamente uma aderência que se substantiviza, por substância ou desvanecimento, num objecto, num sujeito, num meio.

As formas artísticas são geradoras de novas formas de compreensão do Espaço e do Tempo. As obras e os autores que seguidamente se procuraram entretecer, pretendem auscultar imagens onde a imanência realiza as ligações, num *continuum* que é possível – pensamos – seleccionar por entre a heterogeneidade. Depreende-se com o tempo que a criatividade tem gradativamente, uma outra (tantas) face de Jano: a da selectividade. Construída no exercício diário da transparência e da opacidade que escolhemos.

## 1. Transparência e leveza

MAURIZIO CATTELAN: *Love Lasts Forever*

O primeiro valor – *A Leveza* – desenha com a transparência uma afinidade pela proposta de imaterialidade que as aproxima. A ideia de leveza com que a transparência se identifica veicula o carácter quase imponderável patente na substantividade corpórea desta última. A leveza relaciona-se com a transparência pelo paralelismo de desagregação que se lhes estabelece: à leveza, desagrega-se-lhe a ideia de peso; à transparência, por sua vez, é desagregada a ideia de opacidade. De ambas se sugere uma subtil imponderabilidade<sup>7</sup>, prescindindo de um modo pouco claro da materia-

versão, mais que não seja, a do maior afecto pela ética científica (ou não científica; por exemplo, religiosa).

<sup>7</sup> “Colocamo-nos (...) num ponto de vista novo para uma estética da graça. Essa estética não é completada com uma descrição n visual. Todo bergsoniano sabe que a trajectória graciosamente curva deve ser percorrida com um movimento simpático e íntimo. Toda linha graciosa revela assim uma espécie de *hipnotismo linear*: conduz o nosso sonho dando-lhe a continuidade de uma linha. Mas, para além dessa intuição imitativa que obedece, há sempre uma impulsão que comanda. Para quem contempla a linha graciosa, a imaginação dinâmica sugere a mais louca das substituições: és tu, sonhador, que és a graça que evolui. Sente em ti tua força graciosa. Toma consciência de ser uma reserva de graça, de ser um poder de voo. (...) Com quem, contra quem és gracioso? Teu voo é uma libertação, um rapto? Gozas de tua bondade ou de tua força? Da tua habilidade ou da tua natureza? (...) O sonho de voo é o sonho de um sedutor *fascinante*. Sobre esse tema se acumulam o amor e suas imagens. (...), Gaston BACHELARD, *O Ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*, tradução portuguesa de António de Pádua Danesi, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1990, p. 20.

<sup>5</sup> “Os indivíduos são proposições analíticas infinitas: infinitas dentro daquilo que exprimem, mas finitas na sua expressão clara, dentro da sua zona de expressão corporal (...) [um dos elementos] da génese ontológica, quer dizer, as classes múltiplas e as propriedades variáveis que dependem por sua vez das pessoas, não se encarna dentro de uma terceira proposição, ela própria ontológica. Pelo contrário, este elemento faz-nos passar a uma outra ordem de proposição, constitui a condição ou forma de possibilidade da proposição lógica em geral. Em relação a esta condição, e ao mesmo tempo que ela, os indivíduos e as pessoas

jogam continuamente o papel, não mais de proposições ontológicas, mas de instâncias materiais que efectuem a possibilidade, e que determinam e que determinam dentro da proposição lógica as relações necessárias à existência do condicionado: o reporte de designação como reporte com o individual (o mundo, o estado das coisas, o agregado, os corpos individuais), o reporte de manifestação como reporte com o pessoal – a forma de possibilidade definindo por seu lado o reporte de significação.” Gilles DELEUZE, *Logique Du Sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, (1<sup>a</sup> ed. 1967 ; imp. 1997), p. 143 (t. a.).

<sup>6</sup> Nesta associação pictórica (*velatura* é um termo e uma técnica de pintura) a ideia de *velatura* pode desenvolver outros tipos de associações: se a velatura pictórica, à partida, é pintada, ela vela qualquer coisa, embora seja transparente; por sua vez, a velatura do tempo, numa pintura, é aquilo que sedimentariamente foi acrescentado (poeiras, gorduras, oxidações...) sem a acção deliberadamente humana sobre a superfície de uma tela ou fresco, por exemplo. Num certo paralelismo, o próprio tempo produz, no processo gnoseológico, uma velatura, em que os *ismos*, por mais neutros que os tentemos colocar, realizam sempre uma

<sup>8</sup> “Sentiremos que há mobilidade das imagens na proporção em que, simpatizando pela imaginação dinâmica com os fenómenos aéreos, tomaremos consciência de um alívio, de uma alegria, de uma ligeireza. A vida ascensional será então uma realidade íntima. Uma verticalidade real se apresentará no próprio âmago dos fenómenos psíquicos. Esta verticalidade não é uma vã metáfora: é um princípio de ordem, uma lei de filiação, uma escala ao longo da qual experimentamos os graus de uma sensibilidade especial.(...) Todas as forças (...) que envolvem um porvir têm uma diferencial vertical em toda a acepção matemática do termo. Bergson diz em *La Pensée et le mouvement* (p. 37) que a ideia de diferencial leibniziana, ou antes, a ideia de fluxo newtoniana, foi sugerida por uma intuição filosófica de mudança e movimento.” Idem, p. 10.

<sup>9</sup> Idem, p. 22.

<sup>10</sup> Idem, p. 39.

<sup>11</sup> Lembremos a propósito a obra de Milan KUNDERA, *A Insustentável Leveza do Ser*, trad. portuguesa de Joana Varela, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1986: a leveza por entre um quotidiano disfarçadamente anónimo, apócrifo, que não se sustenta, por entre o peso dos dias. A capturação não possível no real quotidiano de um substrato diferente, parece ter apenas tangibilidade na agilidade inteligível com que nos subtraímos da mecanicidade aparente dos dias vulgares, reinventando nas pequenas coisas as tésseas para um sentido maior, que talvez se possa por vezes, perseguir.

lidade com que se acusam as presenças. Assim, o que é leve parece ascender com mais facilidade”, corroborando uma ancestral cosmogonia onde o peso da gravidade também ocupa o seu lugar, por oposição. Instalada parece ficar a este respeito uma compreensão íntima para o mito de Ícaro. O que é matérico-físico poussa terrenamente ao abrigo da sua massa e do seu peso. Massa e peso parecem coerentemente justificar-se, no estreito compromisso em que habitualmente se confundem. Por outro lado, retomando a leveza, esta, sinónimo de um vector ascensional, contraria a eficácia gravítica e a opacidade dos corpos. Refiramos que é sempre mais difícil, mas bem mais sedutor, o percurso que se faz na senda de uma leveza que se pretende atingir, como uma liberdade que instaura o desvinculamento das moradas chãs, habitualmente inevitáveis. Mas tanto a leveza como a transparência parecem aludir a uma imagem onde só a mobilidade e a vitalidade da inteligência e da emoção se parecem fortemente definir: são as duas únicas instâncias em que a liberdade se possibilita autenticamente, na veracidade com que fundam os tangíveis domínios, sobre os quais por vezes se elevam.

À leveza e à transparência se empresta também a ideia de delicadeza. E a esta, que está na génese actual dos mais sofisticados sistemas informáticos com que se controlam as mais árduas e pesadas produções, configura-se uma vez mais o grotesco contraste entre a força e o seu antónimo, que a delicadeza, a leveza e a transparência personificam. De uma outra forma, parece assim realizar-se uma outra imagem para a antinomia entre inteligência e matéria, entre corpo e pensamento – e a hierarquia que se estabelece entre estes dois pólos.

*“O De rerum natura de Lucrecio é a primeira grande obra de poesia em que o conhecimento do mundo se torna dissolução da compacidade do mundo, percepção do que é infinitamente minúsculo, móvel e leve.”<sup>9</sup>*

*“Leopardi, no seu ininterrupto discurso sobre o insustentável peso de viver, representa a felicidade inatingível com imagens de leveza: as aves, uma voz feminina que canta de uma janela, a transparência do ar, e sobretudo a lua.”<sup>10</sup>*



Realiza-se desta forma o grande estranhamento misterioso com que (continuamente) nos intrigamos. A leveza parece identificar-se com as produções da inteligência que, principalmente no domínio da arte, procuram num tipo de leveza, a procurar e a exercer, a reacção ao peso de viver<sup>11</sup>. A partilha que visionária, ficcional e efectivamente se realiza com e através da abstracção artística, enquanto representação dessa inquietação e desse trabalho, encontra uma identificação com a ideia de transparência e leveza, no território adquirido para uma realidade realizada por sobre os fundamentos de uma outra, subjacente.

[Foto 1]

Esta desconcertante reunião de quatro esqueletos, em gravítica hierarquia de tamanhos, coloca-nos literal e, dir-se-ia, risivelmente, o problema da vida e da morte. Numa alusão a um desprendimento da matéria, o esqueleto do animal situado no primeiro nível, o do chão, é o de maior envergadura (talvez o esqueleto de uma cabra). Sucedem-se, empilhados uns nos outros, o que parecem ser os esqueletos de um cão, de um macaco e, por último, o de uma ave. Nesta hierarquia de corpos e de dimensões, poderemos recuperar parodicamente a ideia de leveza como um valor adstrito à evolução (das próprias espécies. Entre a graça e a gravidade) – e à transparência. Mas também se sugere a leveza pela ideia de voo implícita no lugar que a ave (ou a memória da ave) ocupa na pirâmide, no topo de uma ascense irónica que a morte afinal irresolveu. Que a transparência permitida nestas estruturas, alude literalmente a uma pele, a uma casca que já desapareceu, mas onde se adivinha, em memória, o seu limite conformador das massas musculares das superfícies tácteis e texturadas dos corpos dos animais. A estrutura encerra um espaço vazio, lugar de vísceras e de interioridades<sup>12</sup> intestinas que monitorizaram a sobrevivência depois abortada das células. O lugar destes interiores revelados, mais não são do que também ausências, como um vazio albergado por estas estruturas ósseas, em espantosa eficácia arquitectónica, numa ‘museografia’ do tectónico. Lugar-abrigo já vazio, a sobra do esqueleto é uma sinédoque para a arquitectura. A tectónica das formas visíveis tem classicamente uma estrutura, o corpo é a casa da alma. Como o obstáculo a que os afectos afinal se prendem, na consubstanciação possível dos monumentos que se elegem em privado, como o território onde a ideia dos afectos pode morar. Mas a intangibilidade da verdade, pode prescindir de uma tectónica visível, embora seja através desta que por hábito se aprende a questão das modalidades das aparências da verdade.

## 2. Transparência e rapidez

JÜRGEN MAYER HERMANN: *e.gram*

Vejam os como a ideia seguinte, a de *Rapidez*, categoricamente se adstritará à transparência: a velocidade de algo que se veicula sem acidentes de nenhum obstáculo (a mais elevada metáfora a este assunto situa-se na própria velocidade da luz), possibilitando uma imagem para a simultaneidade (ou outra acepção desta, a coincidência). O sentido da rapidez prende-se com uma ideia de hermenêutica: a rapidez é transitiva para qualquer coisa. Subentende um princípio e um fim, ou se quisermos, uma partida e uma chegada, um cedo e um tarde (nas variações de género que poderemos derivar da *rapidez*), ou ainda outro qualquer binómio passível de maior ou menor singeleza dialéctica. Mas, é sem dúvida verdade que a *transparência* possibilita a rapidez para um fim a erigir:

*“A rapidez e a concisão do estilo agrada porque apresenta à alma um amontoado de ideias simultâneas, sucedendo-se com tanta rapidez que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamentos, ou de imagens e sensações espirituais, que ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem plenamente cada uma delas, ou não tem tempo de ficar ociosa e vazia de sensações.”*<sup>13</sup>

Na actualidade destes tempos para um novo milénio, em que vigoram *media* rapidíssimos que interagem numa proposta de *globalização*<sup>14</sup>, há sem dúvida o perigo de reduzir a comunicação e o seu conteúdo a um vazio; dir-se-ia mesmo, perigando aquilo que Calvino também referirá a propósito da sua ideia de *multiplicidade*, que a esta se engendra, com muito rápida indistinção, a *complexidade*<sup>15</sup>:

<sup>12</sup> “(...) penso que a situação que pode realmente fazer-nos perder a cabeça, é a situação interior; quanto mais a minha obra se abre para o exterior, mais penso que estou a falar dos meus problemas e da minha vida interior” Maurizio CATTELAN, cit. por Burkhard RIEMSCHEIDER e Uta GROSENICK (orgs.), *Art at the turn of the Millenium*, Colónia, Taschen, 1999, p. 94.

<sup>13</sup> Idem, p. 58.

<sup>14</sup> “Atingimos perversamente o que noutra altura seria um anseio quase revolucionário, impor aos poderes o direito a uma igualdade niveladora de quaisquer injustiças. Mas os desníveis subsistem, vertiginosos. Apenas sobrou uma monotonia, que nos vai evitando o sentimento de sobrar ao grupo.” Ana Leonor Madeira RODRIGUES, “Acerca de globalização” in *Arquitectura e Vida*, nº3, Abril de 2000, p. 45.

<sup>15</sup> Cf. Gianni VATTIMO, in *A Sociedade Transparente*, tradução portuguesa de Hossein Shojja e Isabel Santos, Lisboa, Ed. Relógio D’Água, 1992, p. 25: “Este ideal de autotransparência, que atribui à comunicação social e às ciências humanas um carácter não só instrumental, mas de algum modo final e substancial, no programa da emancipação, encontra-se hoje largamente na teoria social. (...) Uma espécie de intrínseca exigência de veracidade da linguagem, que exige a eliminação de qualquer obstáculo à transparência da comunicação; antes de mais, os obstáculos colocados voluntariamente pelos sujeitos (que os

podem colocar, mas não deixar de reconhecer que não deveriam agir assim, como é aliás o caso de qualquer falta relativamente a imperativos morais”, pp. 25-26.

<sup>16</sup> Italo CALVINO, *op. cit.*, p.61-62.

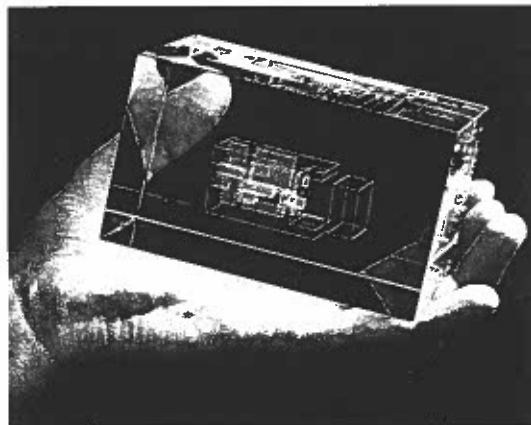
<sup>17</sup> Esta questão dos obstáculos, ainda que aqui se proponha como uma referência ancilar e não propriamente estrutural, é curiosamente referida a propósito de Rousseau, por Jean STAROBINSKI, *Jean Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle*, Paris, Ed. Gallimard, 1971: o domínio intrínseco da vida interior não se define unicamente pelo fracasso de uma cabal relação harmónica e satisfatória com o mundo exterior. Segundo Starobinski, Rousseau deseja a comunicação e a transparência dos corações. Mas, ao longo da sua obra, revela-se a frustração, numa aprendida cedência à via contrária da transparência: ao aceitar e suscitar o obstáculo, passa a permitir-se o recolher-se numa resignação passiva, a que lhe permita a certeza da sua inocência: Rousseau, e ainda segundo Starobinski, reabilita o imaginário e o sensível, no qual parece querer despojar-se por inteiro, sob a égide do puro sentimento de existência. Para ele a “suprema volúpia e a mais alta sageza consistem em se deixar fascinar pela aparência mais superficial, graças ao que a profundidade descobrirá a sua presença. Para conhecer a transparência do cristal ou a do lago, é preciso confiar nos reflexos da sua superfície, mesmo que seja verdade que o reflexo traia um defeito da transparência”,

*“O século da motorização impôs a velocidade como um valor mensurável, cujos recordes marcam a história do progresso das máquinas e dos homens. Mas a velocidade mental não se pode medir e não permite comparações nem corridas, nem pode dispor os seus resultados numa perspectiva histórica. A velocidade mental vale por si, pelo prazer que provoca em quem for sensível a este prazer, e não pela utilidade prática que dela se possa obter. (...) Nenhum dos valores que escolho como temas das minhas conferências (...) pretende excluir o valor contrário.”*<sup>16</sup>

À rapidez pode-se afigurar também o perigo da dissolução. Possível modalização de um tempo para a abordagem das coisas, a rapidez pode ser tendencialmente eficaz mas também carregar consigo um método prematuro com que a visibilidade (através da aparente facilidade da transparência) se pode também descurar, no literal resultado de uma proposta linear do ver, negligenciadora da transparência que cruza. Neste sentido, o acidente dos obstáculos<sup>17</sup> afere um defeito por excelência propedêutico, na gradativa regulação com que a rapidez se efectua afinal eficaz: uma vez mais, poderemos convocar aqui a questão das aprendizagens que através da ideia que perseguimos, poderemos realizar, como um governo a aferir na relação que estabelecemos com o reconhecimento do mundo.

Uma nova concepção de designio para o projecto de arquitectura, apresenta-se nesta revolucionária materialização do trabalho de projecto. Extremamente dispendiosa, muito recente, a diagramática cristalização da ideia de arquitectura encontra aqui o seu conceito e expressão em simultâneo, resultado da investigação realizada pelo arquitecto Jürgen Mayer Hermann, em colaboração com Sebastian Finckh. A portabilidade deste objecto coadjuva de um modo muito significativo a sua materialização transparente. O par portátil-transparente, consubstanciado no objecto que aqui se apresenta, o *e.gram*<sup>18</sup> realiza uma concepção que parece fazer coexistir os outros valores calvinianos (leveza, exactidão, visibilidade, multiplicidade, consistência), numa rapidez que actualiza e modifica o próprio conceito de projecto.

Este objecto, recurso recentíssimo para o exercício da poética e da prática arquitectónica, propõe uma nova possibilidade para a própria concepção da ideia de projecto em arquitectura. O processo conceptual que se realiza ao longo de todo o pensamento arquitectónico, encontra neste novo recurso um inovador meio de realizar em simultâneo a ambivalência dos processos de análise e de síntese intrínsecos à génese e desenvolvimento da concepção em arquitectura. Uma utopia com preocupações que ascendem a uma matriz eisensteineana, que parece encontrar no



[Foto 2]

pp. 308-309 (t. a.).

<sup>18</sup> Cf. URSPRUNG, Philipp,

“The Transparency of the Model as the Model of Transparency – Jürgen

Mayer Hermann's *e. gram*” in *Daidalos: Diagrammania*, n.º 74, 2000, pp. 63-65.

século XXI uma forma de materialização possível, como uma utopia afinal realizável. Este objecto de vidro maciço transparente, do tamanho de um pisa-papéis, constela em si, mediante tecnologias muito sofisticadas, uma acessibilidade quase derrotadora à possibilidade da génese projectual: as várias vistas em simultâneo, numa tridimensionalidade possível antes da construção.

O recurso que a arquitectura realiza às variadas aparências da arte do espaço (e das outras, como as do tempo) congrega-se num vínculo de potencialidades indiscutíveis para o recíproco enriquecimento que entre si estas realizam, como uma das formas em que a ideia de cultura se realiza. A importância do signo da ‘visibilidade’ com que a contemporaneidade se manifesta, promove no entanto um subtil perigo: a acção do observador, por entre tantas e variadas propostas para uma realidade abordada através da sua visualidade, parece propor um novo *spleen*, o da passividade criadora face a uma realidade saturada de imagens e de criações, permanentemente já obsoletas. Absorver apenas realidade, passa a ser uma séria hipótese de relação entre o indivíduo e o real: tornando-se essa expectância a própria realidade, como uma culta ( e um culto de) passividade. As novas poéticas de relação com o mundo, na prolixidade mágica do visível contemporâneo, parecem desarticular a ideia de nele ser possível participar: é talvez mais confortável não agir. Assim, o significado de *plasticus*<sup>19</sup>, dentro de uma genealogia a que as artes do espaço sempre nos habituaram, parece entrar em decadência. O significado da mão é como que posto em causa, numa obsolescência de uso, a que a própria informática não estará de todo alheia. A portabilidade deste objecto, pode congrega um novo e actualíssimo sentido onde a vernaculidade da ideia de *plástico* se modifica e se actualiza.

A implicação de novas técnicas, a que os propósitos de globalização aderem, encontra nesta nova diagramação para o projecto de arquitectura um objecto plausível de reificação do que Deleuze propõe: “O conhecimento concerne matérias (substâncias) formadas e funções formalizadas, divididas segmento a segmento de acordo com as duas grandes condições formais do ver e do falar, luz e linguagem: por consequência isto é estratificado, arquivado e dotado de uma relativamente rígida sentimentalidade. O poder, por outro lado, é diagramático, mobiliza matéria não estratificada e funções, e manifesta-se com uma muito flexível segmentalidade. De facto, tal passa não propriamente através de formas mas através de pontos particulares, os quais, em cada ocasião, marcam a aplicação de uma força, a acção ou reacção de uma força em relação a outras...”<sup>20</sup>

Na ironia com que também a escala da arquitectura passa a ser apreendida, transformada, reversibilizada, na pseudo tangibilidade agenciada entre escala e transparência, o *e.gram* apresenta-se como uma pertinente proposta, no contributo que de si empresta para a constante reformulação do paradigma do pensamento arquitectónico.

### 3 Transparência e Exactidão

ERWIN WURM: *22 graus centígrados*

O valor seguinte que Calvino aponta é: *Exactidão*. Fenomenologicamente, pode ser este valor também relacionado com a transparência – se reflectirmos sobre o lugar privilegiado que as lentes simbolizam na proposta fotográfica para a captação irrepitível dos momentos. Da exactidão afere-se também o protesto da verdade – no compromisso ético com que se encontram sinónimos para a necessidade de *clareza* (um vocábulo de raiz terminológica comum uma vez mais ao léxico do olhar, e, não por acaso, ao da luz).

<sup>19</sup> **plasticus, a, um, adj.** Relativo à modelação; plástico // **plasticus, i, m.** Modelador, escultor”. In António Gomes FERREIRA, *Dicionário de Latim Português*, Porto, Porto Editora, 1996, p. 887.

<sup>20</sup> Gilles DELEUZE, *Foucault*, Frankfurt am Main, 1987, pp. 51-52, cit. por Cf. URSPRUNG, Phillip, *op. cit.*, p. 65.

Mas a questão da *Exactidão* necessita de um fundo onde seja possível determiná-la. No hábito aparentemente maniqueísta com que se designam as coisas por defeito, na necessidade operativa e eficaz da comunicação, subentende-se que ao domínio da exactidão se paralelize uma imagem de figura-fundo; a exactidão determina-se por entre o indefinido:

“... A luz do sol ou da lua, vista de um local donde não se possa vê-los e não se descubra a fonte da luz; um lugar só em parte iluminado por essa luz; o reflexo de tal luz, e os vários efeitos materiais que dela resultam; o penetrar dessa luz em lugares onde se torna incerta e refractada, e não se distinga bem, como através de um canal, de uma floresta, pelas janelas entreabertas, etc., etc.; a referida luz vista num lugar, objecto, etc; onde não entre e não incida directamente sobre ele, mas sim que surja difusa e reflectida de qualquer outro lugar ou objecto, etc., onde vá bater; num vestíbulo visto de fora ou de dentro, ou ainda num alpendre.(...) [através do indeterminado] é uma atenção extremamente precisa e meticulosa, na definição minuciosa dos pormenores, na escolha dos objectos, da iluminação, da atmosfera, para se alcançar a imprecisão desejada.”<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Italo CALVINO, op. cit., pp. 77-78.

*Indefinido e Infinito* são focados várias vezes por Calvino: consubstanciam-se também como pertencendo ao domínio dos hipónimos da transparência, isto é, dos seus vários sentidos. A colocação de *indefinido e infinito* a respeito da poesia de Leopardi<sup>22</sup> pelo autor que citamos, enfrenta já um lugar que, sendo metafísico, se coloca na senda que domina qualquer histórico de filosofia: a relação entre a possibilidade de infinito como espaço e tempo absoluto, convocando a questão do nosso empírico conhecimento destas duas instâncias: tempo e espaço, no diálogo incontornavelmente humano que mescla o rigor abstracto de uma concepção matemática de espaço e tempo com o informe fluxo das sensações (Esta necessidade de *exactidão* convoca, no percurso epistemológico que a filosofia soberanamente realiza, percursos em que posturas situadas por entre Parménides, Descartes ou Kant poderão ser referidas). A questão da exactidão, no seu mais singelo considerando a estabelecer, propõe em limite a questão da *limpidez*, que em última imagem, num lugar dentro da memória, apenas assim poderá aí sobreviver.

<sup>22</sup> LEOPARDI, *L'infinito*: “um dos mais belos núcleos da poética de Leopardi. (...) esta poesia é de 1819”. Cit. Por Italo CALVINO, idem, p. 80.

A peça apresentada é composta pelos seguintes elementos: vidro, arame, aquecimento, termóstato e respectivos cabos. Convoca-se aqui a falta de matéria. A transparência do vidro denuncia uma ausência.

A falta de matéria alimenta uma memória de uma presença já não possível de confirmar em visibilidade. O pó, resíduo no limite da ausência, realiza o sensuísimo com que se trai a memória e o sentido do vazio de uma presença impossibilitada. Mas esta *assemblage* (e o método dos *ready-made*)



[Foto 3]

evoca essa presença, apenas não possível: a imaterialidade envolvida, denunciada por uma matéria de pó. Porque partir da matéria é também um dos modos possíveis de entender a transcendência. O pó encerrado torna-se elemento fundador de um ambiente – no sentido de abandono e de autonomia que dá a umsoberano vazio. A insustentável essência desta obra toma forma nesse vazio, é a sua assunção de intan-

gibilidade. A materialidade irreduzível, através do vidro, do pó, confunde-se com a própria ambiência, é um resquício breve e porém incontornável. A ausência-essência aqui evocada, sem poder manifestar-se, realiza um neoplatonismo na aferência das realidades aparentes que esta obra trabalha. No entanto, refira-se a requalificação que o autor realiza ao vazio: este é rematerializado em torno de uma ideia de obra. Para isso, um termóstato que regula com exactidão a manutenção da ideia do vazio, como a obra ou o ser não visível, a manter. Os *22 graus centígrados* mantêm o meio, como uma espera indefinida para uma sobrevivência designada paradoxalmente em vazio, numa atopia a resolver, onde a constância da ausência incuba a questão da invisibilidade, como o lugar - mais exacto - para o possível.

#### 4 Transparência e Visibilidade

MANFRED WAKOLBINGER: *Sem Título*

O quarto valor, ou a quarta conferência, intitula-se, como atrás citámos, *Visibilidade*. Na presente acepção - a que se situa em mais privilegiada coincidência, em confluência com a ideia de *transparência* tentaremos, através da articulação que temos realizado com as conferências de Italo Calvino, alguma contenção nos exemplos a considerar.

*“Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra e chega à imagem visual e o que parte da imagem visual e chega à expressão verbal”. (...) A mais exhaustiva clara e sintética história da ideia de imaginação que encontrei foi num ensaio de Jean Starobinski, O império do Imaginário (...) É da magia renascentista de origem neoplatónica que parte a ideia da imaginação como comunicação com a alma do mundo, ideia que será adoptada pelo Romantismo e pelo Surrealismo. Esta ideia contrasta com a da imaginação como instrumento de saber, de acordo com a qual a imaginação, embora seguindo outras vias para além das do conhecimento científico, poderá coexistir com esta último, e até coadjuvá-lo, sendo aliás para o cientista um momento necessário para a formulação de hipóteses.”<sup>23</sup>*

A citação convocada assume, neste contexto, uma depuração sempre incompleta da ideia mais endógena para a procura das origens da imaginação, mediante o tributo inconjurável da *Visibilidade*. O lugar que a visibilidade detém torna impreciso, indiferente e indiferenciador o protagonismo que se disputa eternamente entre a palavra e a imagem, na potência sinestésica com que, sob a égide comum da visibilidade, se possibilita o conhecer. Das estruturas discursivas com que no fundo se realizam as criações do mundo do conhecimento (ciência, arte, ... as mais variadas produções para epistemologias), talvez caiba matematicamente à imagem o nível com o menor expoente, em termos de potenciação; o que talvez a torne aparentemente mais frágil; mas também se torna tal aparente fragilidade o seu maior poder, pleonasticamente potencial, com que se aborda continuamente a realidade. Entre o perigo de ver o que se não deve, a *transparência*, através da *visibilidade*, promove através desta o rastreio muito conseqüente com que se instala a exigência de vigília. O estado de vigília será uma atitude básica com que se governa a aprendizagem da visibilidade (que é diferente da visualidade). A visibilidade permite como objectivo a *transparência*. Da sua prática, endogenamente humana<sup>24</sup>, e porque humana, passível do desejo da sua própria transcendência, se verifica a subtil permuta entre *transparência* e *visibilidade*, no compromisso ético necessário a realizar por entre a prolixidade das imagens (e das palavras) com que o mundo nos apresenta a sua sedução e complexidade.

<sup>23</sup> Idem, pp. 103 e ss.

<sup>24</sup> “Se inclui a Visibilidade na minha lista de valores a salvar é para advertir do perigo que corremos de perder uma faculdade humana fundamental: o poder de focar visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas a partir de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros numa página branca, de pensar por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que habitue cada um a controlar a sua própria visão interior sem a sufocar e por outro lado sem a deixar cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente e icástica.”, Italo CALVINO, *op. cit.*, p. 112.

O trabalho apresentado deste artista, nascido em Viena em 1953, mostra-nos peças de cobre envolvidas em prismas ocios de vidro. Assim, cada obra é realizada com dois materiais, o cobre e o vidro. São os recipientes de vidro o verdadeiro 'esqueleto' destas peças, a sua estrutura. Parece aqui paradoxalmente literal a expressão miesvanderroheana: "a forma determina o conteúdo". Como um corpo revelado pelo seu avesso, a epiderme de cobre situa-se no interior, realizando uma pressão com a redoma isoladora que lhe estrutura a forma visualizada. O jogo plástico e lumínico que a luz realiza com o vidro e o cobre, pondo em evidência as reentrâncias e a coloração riquíssima do cobre, constela nestas peças uma tensão inquietante entre a liberdade do olhar que invade, que devasta, mas paradoxalmente violenta um exterior tornado conteúdo, e deliberadamente encerrado e estruturado nesse encerramento. O polido do cobre realiza efeitos de espelho onde o mundo do exterior se reflecte no interior, deformado, interagindo ainda com os reflexos dos vidros, num jogo de íntimas e recíprocas projecções. Tornando possível a visibilidade do que está encerrado, o lugar do oculto é revelado, embora opacificando ele também o acesso ao seu interior: estas formas são ocas, embora se aparentem maciças. O carácter fortemente hermético destas obras, abre e encerra em simultâneo os universos da visão, provocando um sentido de expectância extremamente perturbador entre o espaço e o espectador. O perigo da transparência, realiza no mínimo duas deliberadas vertentes: a do excesso de exactidões de níveis de leitura, onde a própria leitura se indiferencia, na teia de um ruído em sobreposição e simultaneidade, onde uma linearidade narrativa se impossibilita, se desarticula pela falta de clareza. Pela rivalidade entre o fundo e a figura. A questão do protagonismo, e do que sobrevive dele por entre a prolixidade das presenças, é nesta vertente provocada. Noutra vertente, parece-nos ser colocada a questão da opacidade paradoxal da própria transparência: lugar de fluimento, onde nada se retém, essa sua característica é simultaneamente o seu próprio obstáculo, numa auto mutilação em que o seu sentido se desfaz rumo a um nada onde tudo e nada é passível de ser identificado, num universo para a hipótese.



[Foto 4]

### 5 Transparência e Multiplicidade

RACHEL WHITEREAD: *25 Espaços*

Nas analogias com que temos justificado a referência adoptada – *Seis Propostas para o Próximo Milénio* – uma vez mais à *transparência* se infere em adequação o presente valor. A *Multiplicidade* instala-se como que paisagisticamente através da *transparência*. O campo definido pelo sujeito pressupõe um quadro por excelência transparente onde os enquadramentos a realizar se vinculam na necessária verdade a estipular entre o experimentador-sujeito e o desígnio sobre a realidade (na sua representação) com que este a experimenta. Usufruindo da multiplicidade com que a realidade se lhe apresenta e definindo a sua própria panóplia de instrumentos e de afectos de uso com que se relaciona com o mundo, em o interpretando, simplificando-o por depuração expressiva – o sujeito vai construindo, na seriedade da sua entrega, a sua idios-

sincrasia. Este trabalho, por entre a multiplicidade, permite também a multiplicidade gradativa do sujeito: este, no lúdico crescimento com que se entrega à maioridade criadora da vida, passa por mutações. O direito de mudar, de melhorar a consciência e a cultura, compreende-se no compromisso assumido por uma espécie de pedagogia ordenadora, que necessariamente se deve descobrir no sedutor magma poderosamente dispersivo e dissolvente da multiplicidade. Justificam-se neste tipo de contextos os autodidactismos com maior ou menor mérito; mas a maior vantagem a reter por entre a transparência e a multiplicidade relaciona-se com a poderosa entropia que o resultado do poder comunicativo realiza no indivíduo e no meio<sup>25</sup>.

*“(…) O cepticismo de Flaubert, juntamente com a sua curiosidade infinita pelo saber humano, acumulado ao longo dos séculos, são os valores que adoptarão como seus os maiores escritores do século XX; mas em relação a eles, eu falaria de cepticismo activo, de sentido do jogo e da aposta na obstinação em estabelecer relações entre os discursos e os métodos e os níveis. O conhecimento como multiplicidade é um fio condutor que liga as obras maiores, tanto do que se designa por modernismo como daquilo a que se chama pós-moderno, um fio que – para além de todos os rótulos – eu desejava ver desenrolar-se no próximo milénio.”*<sup>26</sup>

Por entre as modulações infinitas com que a multiplicidade pode ser apresentada e abordada, a excessiva narração do mundo é uma leitura nem sempre facilmente contornável ou desmantelada. Há um lugar híbrido, de subtil impregnação entre o indivíduo e a multiplicidade exterior, na qual este pode definitivamente dissolver-se. A recuperação, manutenção, ou exigência de uma ‘transparência ontológica, que permita o comércio profícuo entre a criação consciente da individualidade como reforço de uma faceta da multiplicidade – onde aparentemente tudo se dissolve – preconiza-se como uma imagem onde a transparência, como um vidro isolador e paradoxalmente permitidor, realiza a pregnância necessária entre a paisagem e a figura. Cabe ao sujeito-figura a possibilidade de escolha para o verdadeiro sentido de gerir a ‘porosidade’ ou o ‘isolamento’ para a sua pessoal transparência.



[Foto 5]

Esta instalação de 1995 mostra, colocadas em cinco filas, vinte e cinco peças equidistantes entre si, realizando em planimetria um quadrado. As peças são realizadas em resina, num trabalho de moldagem e desmoldagem, característico da artista. Este método de realização tridimensional realiza uma ponte conceptual entre a ideia da memória com que as formas se simulacram e as próprias formas. Essa ponte inquire também o lugar dinâmico com que as marcas e os modelos moldam modelos outros: a fidedignidade entre a matriz e

o múltiplo investiga a possibilidade da reproductibilidade, mas também o perigo dessa reproductibilidade (numa dissimulada proposta de reflexão a Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua reproductibilidade técnica?*). O trabalho de R. W. persegue obsessivamente a questão dos modelos. Modelos de objectos vulgares, banais, de que se inquire exaustivamente o simétrico das coisas, o porquê dos contidos, dos conteúdos e dos contentores. Muitas vezes devém massa o vazio, num enchimento

<sup>25</sup> Evidentemente que estas contaminações oferecem interessantes abordagens no âmbito das ciências humanas; não é contudo propósito deste pequeno texto o desenvolvimento, sem dúvida interessante, desses tipos de auxílio metodológicos, por dissolução excessiva das relações a estabelecer.

<sup>26</sup> Italo CALVINO, *op. cit.*, p. 137.

que realiza depois o avesso das formas, os vãos. A massividade frequente dos objectos com que os seus múltiplos reproduzem a sua necessidade de repetição, numérica, rítmica, em povoamento nas suas instalações, realiza um outro acentuar da obsessão com que a banalidade é, de certo modo, sacralizada. Estes 25 espaços conservam um secretismo pretensamente inviolado, um território individual e colectivo em que simultaneamente sobrevivem e se anonimam. O inquerito ao mistério dos espaços realiza depois objectos. Estes, reproduzidos em série com resinas translúcidas de belo efeito cromático, colocam-se como lugares simultaneamente herméticos e evocadores, transitivos de uma matriz quase platónica, de que não são a realidade (paradoxalmente instalam outra, cristalizando a primeira); mas essa realidade imperfeita, a do múltiplo, preconiza uma ideia de territorialidade, num espaço que se renova em memória e alteridade do arquétipo, na ideia do múltiplo disseminador, simultaneamente pequeno universo em representação e alheamento<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Um alheamento que pela obsessão se pode atingir: quando se repete e repete uma palavra, por exemplo, num fenómeno quase mântico até ela perder o sentido e ficar só forma, esvaziada.

Fazemos isso às vezes, exercendo sem saber um conceito curiosamente denominado "semantic saturation" (remonta, tudo indica, a 1907): lembremos Vergílio Ferreira e a palavra "pedra", em *Aparição* (?).

<sup>28</sup> Idem, p. 150.

<sup>29</sup> Idem, p. 156.

## 6. Transparência e Consistência (ou Começar e Acabar)

REBECCA HORN: *La Peinture est à l'intérieur de l'oeuvre*

*Começar e Acabar*, ou *Consistência*, última e inacabada proposta de Calvino, parece propor, em nossa adequação, o que acabámos de referir relativamente ao sentido 'ontológico' que se promove com a ideia de transparência. A consistente 'vitrificação' isola algo que muito preciosamente se querará reter, como uma protecção, um vidro, um filtro isolador face ao poder erosivo do uso, do abuso e do tempo, entre outras coisas.

*"O início é um lugar literário por excelência porque o mundo lá fora por definição é contínuo, não tem limites."* <sup>28</sup>

*"Memória e esquecimento são duas entidades complementares"* <sup>29</sup>

A consistência - ou o que resta nos resíduos de qualquer coisa entre o começar e o acabar - pela consistente agregação que realiza num produto ou objecto, realiza neste a capacidade de sobreviver ao acabar; protagoniza um propósito ordenador de eleição de um género aparentemente literal de opacidade: como um marco por contraste, uma linguagem binária na resolução possível com que o mundo é criado, continuamente, entre o começo e o fim. Como a *consistência* em que a multiplicidade do possível, que nos escapa sempre, se indistingue na imagem neutra, transparente, da própria transparência. A *consistência* congemma em desejo o lugar impossível em que a figuração do sujeito se confunde definitivamente com o nada; na neutralidade niilista onde a realidade do mundo em nitidez se esgotaria, por totalmente apreendida.

Esta 'assemblage', congregando diversos materiais (estrutura de caixa, placas translúcidas, tela em branco, mecanismos cinéticos e um ovo), parece propor alegoricamente a questão do vínculo fenomenológico entre a vida e a pintura. A relação analógica que se



[Foto 6]

poderá realizar entre esta obra e o texto de Amor CHERNI, *Épistémologie de la transparence: sur l'embryologie de A. Von Haller*,<sup>30</sup> emblematiza a questão das epistemologias nas suas várias aparências, convocadas aqui em coincidente binómio: arte e pensamento científico. Processos paralelos muitas das vezes, a sua observação recíproca realiza um dos mais interessantes campos dinâmicos de sério ensaio gnoseológico e epistemológico. A reciprocidade e contaminação entre as áreas da ciência e da arte agenciam uma agudez interpretativa indiscutivelmente necessária a um e outro método, ampliando modos de inquirido com que os objectos recíprocos se investigam. Mistério uno e múltiplo, a arte, a vida e a ciência são fulcros indissociáveis e complementares. O lugar da visibilidade, nesta alegoria de Rebecca Horn, apresenta-se como uma hipótese de esperança, no ciclo eterno com que o ovo e a seta se metamorfoseiam, num símbolo deveras clássico da criação. Lugar do promitente, esta alegoria da pintura enquanto criação interage com o lugar do fenomenal, da hipótese e da liberdade que, dentro da vida, a arte estabelece.

### §

As relações estabelecidas, emergentes a estas breves e variadas considerações, surgem-nos convocando numa elíptica envolvência uma 'proposta' que, através de outro autor – e retomemos Italo Calvino –, nos foi deixada em aberto: uma proposta para a *consistência*<sup>31</sup> ou, na forma possível da sua publicação, incompleta, uma reflexão sobre o que cabe entre o *Começar e Acabar*.<sup>32</sup> Como um pequeno e discreto patamar, onde a consciência para uma descoberta da verdadeira consistência do sentido do mundo possa ser estabelecida e experimentada, por entre um método de literal e fenomenal proposta de ínfimas transparências a descobrir e trabalhar, por entre a profundidade e a superfície<sup>33</sup>, no sentido para um espaço-mundo e para uma ontologia que dê sentido ao nele se actuar.

*" (...) o espaço infinito. Este espaço não é real, nem objectivo, mas acompanha a percepção estética. É um espaço estético ou topológico, esteseológico, porque próprio da sensação. O infinito espacial dá-se apenas na sensação ou na emoção. É esta que se expande infinitamente ou se prolonga no espaço 'imaginário', que induz tal paisagem (...) suscitando várias emoções (...) Não é a extensão da paisagem, nem a sua indefinição, que criam o infinito. É a sensação desse mistério, sensação que se prolonga sem fim, para além dele mesmo, que nos faz ver o fundo infinito do céu."*<sup>34</sup>

Estes âmbitos convocados, e certamente muitas outros que se realizam na formação individual da aprendizagem de criar o viver, procuraram estabelecer um domínio para a reflexão sobre o seu próprio sentido. O descobrir o *ver*<sup>35</sup> é uma contingência necessária ao facto de se estar vivo, e como este, um acto inicialmente dentro do mundo – mesmo que, nos propósitos da criação, esta, sendo superior,

Ontologia e da origem da vida.

<sup>31</sup> Italo CALVINO, *op. cit.*, p. 147 e ss.

<sup>32</sup> Idem.

<sup>33</sup> Confrontemos o plano de imanência deleuziano e "la surface et la profondeur" in Michel Tournier, *Le Mirroir des Idées*, Paris, Mercure de France, 1994, (pp.217-220).

<sup>34</sup> José GIL, "Imaginar a imaginação", *Do mundo da Imaginação à Imaginação do Mundo*, Lisboa, Ed. Fim de Século, 1999, p. 64.

<sup>35</sup> "Enquanto espaço de conexão, de contaminação e de osmose, o espaço de imagem implica isso mesmo, uma topologia única, que vai do espaço do quadro ao espaço interior e reciprocamente. Mas, ao mesmo tempo, esta topologia segue uma lógica de encaixamento de espaços. O quadro contém o meu espaço de imagem e é contido em mim. (§) Este encaixamento abre ou aprofunda definitivamente o espaço da obra, porque há reversibilidade. Se o meu corpo se passeia num espaço que está afinal dentro de mim, então é porque outros espaços idênticos ele contém, porque contidos no *ponto-corpo*, que é também susceptível de se abrir num outro espaço.", Idem, p. 65.

<sup>30</sup> Amor CHERNI, *Épistémologie de la transparence: sur l'embryologie de A. Von Haller*, Paris, Vrin, 1998: como anteriormente referimos e citámos, o método científico abordado

por A. Von Haller baseava a sua observação sobre o desenvolvimento da vida dentro do ovo. Toda a demanda realizada em torno da ontogénese e da epigénese repercute a

incógnita e o maravilhamento entre o visível e o invisível, entre a transparência e a opacidade como magma dialéctico e privilegiado para o inquirido da

realize um outro mundo em modalidade qualitativa, como é em premente necessidade a função primeira que assiste a todo o engendramento a que nos habituámos a chamar *arte*.

### OBRAS CONSULTADAS:

- AGAMBEN, Giorgio, *L'Homme sans contenu*, Circé, 1996.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la Rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 3ª ed., 1989.
- BACHELARD, Gaston, *O Ar e os sonhos : Ensaio sobre a imaginação do movimento*, tradução portuguesa de António de Pádua Danesi, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1990.
- BELTING, Hans, *Art History After Modernism*, University of Chicago Press, 2003.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. do alemão de Maria da Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1992.
- BRUSATIN, Manlio, *Histoire de la Ligne*, Paris, Flammarion, 2002.
- CALVINO, Italo, *Seis propostas para o próximo Milénio*, trad. do italiano de José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, 1992.
- CHEETHAM, Mark, *The Rhetoric of the Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- CHERNI, Amor, *Épistémologie de la transparence: sur l'embryologie de A. Von Haller*, Paris, Vrin, 1998.
- COHEN, Françoise (coord.), *La Transparence dans L'Art du XX.ème Siècle*, Musée des Beaux Arts André Malraux, Le Havre, 1995.
- COLOMINA, Beatriz (1994), *Privacy and Publicity. Modern architecture as Mass Media*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 5ª edição, 2001.
- DANTO, Arthur, *After the End of Art*, Princeton Univ Press, 1998
- DELEUZE, Gilles e Felix GUATTARI, *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, (imp. 1996).
- DELEUZE, Gilles, *L'Île Déserte et autres Textes*, Paris, Les Editions de Minuit, 2002.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du Sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, (imp. 1997).
- DICKHOFF, Wilfried, *After Nihilism, Essays of contemporary Art*, Cambridge Univ. Press, 2000.
- GIL, José, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1996.
- GIL, José, "Imaginar a imaginação", *Do mundo da Imaginação à Imaginação do mundo*, Lisboa, Ed. Fim de Século, 1999, pp. 53-66.
- GUERREIRO, António, *O Acento Agudo do Presente*, Lisboa, Edições Cotovia, 2000.
- HARRIS, Jonathan e Francis FRASCINA (orgs.), *Art in modern culture: an anthology of critical texts*, Londres, Phaidon/The Open University, 1992.
- HEGYI, Lóránd (org.), *A Visão Austríaca: Posições da Arte Austríaca Contemporânea*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- HEGYI, Lóránd (org.), *Kommentar zu Europa 1994*, Viena, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1994.
- JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles, University of Califórnia Press, 1993.
- KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1985.
- KUNDERA, Milan, *A Insustentável Leveza do Ser*, trad. do francês de Joana Varela, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1986. RAJCHMAN, John (1998), *Construções*, trad. portuguesa de Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2002.

- RIEMSCHNEIDER, Burkhard e Uta GROSENICK (orgs.), *Art at the turn of the Millenium*, Colónia, Taschen, 1999.
- RODRIGUES, Ana Leonor Madeira, "Acerca da Globalização" in *ARQUITECTURA & VIDA*, nº 3, Abril 2000, pp. 44-45.
- STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau: La Transparence et l'Obstacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1971.
- TOURNIER, Michel, *Le Miroir des Idées*, Paris, Mercure de France, 1994.
- URSPRUNG, Philipp, "The transparence of the model as the model of transparency – Jurgen Mayer Hermann's e.gram in *Daidalos: Diagrammania*, nº 74, 2000.
- VASILIU, Anca, *Du Diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Paris, Vrin, 1997.
- VATTIMO, Gianni, *A sociedade transparente*, trad. do italiano de Hossein Shooja e Isabel Santos, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992.
- VIRILIO, Paul, *Esthétique de la Disparition*, Paris, Éditions Galilée, 1998.
- WILSON, Stephen, *Information Arts, Intersections of Art, Science, and Technology*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002.

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS/EXTRATEXTOS:

### 1. Transparência e Leveza

**Foto 1** - Maurizio CATTELAN, *Love lasts forever*, 1997

In Burkhard RIEMSCHNEIDER e Uta GROSENICK (orgs.), *Art at the turn of the Millenium*, Colónia, Taschen, 1999, p. 95.

### 2. Transparência e rapidez

**Foto 2** – Jürgen Mayer HERMANN, *e.gram*, 2000

In Philipp URSPRUNG, "The transparence of the model as the model of transparency – Jurgen Mayer Hermann's e.gram in *Daidalos: Diagrammania*, nº 74, 2000, p.63.

### 3. Transparência e exactidão

**Foto 3** - Erwin WURM, *22 graus centígrados*, 1994

In Lórand HEGYI (org.), *A Visão Austríaca: Posições da Arte Austríaca Contemporânea*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 131.

### 4. Transparência e visibilidade

**Foto 4** – Manfred WAKOLBINGER, *Sem título*, 1991

In Lórand HEGYI (org.), *A Visão Austríaca: Posições da Arte Austríaca Contemporânea*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 123.

### 5. Transparência e multiplicidade

**Foto 5** – Rachel WHITEREAD, *25 Espaços*, 1995

In Burkhard RIEMSCHNEIDER e Uta GROSENICK (orgs.), *Art at the turn of the Millenium*, Colónia, Taschen, 1999, p. 537.

### 6. Transparência e consistência

**Foto 6** - Rebecca HORN, *La peinture est à l'intérieur de l'oeuf*, 1993, técnica mista, 130x 77 x 19 cm

In Lórand HEGYI (org.), *Kommentar zu Europa 1994*, Viena, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1994, p. 191.

# ANTAGONISMOS: A ARQUITECTURA E OS SEUS SÍTIOS ACTUALMENTE

*Miguel Baptista-Bastos*

O texto nesta exposição forma uma série de esboços filosóficos. O tema contido (com numerosos assuntos derivativos dele e brevemente evocados), está pendente de outros desenvolvimentos, devido à sua actualidade, embora a coerência de todo o conjunto não seja hipotética e a significação “programática” deste percurso deverá ser reflectida conscientemente. Sem dúvida que todo o cepticismo e o empreendimento crítico aqui existente, é desenvolvido ao ponto de não deixar indemne nenhuma das certezas nem qualquer uma das noções, sobre as quais se fundamenta todo o trabalho do arquitecto: a aptidão em construir não somente no âmbito do habitat, mas os modelos que sustentam a concepção e a interpretação; a inserção histórica do edifício, no tecido urbano representado pela urbe; a recíproca afinidade entre a arquitectura e o urbanismo; o compromisso entre a ordem das funções e a organização espacial; o racionalismo técnico e a sua duplicidade estética, alvos de expressões múltiplas, paradoxais e fugazes, entre as relações da arquitectura com o sítio, no tempo que nos é comum.

O sítio manifesta-se antes de mais como o facto fundamental, sedimentando-se em simultâneo como uma espécie de instituição, onde se opera o intercâmbio de toda a arquitectura com a Terra e do seu relacionamento com um cosmos, inseparavelmente físico e mental. Este facto não cessa de ser trespassado, através de modificações que a história material dos lugares e dos territórios assim o determina. O sítio excede as figuras históricas da arquitectura ideal ou da cidade moderna. A ideia de localização hoje em dia, está, sem sombra de dúvida associada a modelos físicos e tecnológicos, sendo naturalmente plausível, que essa mesma ideia de fixação territorial não consiga extrair inteiramente nenhum dos seus esquemas. É no apagamento e na conseqüente extinção relativa dos seus traçados históricos, que a sua realidade essencial e a sua significação problemática nos apelam ao Eu. Num determinado estado das coisas e do mundo, o lugar fixa a expressão de uma permuta entre o espaço e uma situação possível dos fundamentos humanos.

Reinterpretar as funções do sítio, supõe o abandono de uma crença académica num só poder, assente nos traçados ou planos urbanos. Renunciar o “fardo da linearidade”, significa servirmo-nos da força estruturante do sítio, a um esquematismo que não teria mais a função de integrar as faces de um geometral, nem de orientar as vistas de uma perspectiva. A ideia de um “sítio arquitectural” está ligada a uma visão renovada do espaço, simultaneamente estática e mais extensiva. A estrutura do cérebro propõe, neste ponto de vista, um verdadeiro paradigma. Os seus milhões de neurónios comunicam uns com os outros, segundo uma dinâmica funcional, que a cartografia cerebral alcançará pouco a pouco a sua representação. O ensinamento mais generalizado retirado por nós, expõe a complexa localização das funções, a sua plasticidade e a consecutiva resolução em regiões discretas, senão separadas do seu substrato anatómico. No topo das organizações do mundo animado, a epigénese do cérebro parece desafiar o reticulado celular e impor ininterruptas “entregas” ordenadas. Temos também de tentar compreender que possam existir relações dinâmicas – descontínuas no espaço e intermitentes no tempo – que subentendem a actividade

de computação – a aquisição de dados e a estratificação de uma memória – mas, essas conexões são funcionalmente afastadas dos contactos simples entre espaços contínuos ou meeiros. Elas deverão exprimir as suas propriedades inerentes e as suas aptidões, no seio de um meio fundamentalmente aberto. À escala da arquitectura ou do urbanismo, a geometria dos planos tem regulado ao longo dos tempos o sítio e, conseqüentemente a ordem de permutas entre o edifício, as vias e a matéria urbana; a uma escala muito maior, essa geometria estrutura uma ordem supra urbana das grandes aglomerações territoriais. Mas a densidade e a envergadura dos tecidos urbanos de toda a natureza que animam doravante as metrópoles, dão-lhe uma relativa autonomia na presença da geografia e do solo. Continuidade e persistência podem bem permanecer as principais propriedades do sistema global, no entanto, estes dois agentes não são suficientes para descrever nem os intervalos que fragmentam o espaço através do qual nós nos deslocamos, nem os processos de diferenciação ou de segmentação da sua organização local.

A planificação de um sítio multi-reticular será imaginável? E esse “sítio” poderá transitar – e no caso de poder ser, até que ponto? – de uma continuidade espacial?

A continuidade do construído, que cremos reconhecer como a primeira característica morfológica de aglomeração urbana, não será a imagem de uma relação demasiadamente exclusiva e unívoca entre os edifícios e a camada que os suporta e os engloba? Como poderemos reflectir (e não lamentarmo-nos) sobre o problema da disseminação urbana? Como assumir uma velocidade obcecante e a prepotência dos fluxos? Como compreender os territórios que foram dissolvidos na oposição secular entre a cidade e o campo? Estes problemas não serão extensões unicamente especulativas, mesmo inscrevendo-se com alguma consternação como verdadeiras perspectivas teóricas, eles não condicionam de forma alguma, a solução das alternativas que opõem o urbanismo dos traçados e o urbanismo funcionalista e programático. Ou este que opõem uma visão orgânica da cidade ou uma outra que tenderá fundar-se sobre um diagrama mais abstracto. Neste lado da questão, relacionada com os modelos geográficos de descrição (a geometria do espaço urbano) ou a dos modelos operatórios (adaptação ou *Urban Planning*), o conceito de sítio recusa a evidência enganosa de uma continuidade física das metrópoles, em proveito de uma apreensão mais global da “nebulosa” urbana. E visto que nós não habitamos mais a cidade, mas cidades distantes umas das outras, sobrelotadas por sistemas de comunicação estendidos a todos os aspectos da vida urbana. Questionamo-nos acerca do que significa habitar estas distâncias e estes tempos desunidos, embora resultantes de dependências estabelecidas.

Conseqüentemente, um segundo problema nasce da reflexão sobre o conjunto, que conduz a uma crítica (ou até mesmo a um abandono) da casa, como referência central da arquitectura. O desenrolar de cadeias simbólicas, tais como as exploradas por Gilles Deleuze ou Michel Foucault, comporta esta consequência imprevista: os exemplos de obras que se encadeiam, porém não se assemelham umas com as outras, porque não formam um modelo nem simultânea, nem separadamente. É como se, dentro desta arte, todavia estritamente ligada aos hábitos de vida e às condições da vida quotidiana, a liberdade de simbolizar não deverá nunca tornar a fechar-se sobre si mesma – nem analógica, nem tipologicamente. A função simbólica da arquitectura tornou-se deiscente, enxameada em imagens independentes e em possibilidades espaciais multiplicadas. Estas correntes abertas devem ser confrontadas num princípio de separação entre a obra e o julgamento crítico – esta é, pelo menos a grande contrapartida desta colocação em suspenso dos modelos, quer sejam estilísticos ou

estéticos. Tudo se passa como se o universo dos julgamentos porventura, deveria abrir-se a dimensões imprevisíveis ou desconhecidas. Como se o julgamento crítico não estivesse mais seguro em reencontrar o seu objecto: foi lá que certamente surgiu o possível, na qualidade de objecto filosófico. O “*diagramme des façons d’habiter*”, referido por Bachelard, permitiu provavelmente “sonharmos” a casa e até mesmo de reconhecermos exactamente no nosso inconsciente a sua figura categórica. Mas, sem que nessa época, o filósofo tenha unicamente procurado imaginar esse diagrama, para conseguir suplantá-la as suas formas anacrónicas, conduzindo-o desta maneira a uma libertação. Essa libertação é simultaneamente defrontada com o “complexo” da casa e, por vezes até com as “audácias” mais surpreendentes na concepção da sua própria arquitectura. Estas são as casas que, na sua totalidade, doravante nos surgem muito distantes da nossa forma de habitar. Melhor dizendo: as nossas casas significam um desvio e uma indiferença confrontada com o grupo restrito que elas sonham em reunir (este não é o espaço público que está em crise, mas o espaço doméstico...), ou com as cidades que fingem ignorar.

O tema do “fim da arte” – o qual faz alusão a “torre” (primordial ou futurista) da arquitectura – prolonga-se na figura de uma cidade que nos dias de hoje, está ultrapassada. Sobrecarregada pela sua expansão, ela perdeu as marcas da sua identidade histórica. As suas características tornaram-se lábeis, fixando-se sobre os objectos urbanos ou as redes “meta-politanas”, de maneira indiferentemente regressiva ou progressiva. A cidade assume os recuos impostos pelo seu contacto com os seus aspectos característicos, sejam eles arcaicos ou degradados, embora renasça através de uma outra figura vinda dela mesma, ao mesmo tempo que se exerçam sobre ela os estímulos e as interacções de um meio interurbano ou trans-metropolitano, planetário e meta-estável.

A ideia de um refluxo, de presenciar uma espécie de regressão na perda de identidade da cidade (sobretudo se ela for europeia), pode ser acompanhada pelo sentimento de um mal necessário, possivelmente provisório: o sentimento de abandono não faz mais do que revelar a tensão que subentende a realização de uma proeza histórica. A cidade, transposta pelas forças caóticas que se apoderam dela, é ao mesmo tempo superada, esforçando-se à maior difusão possível da sua riqueza, ao longo da concentração dos seus recursos e segundo as formas mais ou menos controladas da sua gestão. O delineamento de uma filosofia da cidade desenha-se, restituindo o possível pela consciência das transformações que a evolução urbana impõe aos nossos sistemas de avaliação e julgamento. Na obra de um arquitecto como Rem Koolhaas, a tomada de consciência, pondo como condição uma separação atenta entre actividade crítica e produção: uma linha de orientação que, na sua significação mais abrangente, parece ter como finalidade vencer a concepção niilista do trabalho e da arte. Nas relações de submissão que encadeiam à infra-estrutura (os meios globais de produção e de consumo), as expressões da cultura (a arte do possível e de estilos de acção do individuais ou de um grupo restrito), a criatividade do arquitecto é contrária à concorrência do evento e do conceito, e a provocação ágil que se lhe opõe à chegada inesperada das mutações da história mundial. Será possível existir algum determinado género de conhecimento que seja mais forte do que a sociologia deste mesmo saber? Se todo o saber parece ser inseparável do meio técnico e social que o fez nascer, no qual se cultivam os códigos e os discursos; então a filosofia deverá fazer o esforço de superar a tensão imprescindível a um pensamento, que passa por debaixo da sua própria esfera. É porque toda a filosofia é necessariamente polémica, e com ela toda a arte é insubmissa.

As estruturas económicas, sociais e culturais estarão em contacto umas com as outras, no entanto, essa conformidade não será assim tão linear, entrando um pouco em roda livre? A lógica técnica das comutações, dos revezamentos, das distâncias e das durações selectivas, ao generalizar-se, fez evoluir de forma amena a nossa visão histórica e ideológica na produção do espaço, na direcção de uma concepção que distinguirá o *hardware* da produção global, de um *software* tornado crítico, polémico e táctico. Esta lógica não irá mais opor-se única e exclusivamente aos níveis de organização do sistema produtivo, mas sim ás temporalidades diferenciadas, ás respostas imediatas, antecipadas ou retardadas da dinâmica urbana e ao sistema mais ou menos desordenado da vida social: condutas e encaminhamentos de urgência e estados de crise; princípio de precaução e prevenção de riscos; compensação de danos e perdas, regulamentação de conflitos; seguindo a pegada, imitando os produtos sensíveis; protecção dos direitos ligados aos bens materiais e imateriais, contra o saque, a contrafacção, o parasitismo.

A ideia de uma “reminiscência” na metrópole deverá ser antagónica a uma “transcendência” hegeliana (que conserva permanentemente tudo o que nos ultrapassa, passa além de, ou excede...). Esta reminiscência situa-se dentro do contexto – não o da contradição, mas sim o da rivalidade: modelo tornado universal, da competição, princípio de unificação, indiferenciado e de homogeneização das mitologias colectivas. A rivalidade nada gera, exceptuando o sentimento do sucesso de um, perante o fracasso do outro, redobrando a força de uma adesão imaginária proveniente de um determinado público. Ela tende a fixar-se como objecto, impondo as suas paradas frequentemente artificiais, a sua óptica “generalista” e a sua espontaneidade a-crítica. É o excedente de todas as utopias. Apercebemo-nos hoje em dia, de que a questão fundamental ocupada na arquitectura, seja menos aquela até agora identificável, das construções que ela seria chamada a fundar, como a do papel que ela tem a ambição de desempenhar numa época que só gosta de navegar nas correntes do acaso e do descaso.

Descobrir o caminho entre as artes figurativas e a engenharia, foi, segundo Aldo Rossi, o ponto fraco do arquitecto: “*pôr o problema em termos científicos, suprime toda a superestrutura, assim como o ênfase de toda a retórica*”. Mas tudo isto será possível e suficiente? Este texto de carácter ensaístico, percorre uma série de assuntos que se estendem a uma visão abrangente do espaço contemporâneo, nos seus desdobramentos entre a técnica e as suas funções simbólicas, até ao poder expressivo do sítio na arquitectura. No entanto, este percurso não conserva a ilusão de uma denúncia, pois de um ponto de vista único, reúne os territórios da cidade e os conteúdos que lhe estão relacionados, reabraçando-os num ponto de vista crítico e filosófico.

O interesse pelo sítio manifesta um compromisso por parte do arquitecto e a sua adesão à lógica das resoluções construtivas. Mas o sítio é também o local de um investimento enganador: a crença numa ordem do edificado, talhada na ilusão territorial da cidade, que será regida gradualmente pela consistência do edifício. Presentemente, habitamos arquitecturas cada vez mais invisíveis, onde a realidade arrasta-se sobre a evidência dos edifícios. A questão do sentido da arquitectura (como fazer face à frustração do desejo de construir? Como poderemos ainda construir entre os meios do pensamento ou do conceito?) encontra-se reflectida de forma abrupta.

Para que serve falarmos do sítio, quando é toda a arquitectura que duvida das suas próprias forças e do seu papel na construção da cidade contemporânea? Os espaços virtuais desafiam os espaços reais: eles são o inverso da arquitectura. Numa casa que Jacques Herzog e Pierre de Meuron construíram na América, para um colecionador

<sup>1</sup> Aldo Rossi  
“Autobiographie  
scientifique” Editions  
Parenthèses, Marselha,  
1988, (tradução do autor)  
pág. 152

<sup>2</sup> Cometti, Jean-Pierre "La Maison de Wittgenstein", Éditions P.U.F., coll. "Perspectives critiques", Paris, 1998, pág. 26 (tradução do autor)

<sup>3</sup> Cometti, Jean-Pierre "La Maison de Wittgenstein", Éditions P.U.F., coll. "Perspectives critiques", Paris, 1998, pág. 32 (tradução do autor)

<sup>4</sup> O notável livro de Merleau-Ponty, "o olho e o espírito" é exemplificativo do significado que a arte contemporânea tem com a filosofia, mais concretamente com a fenomenologia.

de arte electrónica, as paredes são substituídas por enormes *écrans* translúcidos, destinados a receberem projecções vídeo. As maquetas de estudo reproduzem imagens de filmes, deixando indeterminada a função inerente da obra: a casa alberga arte video-gráfica? Ou nada mais faz, senão deslizar ela própria no espaço virtual, como um *écran* sobre o projector? A ideia deixa de ser um artifício, a partir do momento que estes espaços virtuais são, à sua maneira habitados: tempos de comunicação, de consulta, de transacção, de decisão; tempos da observação e da arte.

"*Inúmeras vezes tens a impressão de teres feito uma boa arquitectura tal como a expressão directa de um pensamento. Esse mesmo pensamento também amará o seguir do gesto.*"<sup>2</sup> Wittgenstein admite que "o trabalho em arquitectura, é antes de tudo, um trabalho sobre si próprio."<sup>3</sup>, tamanha é a sua ligação com a filosofia. Mas então porque é que ele nos induz em sermos conduzidos à filosofia, através dela mesma, e não por outros trilhos? Porque faz ele da filosofia uma via de acesso, um portal? A resposta tradicional é dupla: consiste na ideia de uma segunda via – ou mais directa, ou mais distorcida – dirigida para um objectivo, no qual a arte, a técnica, ou a ciência somente nos preparam.

Só poderemos julgar uma filosofia, se esta tornar possíveis as passagens e as facilitate, ou então que as limite ou proscreeva. Nos dias de hoje, é fundamental encarar uma reflexão e um advertimento sobre a oposição entre dois exercícios do pensamento arquitectónico-filosófico, sendo que um é inteiramente construído no seu interior, e o outro, pelo contrário, reconhece a filosofia em qualquer parte do exterior, esforçando-se em introduzir-se antes e depois.

Às tentativas da arquitectura para dialogar com a filosofia, podemos sugerir que a melhor maneira será aquela, na qual a arte nos conduz à filosofia, e não o contrário. Com este processo, sistematicamente a arquitectura mostra-se honestamente apta a que, como a arte contemporânea, com as suas experimentações<sup>4</sup>, possa servir de exemplo à imaginação filosófica. Até que ponto se põe a questão de uma transição em direcção à filosofia, ou inversamente, a transição da filosofia em direcção a outras formas do pensamento (a comunicação das formas do pensamento e da arte); estas são as "formas de vida", na sua persistente diversidade, que apelam à exigência, sendo testemunhos da incrível mobilidade da cultura contemporânea.

A filosofia só tem um objectivo: conhecer o objectivo ou os objectivos que ela descobre em si mesma. Esta convicção tem sido particularmente desenvolvida pela filosofia monadológica de Leibniz, como uma premonição fundamental. Ela descobre nessa interioridade a maior das liberdades, na qual espalha a pujança do pensamento a todos os objectos possíveis. Todo o objecto para a filosofia é um objecto possível, todo o possível é um objecto para a filosofia, ou pelo menos um sítio para o pensamento. Mais concretamente: o possível é a condição, sobre a qual um objecto, seja este actual ou simplesmente virtual, entre no campo da filosofia. Um dos objectivos deste trabalho é o de oferecer o mínimo de consistência a esta ideia de possível, na dimensão onde as transformações irresistíveis do espaço contemporâneo e do sítio restituem o conceito necessário. Poder-se-à dizer deste possível, que existe um sentido teórico, um sentido histórico, um sentido técnico e por conseguinte, um artístico - embora este último, confunde-se com a heterogéneidade das funções e com a produção dos efeitos de construção, os quais não podem prestar contas nem à reflexibilidade própria dos signos estéticos, nem à racionalidade técnica. As perspectivas mais surpreendentes deslizam nas imperfeições do edifício, numa combinação dissonante dos materiais, no descurar da forma, na acumulação dos espaços. Contemporaneamente nas metrópoles (geoestratégicas, sociopolíticas e

supraculturais), estabelecidas por arquitecturas sem sítio, perdemos o hábito no desejo de concluir. Fazer comunicar a ideia do edifício com a arquitectura, apesar de ser através de uma vida provavelmente inabitável – uma vida abrigada debaixo de um tecto, que detém a arquitectura em suspenso, sobre tudo o que se passa no mundo, deixando soprar os poderosos ventos da ficção – surge como palavra de ordem. A terrível frase de Napoleão ressoa mais do que nunca na urbe: **“Vós deveis tudo ver, tudo entender e tudo esquecer.”**

# PARA UMA HERMENÊUTICA DO ESPAÇO

## A ARQUITECTURA COMO FORMA DE HABITAR

### A TELA DO MUNDO

Inês Cunha Simão

*"A Fallingwater foi uma graça divina – uma das maiores graças divinas que se podem experimentar aqui na Terra"*

Frank Lloyd Wright

-1

O presente texto resulta da investigação efectuada este ano, no contexto da disciplina de Hermenêutica, para duas apresentações<sup>1</sup> que foram, a nosso ver, complementares dentro da problemática do interpretar e do traduzir. Mais do que uma colagem desses dois momentos reflexivos, procuramos uma confluência, um vínculo e a linha de força que os subjaza.

<sup>1</sup> A primeira com o título "O espaço que se habita como espaço hermenêutico", em Dezembro de 2003, e a segunda sobre o texto de Heidegger "Arte e Espaço", em Abril de 2004.

0.

Alguém disse que fazer filosofia é aprender a morrer. Mas como pode alguém morrer se não soube viver? A filosofia é afirmação de vida, não uma marcha decrescente para a anulação do sujeito vivo, passagem a um estado outro. A arte é expressão da força com que a vida corre nas veias. O traço é intencional, pleno e (in)consciente da sua pregnância. Se não há olhar inocente, também não pode haver acto que não seja a força de uma profunda afirmação de ser – por mais trágico que seja. É essa a conquista do subjéctil de Artaud. O rasgão pulsante da vida que jorra em cada ente que é. Mas, para que sejamos, tem que haver espaço para essa expressividade. A arte constitui-se, socialmente, como a exorcização dos tormentos do sujeito, de uma certa visão do mundo e até como *profissão*, que é ensinada e aperfeiçoada. O ponto comum destas perspectivas é o seguinte: a arte é uma escolha, que talvez escolha por ela, é ferramenta de uma posição no mundo, expressão de um estar aí lançado, de um profundo trabalho de hermenêutica de um ente que é vida e não morte. A dimensão primeira desse *estar* é o habitar. Habitamos espaços, paisagens, quadros, músicas, livros, múltiplas dimensões em que se de desdobra essa irrepetibilidade singular de cada olhar. Estar no mundo é, necessariamente, interpretá-lo, representá-lo de um ponto de vista situado.

1.

Segundo Gadamer, de tudo aquilo com que nos confronta a história e a natureza, a obra de arte é aquela que nos fala mais directamente. Exactamente, porque ela expressa essa capacidade de agarrar o nosso ser e de nos confrontar connosco mesmos, como se cada encontro com a obra fosse um encontro com nós mesmos. Disto, já Hegel se apercebera, de outro modo não teria visto a Arte como uma das formas do Espírito Absoluto.

Para além da relação com o leitor da obra, o observador, a obra de arte foge à sua situação histórica presente, porque expressa uma verdade que não pode ser reduzida à que o autor pensou. A obra comunica por si. O seu verdadeiro ser é o que ela é capaz de dizer, e esse seu ser tem uma dimensão trans-histórica. Por isso se diz que esta ocupa um tempo sem tempo presente.

Embora seja constitutivo da historicidade do *Dasein* humano, o ser mediado para se entender a ele mesmo, o que faz englobar a tradição no seu ser, a obra de arte não procura ser entendida historicamente, ela oferece-se como uma absoluta presença, apesar de requerer certos parâmetros de apreensão/ apropriação de si. Esta torna-se objecto de estudo da hermenêutica, na medida em que ela diz algo.

A hermenêutica é a arte de clarificar, mediar, pela interpretação, aquilo que é dito, nomeadamente quando este não é imediatamente inteligível. Procura-se o significado ou o sentido do texto, na medida em que a obra se oferece à leitura e aí se torna texto. A origem da palavra “hermenêutica”, Hermes, o interprete da mensagem divina, é suficientemente clara para explicar o propósito desta disciplina. Trata-se então, principalmente, de um trabalho de tradução de uma linguagem para outra, logo, e também, da relação que se estabelece entre elas. Mas este trabalho, segundo Gadamer, tem que ser feito conscientemente, ou seja, para interpretar eu tenho que *querer* interpretar.

Este entender a arte apresenta-se como um entendermo-nos a nós mesmos. Pela sua universalidade, ela espelha necessariamente um todo do qual fazemos parte e, como tal, contém tanto as nossas origens como o nosso ser. A obra é, também ela, uma interpretação do mundo, através da qual nós reinterpretemos esse mesmo mundo. No entanto, a arte tem a sua própria linguagem, independente da do artista que a elabora.

Citando a célebre frase de Goethe “Tudo é um símbolo”, Gadamer enfatiza a ideia de que tudo aponta para outro *algo* que não o que aparece primeiramente. Como se houvesse um sentido e um significado por detrás de tudo. Nada se esgota naquele primeiro sentido que nos é oferecido.

Segundo Perniola, Gadamer pretende, sobretudo, manter as metáforas orgânicas, o símbolo como forma viva, e com isso restaurar um vitalismo estético. Nesta medida, faz valer a importância da tradição, que se transforma numa constante presença, nomeadamente o humanismo e a filologia. A experiência artística é tida como um caso particular de interpretação de texto, e na qual se desenvolve a hermenêutica. Esta relação não é estabelecida *a posteriori* pelo filósofo, mas primeiramente pelo artista, que já se comporta como um hermeneuta. Aqui parece haver uma maior aproximação entre a interpretação e a poesia, em *desfavor* da filosofia. Isto porque a ambiguidade da poesia parece melhor expressar o ser do que a interpretação.

*“(...) a hermenêutica está sempre consciente de si mesma como sendo historicamente outra relativamente ao seu objecto; todavia, essa autoconsciência já não se pode resolver num saber totalmente aberto e alargado, porque a clarificação da situação na qual nos encontramos é uma tarefa interminável.”<sup>2</sup>*

## 2.

Platão, no *Teeteto*<sup>3</sup>, atribui a Protágoras a célebre doutrina de que “o homem é a medida de todas as coisas”. Embora o filósofo refute esta afirmação, à luz de uma outra interpretação, talvez ela tenha toda a pertinência e até certa verdade.

O pensamento de Heidegger move-se, fundamentalmente, entre a ontologia e a hermenêutica, o que o leva a pôr o homem como tema central do seu inquirir – só neste contexto faz sentido a pergunta “porque há então o ente e não o nada”. Em todos os tópicos do questionar filosófico, a presença do homem, como aquele ente que pergunta, é central. Por isso, de certa forma, é à medida do homem que as coisas vêm a ser, a surgir, a aparecer perante ele – mesmo que por detrás haja um mundo numênico, é esta realidade apenas que ele pode interpelar. É do ponto de vista sitiado

<sup>2</sup> Perniola, *A estética do século XX*, Editorial Estampa, pág. 99.

<sup>3</sup> Platão, *Théétète - Platon Oeuvres Complètes, Tome VIII*, trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

daquele que observa que surge a questão, é dele que transpira a arte e necessidade de uma hermenêutica.

Assim, quando falamos de espaço, falamos primeiramente do Homem. É a partir dele que se estabelecem as medidas de grandeza, porque é necessário delimitar terreno. É a dimensão primeira da espacialidade, o envolvente visível do humano. O mundo é primeiro aquilo que a vista alcança, depois o que os pés medem e finalmente o que o engenho permite descobrir, ou quem sabe inventar. No fundo é essa a mensagem do texto de Heidegger<sup>4</sup>, a primeira barreira é o próprio corpo. A carne é a fita métrica do que nos rodeia, física e filosoficamente. O homem é um ser encarnado, com uma dimensão profundamente corpórea, que o limita e liberta, contextualizado numa história e numa civilização. É criatura mas é também criador, e é nessa dimensão ambígua que descobre (no duplo sentido do termo) o espaço.

O espaço é por si mesmo, mas é também um atributo que faz parte daquilo a que o autor chama de “fenómenos originais” (*urphänomenen*) e tem a particularidade de se mostrar a partir de si mesmo. Embora se ligue ao tempo, aqui interessa-nos apenas considerá-lo em si e como dado fundamental na tarefa hermenêutica.

Falemos de arte. Heidegger liga o espaço à escultura, e vê-o como um delimitar, que é simultaneamente exclusão e inclusão, face a um limite. Por isso, refere-se a um jogo recíproco entre a própria arte e o espaço. É que se instala num espaço que é o da vida de um ente que se caracteriza como ser para a morte. O *Dasein* humano, traduzido como ser-aí, é já uma instância espacializadora. Esse *aí* que o distingue do *ser* introduz a dimensão inegavelmente espacial do humano. Daí que faça sentido dizermos que ele é originário<sup>5</sup> na construção do homem como homem, mas também na relação deste com o mundo, do qual não se pode desligar. A própria existência, como espaço delimitado de acção, dada a inevitabilidade da morte, condição do ser decaído que é o Homem, instala-se como fronteira entre o ser e o deixar de ser. É por isso que a obra humana, neste caso a arte, é vista como uma afirmação da vida<sup>6</sup>. A morte é apenas parte da própria vida.

Heidegger fala-nos de três espaços dentro da obra, o interior, que encontramos como objecto doado, o segundo, aquele que encerra o volume das figuras, o exterior, e por fim, o que se fixa entre esses mesmo volumes, o espaço entre, que embora metricamente mensuráveis, escapam já a qualquer geometria. Pois a arte é esse pôr em obra da verdade, e como tal não redutível a meras medidas. Espaço não é geometria, é criação e acção. Exercício de um *ser-aí* e emergência dessa verdade que nos fala Heidegger – que foge às ciências rigorosas da matemática e da geometria e se afirma nesse trabalho de hermenêutica que caracteriza o ser no mundo.

Espaço remete para espaçamento e espacialidade, atributos do estabelecimento de uma morada humana. Espaçar, diz Heidegger, é escolher lugares nos quais o destino do homem que habita se joga, quer entre a fortuna ou o seu contrário, ou mesmo na indiferença dos dois. É o pôr em liberdade dos lugares, que também são as coisas elas mesmas.

O espaço é então, lugar, propriedade, e ferramenta, utensílio, para a compreensão e tradução de um modo de habitar. Categoria hermenêutica e ontológica, na sua imensurabilidade, move-se a angústia, que sente a carne que delimita, uma categoria fundamental do *Dasein*. O ser-aí, como ser no mundo, não pode renunciar à sua dimensão carnal, a vil matéria que se deteriora, esta é condição de possibilidade de uma hermenêutica deste ser lançado. Ele não é carne apenas, mas também corpo que se move e restringe. A angústia, em Heidegger como categoria ontológica, e para nós também hermenêutica, é um segundo modo de acesso à terra, pois revela o mundo

<sup>4</sup> “Arte e Espaço” in *Questions III et IV*, tel gallimard, 2002.

<sup>5</sup> Lembramos que já Kant o vira, não é em vão que a CRP começa com uma análise do Espaço e do Tempo.

<sup>6</sup> Neste contexto, lembramos a máxima de Oscar Wild, fazer (do espaço) da vida uma obra de arte.

como mundo e deste modo abre a porta à categoria do espaço. Mas a própria angústia é um modo de definir limites e como tal, de espacializar, já que é uma forma de instalação e individuação do *Dasein*. Ou seja, se numa primeira instância, o espaço passa por uma corporalidade, um ser carnal do *Dasein*, não se fica por aí. Na dimensão do sentir, em que se inclui a angústia, abre-se um novo horizonte espacial. A espacialidade e a existência estão assim articuladas e não separadas.

A dimensão espacial do *Dasein* caracteriza-se simultaneamente como afastamento e tendência para a proximidade, portanto, para uma recriação de um espaço onde se movimenta, forma própria da presentificação, embora o espaço seja independente de toda a temporalização. Por isso, se fala de uma hermenêutica da própria espacialização. Como uma busca de sentido, fio condutor na tarefa da interpretação de um dado à partida (o mundo) e em analogia com a própria língua. Trabalhar o espaço acaba por ser uma forma análoga do trabalhar a própria linguagem – pois também ele requer um método e ferramentas que o permitam ler e interpretar, como lugar em que a verdade se revela. Pensar é trabalho da mão, mas toda a obra da mão é lugar de repouso do pensar. Pensar o espaço, é assim, re-pensar a obra da mão. É voltar à origem, trilhar um caminho, dar sentido a um espaço que aparece. Uma forma de apropriação (*ereignis*) do que está fora, mas que inegavelmente faz parte de nós. É tornar nossa a carne, o espírito, a vida, o caminho, incorporar num gesto a tarefa da humanidade como expressão do Ser. Não num acto puramente tecnocrata, mas no deslizar criador da pena ou do pincel. O ser é lançado para esse espaço preenhe de possibilidades. O esforço do *Dasein* é no sentido da interpretação do mesmo, acto que se vai traduzir num habitar, construir morada, ou simplesmente num constante escolher desse gesto inaugural.

### 3.

A *picturalidade da obra*, a nosso entender, liga-se a uma dimensão espacializante. Ou seja, pintar como sinónimo do interpretar e agir intencional, face a uma visão do mundo, torna-se um traçar fronteiras, um enquadrar de significancias, modelar o espaço do horizonte, o mesmo é dizer, que esta é também uma forma de habitar do ser-aí.

Dá que a nossa escolha *pictural* recaia sobre a arquitectura, arte ou técnica que se desenrola no limiar da imitação do gesto divino e da necessidade profunda do domínio do humano sobre a (sua) natureza. O arquitecto é aquele *pintor* que torna os seus quadros Mundo, lugar aberto à interpretação.

Para o Arquitecto Tainha o que o distingue como arquitecto é o facto dele representar subjectivamente aquilo que objectivamente conhece. Para a Grécia clássica, a arquitectura era o espelho da ordem da sociedade. À arquitectura cabia dar ordem ao mundo dos artefactos, conferir-lhes uma estrutura e um significado. Neste contexto, o propósito da ordem é o de expressar a racionalidade, que quando apreendida denuncia o poder tranquilizador da razão e faz emergir o prazer estético. A arquitectura assume, a nosso ver, um papel duplo. Por um lado traduz um certo modo de pensar e viver em sociedade, mas por outro ela claramente influencia o modo como a sociedade se vai organizar, e nesse plano, como se vai pensar a ela mesma.

*Nós somos o espaço que habitamos*, porque o configuramos, interpretamos e interpe-lamos, dentro do contexto do nosso ser. Porém, os espaço também influenciam a nossa interpretação do mundo. Caso contrário, como se justificariam soluções arquitectónicas tão diferentes, embora com o mesmo fim em vista, simultaneamente em civilizações tão próximas como em afastadas – exemplo das pirâmides no Egipto e na América do Sul.

*“A arquitectura não é uma estrutura determinista (“se eu desenhar isto assim, as pessoas comportam-se desta maneira”); é uma estrutura aleatória probabilística. Ela concede bolsas de liberdade para quem a usa. Se não proporcionar esta liberdade, as pessoas arranjam maneira de a conquistar. A arquitectura pode favorecer, pode inibir comportamentos mas nunca os determina. Procuo favorecer na arquitectura que faço a maior variedade de comportamentos que possam existir, dentro de uma determinada linha que não é uma autoritária, repressiva, com grandes eixos, grandes relações fixas ou formais.”*

7 Catálogo da exposição “Manuel Tainha, arquitecto, A prática, a ética e a poética da arquitectura”, Janeiro de 2000, Casa da Cerca, pág. 39.

A arquitectura pode não determinar comportamentos, mas sem dúvida que os pode influenciar. Uma sala com doze metros quadrados chama a si uma interpretação diferente do que uma sala com o dobro.

Esta forma de arte é então do domínio do humano. É sempre uma questão vivencial, inteiramente habitada pelo espaço como espaço de experiência. E como toda a experiência é uma interpretação, também o espaço que habitamos é uma interpretação que é simultaneamente expressão do nosso ser-no-mundo.

*“Quer seja nas casas grandes quer seja nas casas pequenas, ou de habitação económica, é sempre o homem que está em questão, nas suas múltiplas versões, nas suas relações com outros seres, com a natureza. Não é nunca outra coisa – é esse o fundamento da arquitectura, o núcleo duro da tradição. A poesia surge quando há um problema humano que não pode ser resolvido de outra maneira.”*<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Op. Cit., pág. 37.

Para esta nossa interpretação do espaço concorre quer a tradição intelectual que nos permite apreciar a arquitectura, como o nosso senso comum. Porque nenhum olhar é inocente, ele está impregnado de uma vivência que de certo modo o condiciona. Mas é todo o corpo que faz esta apreciação, a um nível meramente formal. É através dele que primeiramente interpretamos o espaço dado, uma vez que, se é o homem que está em questão, então, é à sua dimensão que a leitura é feita. Eu percebo e concebo o espaço à minha medida. Assim, não há um único sentido para o espaço que se habita, mas tantos quantos os que o vão ler.

Deste modo, da parte dos que projectam vão surgindo novas soluções, que procuram dar resposta aos crescentes problemas que a Revolução Industrial e Tecnológica foram colocando. Enquanto, que quem habita, vai tentando encontrar o seu espaço na nova configuração do habitat, que é visto desde Corbusier como uma “máquina de habitar”. Esta nova perspectiva da casa, visa enfatizar quer o seu carácter prático e funcional como o espiritual. A casa já não é a caverna, como esconderijo e abrigo, hoje, ela é mais o espelho de um certo modo de encarar o mundo, um modelo de um determinado tipo de sociedade. O habitar é ainda a extensão daquilo que cada um é, da sua posição perante o mundo. Esse espaço, que adquire as características de sagrado, tornou-se simultaneamente o refugio e o rosto de cada um de nós. Quem sabe se num futuro diremos “mostra-me o espaço que habitas e eu dir-te-ei quem és”, tal é o peso que a configuração do espaço que habitamos tem vindo a adquirir. Muitos de nós negligenciamos o peso que a mera reconfiguração do espaço pode ter. Tal como um corte de cabelo, também a redefinição/ reorganização de um determinado espaço, pode alterar a nossa perspectiva dele. De tal modo estão conscientes disto, alguns arquitectos, que não faltam histórias (verídicas) de verdadeira tirania face a quem vai habitar o espaço por eles concebido. Machintosh pregou a mobília da casa de chá que concebeu, Gaudí concebeu a mobília para muitas das casas que projectou, nomeadamente os palácios, bem como outros seus colegas de profissão.

Assim, a cada nova interpretação fazemos emergir um novo espaço, ou pelo menos, uma nova perspectiva sobre esse espaço. Porque cada vez que o fazemos, estamos de facto a pensar sobre o espaço e a decifrá-lo, logo, a habitá-lo.

#### 4.

A arquitectura modela o espaço à dimensão do homem. É ele que dá a medida do seu próprio habitar. O arquitecto imita o gesto divino, na medida em que constrói Mundo. Uma hermenêutica do espaço, é necessariamente uma decifração da própria vida. Aquilo que faz o desenho em arquitectura, é representar essa dimensão originária em que cada ente sonha com uma visão única do dado. De todas as artes, apenas esta tem aquele poder de lançar o ente, porque quotidianamente nos obriga a redefini-la. Onde se pendurariam quadros se não houvessem paredes, projectariam filmes, se encenaria teatros e óperas, onde se faria e tocaria música. Esta recriação do mundo, que está nas suas mãos, começa com o próprio existir do homem.

Projectar não é mais do que escolher o melhor dos mundos possíveis. É um acto filosófico. Tal como o demonstra Daniel Liebskin quando projecta o *Imperial War Museum*, em Manchester. O arquitecto fala-nos de como este edifício simboliza a sua visão do mundo. Pensando no conflituoso século que terminou, lembra as palavras de Valery, dizendo que o mundo está constantemente ameaçado por duas forças opostas e complementares: a ordem e a desordem. O seu projecto instala-se no espaço que os medeia. Mais do que uma ideia criativa, este pretende-se um catalisador de energias. As linhas do museu são tiradas das do mundo em conflito. Os fragmentos de história são reagrupados neste marco que coloca em tensão a Terra, o Ar e a Água, lugar onde foram levados a cabo os conflitos. Libeskind transborda a folha de papel e passa para o espaço tridimensional a sua interpretação do mundo.

A casa da cascata, de Frank Lloyd Wright, vista como o frágil equilíbrio entre o divino e o humano, demasiado humano, é a expressão do apogeu da simbiose entre o fazer do arquitecto e o seu próprio ser no mundo. O arquitecto pode ser visto, a esta luz, como um poeta<sup>9</sup> esquecido. Descuidado no papel de intermediário entre o divino e o humano.

Os corpos de Calatrava que se tornam pontes ou as árvores de Gaudí que se transformam em casas, são outros exemplares da dimensão espacializadora do corpo próprio. Representação da sua situação de ser do mundo. E por isso, a obra edificada transforma-se em pintura vivencial. Toca-nos na proporção em que a podemos tocar, percorrer, respirar, habitar, rasgar e medir à medida do corpo que é nosso.

A arquitectura carnaliza espacialmente quer a filosofia quer a arte. Transborda do imaginário para a experiência quotidiana de lançamento num espaço-mundo nunca igual. Não eternaliza uma visão, antes oferece a cada um de nós que a habitamos, uma sempre nova oportunidade de interpretação, ou seja, de representação de nós mesmos.

#### Bibliografia

- I.
- DELEUZE, G., *Conversações, Fim do Século*, 2003.
- COUTO S.C., C., *Blue and Brown Notebooks*, Fenda, 2000.
- GADAMER, H.G., "Aesthetics and Hermeneutics (1964)" in *Philosophical Hermeneutics*, trad. David E. Linge, University of California Press.

<sup>9</sup> Na caracterização heideggeriana de poeta. Aquele que revela a essência das coisas, que liga o mundo do divino ao humano.

HEIDEGGER, M., "L' art et L' espace" in *Questions III et IV*, tel gallimard, 2002.

PERNIOLA, *A estética do século XX*, Editorial Estampa.

**II.**

RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira, *O Desenho – ordem do pensamento arquitectónico*, Referência/ Editorial Estampa, Lisboa, 2000.

TAINHA, M., *Arquitectura em Questão*, AEFA, 1994.

TAINHA, M., *Textos de Arquitecto*, Estar.

**III.**

catálogo da exposição "Manuel Tainha, arquitecto, A prática, a ética e a poética da arquitectura", Janeiro de 2000, Casa da Cerca.

J.A. – jornal arquitectos, "Paradoxo sobre o actor I", n.º 198, Novembro/Dezembro de 2000.

# A FICÇÃO DO HABITAR

Pedro Janeiro

Falar de Arquitectura é poder falar de habitar.

É indiscutível que a Arquitectura<sup>1</sup> faz recurso a abordagens conceptuais e construtivas para que apareça enquanto coisa-sujeita-à-gravidade, enquanto *objecto* – digamos abreviadamente. Porém, sabêmo-lo, que essa *coisa-sujeita-à-gravidade* é investigada pela Arquitectura, enquanto Disciplina, pelo desenho que, lato sensu, a antecipa de um certo ponto vista. A ideia de que o desenho – a representação gráfica –, é, por assim dizer, estrutura fetal das artes-plásticas é, cada vez mais, polémica, se, por exemplo, se historiografar o percurso dessas artes sobretudo a partir dos finais do século XIX; no entanto, o desenho (ainda) parece desempenhar uma determinada *função* na idealização do *objecto* e do espaço arquitectónicos.

Mas, suspendendo uma investigação acerca das relações mantidas entre o desenho e as artes-plásticas, como ocorre o desenho quando aplicado à Arquitectura?

O desenho parece admitir a possibilidade de substituição da qualidade visível do fenómeno, seja este materialmente visível ou uma imagem anamórfica construída pelo desejo de um espaço a construir na tridimensionalidade. Limitando e filtrando o visível, a *estrutura sensível*<sup>2</sup> do desenho consente que este se transforme no instrumento que provoca a Arquitectura, manifestando-se ao olhar não como um *duplo*, mas como um pensamento feito *objecto* exemplarmente significativo numa produção *sígnica integrada*<sup>3</sup>. A imagem produzida pelo desenho não se sobrepõe às qualidades do espaço a construir, antes as evoca – visa as qualidades perceptivas do espaço ao mesmo tempo que as coloca como materialmente ausentes quando as substitui por uma produção *sígnica integrada*. Esta substituição só será possível se for alicerçada por um código que permita o reconhecimento, nessa produção *sígnica*, dessas qualidades perceptivas do espaço.

É pelas suas qualidades que revela, ao deixar desvendar-se, a partir da experiência concreta exercitada pelo olhar, que o desenho permite restabelecer uma *relação originária* com o fenómeno, apresentando uma sua visão essencial, construindo um campo de virtualidade visual.

Numa primeira observação, a dicotomia entre exterior e interior, entre a fachada que se oferece ao olhar contemplativo e o *espaço existencial* que promove o *habitar*, é a matéria que a Arquitectura gere enquanto fenómeno extensível a praticamente todo o âmbito da imagem. Mas, *exterior* não é forçosamente *fachada*; e *interior* não é, em caso algum, *espaço existencial*.<sup>4</sup> Antes de avançar no raciocínio, explicitemo-nos acerca do *espaço* – desde logo, intimamente relacionado com a existência.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Diz-se /produção *sígnica integrada*/ na medida em que a representação gráfica – fazendo uso de códigos icónicos –, somente possibilita a sua descodificação se as partes que a compõem contribuírem, entre si, para uma descodificação do todo.

<sup>4</sup> “El ‘espacio existencial’ es un concepto psicológico que denota los esquemas que el hombre desarrolla, en interacción con el entorno para progresar satisfactoriamente. El resultado de esa acción recíproca, sin embargo, no será una imagen completa y acabada; normalmente contendrá contradicciones, faltando partes, como por ejemplo, la sensación de pertenecer a un lugar determinado.[...] Podríamos decir también que el ‘espacio existencial’, siendo una de las estructuras síquicas que forman parte de la existencia del hombre en el mundo, tiene como contrapartida física el espacio arquitectónico.” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975, p. 46.

<sup>5</sup> “[...] la existencia es espacial.”; “No puede dissociarse el hombre del espacio.” Martin HEIDEGGER cit. por Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 18.

<sup>1</sup> “‘Architettura’ è parola intimamente duplice e misteriosamente bilingue; nella doppia radice etimologica racchiude l’aporia del suo fare. Da un lato nomina l’arch [arkhè] -

origine, inizio, principio – dall’altro la tectura – costruzione, tessitura, tecnica. Due grandi costellazioni di senso, con i relativi universi immaginifici, convergono

nel suo nome.” De SANTIS, Lugiana, *Le Trame Dell’Architettura*, Napoli, La Città del Sole, 2000, p. 17.

<sup>2</sup> Por ser resultado do sentir do sujeito.

<sup>6</sup> “El espacio arquitectónico es una categoría especial del espacio libre, fenoménicamente creada por el arquitecto cuando da forma y escala a una parte del espacio libre.” Charles MOORE, e Gerald ALLEN, *Dimensiones de la Arquitectura, Espacio, Forma y Escala*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 17.

<sup>7</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 10.

<sup>8</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 46.

<sup>9</sup> Edward HALL, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d., p. 205.

<sup>10</sup> “Como la araña con su tela, cada individuo teje relaciones entre sí mismo y determinadas propiedades de los objetos; los numerosos hilos se entretajan y finalmente forman la base de la propia existencia del individuo.” Jakob von UESKULL cit. por Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 9.

<sup>11</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 17.

<sup>12</sup> “O que quer então dizer: eu sou? A antiga palavra construir, a que pertence o «sou», responde: «eu sou», «tu és» significa: eu habito, tu habitas. O modo como tu és e eu sou, a maneira segundo a qual nós homens somos sobre a Terra é o Buan, o Habitar. Ser homem quer dizer: ser sobre a Terra como mortal, quer dizer: habitar.”

O espaço arquitectónico é uma categoria especial do espaço livre.<sup>6</sup> Sendo uma ordem especial do espaço livre, deve promover o habitar enquanto antítese dessa liberdade desordenada, desse Caos. A possibilidade de habitar na ordem – enquanto atitude sincrética perante a desordem –, é condição fundamental à Arquitectura. É a partir do seu próprio corpo que o homem *mede e ordena* o espaço livre. A Arquitectura instaura, assim, a ordem no espaço livre. Mas que espaço é esse, o da Arquitectura?

Bem sabemos como é diverso falar-se de espaço em Arquitectura, Pintura, Matemática ou Física. A Matemática e a Física tornaram abstracto o espaço – constituindo-o enquanto *ideal*<sup>7</sup>; a Pintura instituiu-o pela representação, desprezando o observador no espaço exterior do espaço interior que simula; a Arquitectura, instaurando a ordem, concentra todas as dimensões humanas – “*El espacio arquitectónico puede definirse como una ‘concretización’ del espacio existencial*”<sup>8</sup>.

Há, desde logo, quando falamos em Arquitectura, a considerar a noção de *uso* – de dispositivo que se disponha ao *uso* –, e portanto, conseqüente desse *uso*, a imersão do corpo nesse dispositivo.

A este propósito, Edward Hall dirá que “[...] praticamente tudo o que o homem faz e está ligado à experiência do espaço”<sup>9</sup>. Longe da Matemática e da Física, o espaço – entendido pela Arquitectura –, não é uma entidade abstracta, antes uma *estrutura* onde o sujeito possa manifestar a sua existência<sup>10</sup> – de tal modo que, o espaço significa a própria existência: “*Llego a un pueblo a pasar mis vacaciones y el lugar se convierte en el centro de mi vida... Nuestro cuerpo y nuestra percepción siempre nos requieren a aceptar como centro del mundo aquel medio ambiente con que nos rodean. Pero ese medio ambiente no es necesariamente el de nuestra propia vida. Podría estar en alguna otra parte cuando estoy aquí. Para Merleau-Ponty el espacio es una de las estructuras que expresan nuestro ‘estar en el mundo’: ‘Hemos dicho que el espacio es existencial; de igual manera podíamos hacer dicho que la existencia es espacial.’*”<sup>11</sup> Daí que, *existir e habitar* se encontrem intimamente relacionados.<sup>12</sup>

Mas atendamos, brevemente, para a noção de existência.

A existência repercute-se no *ser* que se opõe ao *nada*, sendo o *nada* a ausência de sentido, de ordem, de *in-significância* – o Caos desconcertante. A questão da existência emerge a partir da consciência, do *nada* e da morte – colocamos enquanto hipótese. Por outro lado, existir nunca se reduz inteiramente ao *facto de ser*. O *ser* é<sup>13</sup> quando toma consciência da sua própria consciência, quando se sente constituído quando constitui – instaurando a ordem no *nada* pela atribuição de sentido. À luz do nosso raciocínio: existir é constituir.

Manifestando, o sujeito, a sua existência constitui o espaço atribuindo-lhe significado – fazendo-o passar de um estado de dormência, *reencontrando o seu sentido imanente*, a um patamar de significância. O espaço não existe *em si*, ele não existe *por si mesmo*, deste modo, o *sentido imanente* do espaço é a própria existência – porque é a existência que se projecta no espaço.

Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»;

impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

<sup>13</sup> Dizer, em qualquer contexto “o ser é” é entrar numa tautologia, ainda assim, por uma

necessidade de construção sintáctica tivemos necessidade de utilizar esta expressão tautológica.



Ferdinando Galli di Bibiena (1657-1739)



O espaço subordina-se à existência e a existência depende do espaço – eles são coincidentes na medida em que coexistem no mesmo tempo, e portanto, ambos definem uma ordem temporal. Assim, é com todo o corpo que se experimenta o espaço. É o espaço quem, no limite, propor-

ciona a atribuição de sentido realizado pelo sujeito, ou melhor, é só na medida em que ambos – espaço e sujeito –, são *contemporâneos* que é possível a atribuição *mútua* de sentido.

O sujeito constitui o espaço e ocupa aquilo que nele é imanente, preenche a sua *estrutura latente*, e eleva-o à condição de signo, de coisa que fica em vez de outra – o espaço fica em vez da existência.<sup>14</sup> Por outras palavras, não existindo o espaço *em si*, e sendo o espaço constituído pelo sujeito, ele é *significante* – portanto, portador de significado –, por isso, é com o corpo-inteiro, *finito e heterogêneo*<sup>15</sup>, que se experimenta o espaço, porque é através do corpo-inteiro que ele existe enquanto coisa *significante*.<sup>16</sup>

Atendamos, por outro lado, a noção de *espaço existencial*. Norberg-Schulz estabelece algumas considerações acerca de *espaço existencial* entendendo-o segundo níveis<sup>17</sup>, dizendo: “[...] *el espacio existencial [é] un sistema relativamente estable de esquemas perceptivos o ‘imágenes’ del ambiente circundante.*”<sup>18</sup> G. Bachelard, “fenomenólogo que vive das origens”<sup>19</sup>, pretendeu mostrar que “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem

*humano; es limitado y no es neutral en ningún sentido o, dicho en otros términos, es finito y heterogéneo, está subjetivamente definido y percibido, las distancias y direcciones están fijadas al hombre.*” Gunther NITSCHKE in *Anatomie der gelebten Umwelt* cit. por Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 14.

<sup>16</sup> FISCHER cit. por Maurice MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 385, diz: “A experiência do espaço está entrelaçada...com todos os outros modos de experiências e com todos os outros dados psíquicos.”

<sup>17</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 34.

<sup>18</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 19.

<sup>19</sup> Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 27.

<sup>14</sup> “A percepção do espaço não é uma classe particular de ‘estados de consciência’ ou de actos, e suas modalidades exprimem sempre a vida total do sujeito, a energia com a qual ele tende para um futuro através de seu corpo e de seu mundo

(Nota 59: ‘O sintoma esquizofrênico é sempre um caminho em direcção à pessoa do esquizofrênico.’ Kronfeld, citado por Fischer, *Zur Klinik und Psychologie des Raumerlebens*, p. 61.)” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da*

*Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 380.

<sup>15</sup> “Hay un centro que es el hombre que percibe y, por consiguiente, hay un excelente sistema de direcciones que cambia con los movimientos del cuerpo

<sup>20</sup> Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 26.

<sup>21</sup> “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ele é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmo em toda a acepção do termo.” Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 24.

<sup>22</sup> Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 24.

<sup>23</sup> Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, *op. cit.*, pp. 43 e 44.

<sup>24</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 289.

ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano.”<sup>20</sup> Reconhece-se a *casa*<sup>21</sup> como o topos original. Assim, entendido sob um ponto de vista fenomenológico, o *espaço existencial*, é aquele para onde convergem todos os esforços do homem na procura da *concha inicial* em todos os dispositivos espaciais que se oferecem ao habitar.<sup>22</sup> É o topos original, é a *casa*, é esse o modelo – no limite, o *lugar sagrado*.<sup>23</sup>

Algumas considerações: A imagem – consequente da representação que o sujeito constrói constituindo o seu mundo –, é o nosso modo de chegar às coisas, a todas as coisas. É com a imagem que sentimos esse mundo, um *mundo subjectivo* – ou *mundo sensível*, como podemos observar pelas palavras de Merleau-Ponty<sup>24</sup> –, um mundo que se esforça por ser *comum* a todos, mas que em todo o caso fracassa nessa intenção. A perspectiva que o sujeito tem do mundo será sempre individual, mesmo quando tenta, pela linguagem, chegar à reciprocidade, porque é de *pontos de vista* diversos que os sujeitos constituem e por isso habitam cada um o seu mundo, os seus espaços de existência.

É só por imagens que o sujeito consegue sentir as coisas, é através delas que ele passa a existir nas coisas e essas mesmas coisas nele. Ao conjunto dessas coisas, às relações que o sujeito estabelece entre essas coisas, ele chama *realidade*. Essa realidade é constituída pelo sujeito, não é pré-existência à existência do sujeito (ainda que seja interpretada como tal), ou seja, o sujeito só passa a existir quando atribui sentidos às coisas, quando ao detectar as coisas se deposita nelas. Então, elas passam a existir para ele, ou através dele, e ele através delas.

Existir é constituir, e constituir é construir imagens. Existir é, portanto, imaginar. A possibilidade de imaginar permite a inscrição do sujeito no mundo. A possibilidade de imaginar é *consequente* do sentir. Do mundo só detemos o corpo, e com ele o mundo, por mais paradoxal que isto nos possa parecer.

O mundo é a projecção do sujeito e esta projecção é a tentativa de o possuir. O corpo, porque está apto para o sentir, define o mundo. Define-o por imagens, de tal modo que, tudo para o sujeito são imagens, são solicitações da sua existência no momento presente. Deste modo, colocamos ainda enquanto hipótese: *nada é* para além do presente, *nada é* para além deste momento em que acredita existir. É só neste momento que a existência faz sentido, no momento em que coexistem no mesmo tempo. Não há antes nem depois. Isso, o antes e o depois, são meras projecções do sujeito no tempo que ele constituiu como uma entidade que se manifesta indirectamente nas coisas e em si próprio. É que tudo é constituição e nem o tempo é livre em relação ao sujeito. Tudo se verga à passagem do sujeito, porque tudo é dele e não existe sem que ele exista.

Ainda também enquanto hipótese e discorrendo do nosso raciocínio: mas, mesmo o corpo, com o qual sente e projecta o mundo, se o sujeito tem dele notícia, é justamente porque ele é apto para o sentir. Se quando sente imagina, o sujeito, do corpo, só tem notícia por intermédio dessas imagens que configuram o seu mundo. É porque se vê projectado nas coisas que existe, e sentindo-se, o sujeito, a sentir as coisas, sente-se a si a sentir através das imagens em que se inscreve. Assim, ele constituiu-se quando constituiu – existe, neste sentido, quando toma consciência da sua própria consciência. Ele está nessas imagens e se a sua existência depende delas, então, ele para que esteja *em si* tem que estar nelas, para que esteja no mundo.

Aparentemente, este é o mistério que se tenta desvendar: a solidão enquanto existência no momento presente.

Mas, voltemos à imagem, ao desenho. Dissemos que o arquitecto opera pelo desenho – recuperemos esta ideia. O desenho é uma imagem. Essa imagem tem sempre um interior, e até mesmo configurada num plano prevê a noção de profundidade ou penetrabilidade.

O arquitecto mergulha no mundo quando penetra nessa imagem, no seu interior. A *penetrabilidade* da imagem é uma forma *possível* de antever o vaguear pelo espaço como resultado da motricidade do sujeito. O arquitecto age pelo desenho porque, em certa medida, isso facilita-lhe a manipulação das *coisas reais*.<sup>25</sup> O arquitecto representa, constrói imagens – esbocetos, plantas, alçados, cortes, simulações tridimensionais assistidas por computador, etc. –, para depois vir *habitá-las* com o seu corpo. Simula, tornando reconhecível através do desenho, um domínio que tenta *responder às dimensões perceptivas dos habitantes*. Pelo desenho, *delimita uma parte do espaço do continuum de todo o espaço*.<sup>26</sup> Ao fazê-lo, constitui-o, atribui-lhe sentido e ela – essa parte dominada do *continuum* do espaço –, passa a significar enquanto representação.

O desenho é um complexo de marcas provocadas num suporte. Esse suporte pode ter as origens mais diversas, e essas marcas podem ser construídas por artefactos de vários tipos – do lápis à tecnologia digital. Para que exista desenho é fundamental esta relação, a da existência de uma qualquer relação entre *marca e suporte*.

O arquitecto tenta, por esta relação, desde logo, uma correspondência com o objecto a construir.<sup>27</sup>

Portanto, o desenho funda-se numa correspondência entre imagem e objecto, porque o princípio e a função da representação assentam nesta dialéctica – entre imagem e objecto –, nesta economia de meios *sígnicos*.<sup>28</sup>

entrar num outro nível de discussão: a correspondência entre imagem e objecto arquitectónico assenta no patamar da réplica ou do duplo? Por princípio, por um lado, temos somente que o desenho antecipa o objecto arquitectónico, e por outro, que a execução do objecto arquitectónico é realizada através do desenho. O desenho não possui todas as propriedades físicas do objecto arquitectónico. Portanto, o desenho, não é uma réplica *absolutamente duplicativa* (Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997., p. 159.) Analisando a tricotomia peirciana – *legissigno, sinsigno e qualissigno* (Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica, op. cit.*, p. 158. Ver também *Tratado Geral de Semiótica, op. cit.*, pp. 158-176.) –, chegamos também à conclusão que a correspondência que se tenta estabelecer entre *imagem e objecto arquitectónico* não encaixa em nenhuma das nomenclaturas. Efectivamente, o desenho não possui as propriedades do objecto arquitectónico. O desenho, aproximando-se da “concentração estenográfica” (René HUYGHE, *Diálogo com o Visível*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994, p. 67.), simula as propriedades do objecto arquitectónico – por convenção gráfica –, por sinestesia, ou seja, tenta provocar a experiência sensorial na qual certas sensações correspondentes a um certo sentido são associadas às de outro sentido. Melhor, o desenho seduz a visão e *sugere-lhe* uma experiência total –

<sup>25</sup> “Está claro que puede diseñarse a dos niveles muy diferentes si así lo definimos. El primero es el nivel sencillo, primitivo e concreto de poder unir cosas – cosas de verdad –, para obtener un resultado satisfactorio. El segundo nivel es mucho más difícil y supone diseñar en abstracto, lo que quiere decir manipular un análogo o un código porque no pueden manipularse las cosas reales, o bien porque son excesivamente grandes o pesadas.” M. L. J. ABERCROMBIE, *Percepción y Construcción* in Ignácio de SOLÁ-MORALES RUBIÓ, *Metodología del Diseño Arquitectónico*, AAVV, 2ª ed., Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1971, p. 262.

<sup>26</sup> Charles MOORE, e Gerald ALLEN, *op.cit.*, p. 17.

<sup>27</sup> Esta relação substitui algo, fica em vez de algo. E se o faz pode ser considerada como um signo, que deciframos “em função de um saber, ao mesmo tempo que de uma percepção” (FRANCASTEL, Pierre, *Imagem, Visão e Imaginação*, Edições 70, Lisboa, 1987, pág. 52.). A este propósito, Manfredo Massironi defende a existência de uma lógica na descodificação da imagem, quando caracteriza o processo representativo enquanto uma “dialéctica entre ênfatismo e exclusão”. E esta dialéctica surge da pesquisa que o desenho faz acerca dos “traços, elementos ou características” de pertinência de determinado objecto a construir, ou seja, o desenho pesquisa no interior desse objecto os traços que melhor

caracterizam o seu conteúdo cultural, os traços que mais eficazmente permitem antever determinado objecto quando transferidos por artifícios gráficos para uma imagem (Manfredo MASSIRONI, *Ver Pelo Desenho*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 70.).

<sup>28</sup> Coincidentemente, Gombrich desenrola uma análise semelhante quando diz: “A *facsimile duplication* would not be classed as an *image* if it shared with its *prototype* all characteristics including the material of which it is made.” (E. H. GOMBRICH, *The Visual Image: its Place in Communication*, in *The Image and the Eye: further studies in the psychology of pictorial representation*, Londres, Phaidon Press, 1982, p. 144) As palavras de Gombrich fazem-nos

aquela que se teria com o corpo-inteiro na delimitação de uma parte do espaço do *continuum* de todo o espaço. O desenho pela sugestão dessa experiência total antecipa o espaço arquitectónico.

<sup>29</sup> "Los fracasos se producen cuando no lo [o espaço] hacemos reconocible, cuando no distinguimos entre una parte y el continuum. Es fácil ver por qué fracasamos tan a menudo. En primer lugar, no dibujamos el espacio, sino más bien planos y secciones en los que el espacio está escondido. Así pues, hay la tentación constante de fijarse en los objetos más que en el espacio arquitectónico en el que existen. Las victorias de la mesa de dibujo (tales como conseguir que todo quede alienado) reemplazan y niegan los placeres que se pueden descubrir en el espacio." Charles MOORE e Gerald ALLEN, *op. cit.*, pp. 17 e 18.

<sup>30</sup> "We here presuppose that the concept 'architecture' transcend the formal aspect, but even when experiencing purely formal properties, we need theoretical insight. [...] That architecture is something more than a play of forms, should be evident from the experiences of our daily life, where architecture 'participates' in most activities. Nevertheless it is often maintained that the 'real' architectural experience is purely formal ('aesthetic')." Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, 9<sup>a</sup> ed., Massachusetts, The M.I.T. Press, 1992, p.85

A imagem que o arquitecto constrói mediante marcas sobre superfícies permite, em certa medida, uma imersão por simulação no objecto arquitectónico. Charles Moore e Gerald Allen apontam, justamente, para o desenho como motivo de fracasso quando não tornamos reconhecível, quando não distinguimos, a parte do *continuum* – afirmando que é o próprio desenho que nega os prazeres que se podem descobrir no espaço.<sup>29</sup>

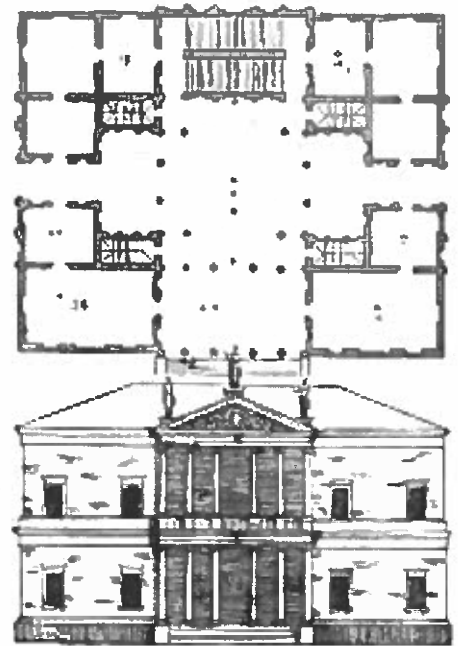
A imagem é superficial, no sentido em que sobrevive da relação entre marca e superfície, e no sentido em que é vaga enquanto simulação do objecto arquitectónico.

A imagem que pré-figura o objecto arquitectónico encontra-se despojada de tempo na medida em que essa imagem simula, por antecipação, o espaço – um espaço onde se possa existir, um espaço existencial. Melhor, digamos que o tempo permanece como que inerte nesse simulacro por, do espaço, conseguirmos apenas estabelecer contacto com uma sua representação. O arquitecto utiliza a imagem, o desenho, com essa intenção, a da simulação transformando a opacidade do suporte em objecto transparente – esta é a noção de *campo visual*. O desenho seduz a visão, e por sinestesia, convida o corpo-inteiro a experimentar o espaço que simula. O corpo-inteiro experimentará o desenho enquanto um objecto que simula outro objecto, mesmo quando nessa ficção se definem espaços incompreensíveis ou impossíveis. Os limites impostos à imagem são diversos dos limites do espaço.

O arquitecto opera em *duas realidades independentes*, pondo uma ao serviço da outra; melhor, ele opera na imagem e coloca-a ao serviço da Arquitectura. Pelo desenho antecipa a Arquitectura, naquilo que ela tem de visual, uma vez que é sobre a matéria visual que o desenho se debruça. A Arquitectura, por outro lado, é mais do que mera imagem visual. Existem, portanto, três realidades: a *imagem*, o *objecto arquitectónico* e o *sujeito*. É facto que o arquitecto opera na imagem, mas que intervenção opera ele, pela imagem, na tridimensionalidade?

Ao longo do tempo, sobretudo no Renascimento, com a divisão do trabalho – a cisão entre trabalho intelectual e trabalho braçal –, o arquitecto veio demitindo-se da resolução, *in loco*, das questões relacionadas com o habitar – a imagem substituiu o arquitecto, ou seja, substituiu a sua presença no local da construção. Todos os problemas relacionados com a Arquitectura passaram a ser solucionados e previstos no interior da imagem, correndo – o arquitecto –, o risco de estar a fazer antecipar objectos que, de Arquitectura, só detêm a dimensão física e determinados elementos-funções de uso: a escada, a porta, o corrimão, a fenestração, o tecto, os planos parietais, etc., num mero *jogo de formas*<sup>30</sup>.

A estetização do mundo, e consequentemente da Arquitectura, pode ver-se como uma forma de realidade distorcida, que privilegiando as sensibilidades estéticas ignora preocupações de fundo – as *funções* do signo arquitectónico. A Arquitectura (divulgada pelos meios de informação e veiculada por algumas escolas), trespassada como foi



Andrea Palladio (1508-80), projecto para a Villa de Giovan Battista Della Torre

pelos desígnios da arte, solucionada no interior da estética da imagem, propõe objectos que pela sua dimensão física e pela utilização de determinados elementos-funções criam um cenário que condiciona à partida a experiência destes objectos – predispondo o sujeito para a sua leitura enquanto objectos estéticos.<sup>31</sup>

O arquitecto, na contemporaneidade, limita-se, em obra, a prestar a *assistência técnica* – essa assistência assegura-lhe a boa execução do objecto através do desenho: limita, deste modo, os desvios ao desenho e assegura que o objecto arquitectónico não se distancia deste. E ao falarmos de dimensão física, atendamos também para o problema que se coloca à escala: “*Esta diferencia de escala entre los arquitectos y sus maquetas*<sup>32</sup> les permite asumir una actitud de autoridad vis-à-vis, como si fueran Gulliver, frente al emplazamiento real de sus proyectos. Distritos enteros pueden ser eliminados por el corte del escape en un ejercicio que a menudo opera a un nivel estético. Uno puede suponer que la consecuencia de esto no es simplemente que dentro de cada dictador fascista hay un arquitecto, sino también que dentro de cada arquitecto hay un fascista en potencia.”<sup>33</sup> A maquete e as imagens facilitam o exercício do arquitecto na medida em que são, comparadas com a dimensão física da Arquitectura, manejáveis. Ao manejá-las, o arquitecto, opera nelas – enquanto antecipações de Arquitectura –, somente a nível estético, quando seria desejável articulá-las, se possível fosse, com as suas percepções visuais, auditivas e cinestésicas.

Mas, uma vez que todos os problemas relacionados com a Arquitectura são resolvidos no interior da imagem – e o *âmbito que governa*<sup>34</sup> esta imagem é o estético –, “o arquitecto torna-se num produtor de imagens, num agente de *marketing*, ou de comunicação, que só trabalha a três dimensões fictícias. No melhor dos casos, está reduzido a um jogo gráfico ou mesmo plástico, que rompe com a finalidade prática e utilitária da Arquitectura e que a inscreve na estética intelectualista da ridicularização e da provocação, característica das artes plásticas contemporâneas.”<sup>35</sup>

A imagem é diversa do objecto. Dois planos se distinguem: o da representação e o da vivência do espaço proporcionado pelo objecto arquitectónico. E, se o arquitecto provoca pela imagem (porque é nela que ele o estuda e antecipa), o aparecimento de um objecto na tridimensionalidade, então – quando não consciente de que a imagem é diversa do objecto –, não mais faz do que fazer aparecer nessa tridimensionalidade um objecto carregado com os significados da bidimensionalidade, tão próximos e tão longínquos com a Pintura: tão próximos porque é sobre a imagem que a Pintura actua, ignorando – porque sua condição –, os aspectos relacionados com o *uso*<sup>36</sup>; e tão longínquos porque na Pintura se mantém um contacto directo com a obra em construção. Assim se distancia o arquitecto da Arquitectura, quando mantém com ela uma relação indirecta, uma relação baseada na representação e na imagem.<sup>37</sup> A Arquitectura, neste sentido, é representação. A partir deste momento, em que reconhecemos que o arquitecto – pelo desenho –, faz aparecer imagens na tridimensionalidade, não mais podemos considerar a imagem como uma entidade predominantemente plana, mas com uma possibilidade de pluridimensionalidade – que é o caso da Arquitectura.

que está predispuerto por anticipado a leer estos objectos como obras de arte debido a la naturaleza del escenario.” Neil LEACH, *La an-Estética de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial 2001, pp. 34 e 35.

<sup>32</sup> Alarguemos, aqui, a noção de /maquetes/ a todos os dispositivos, disponíveis pelo arquitecto, que se socorram da escala enquanto modo de pensar a Arquitectura: plantas, alçados, cortes.

<sup>33</sup> Neil LEACH, *op. cit.*, p. 53.

<sup>34</sup> “*En la cultura del simulacro y la simulación, una cultura de hiperrealidad donde la imagen se ha convertido en una nueva realidad, el ámbito que gobierna la imagen, la estética, ha pasado a dominar otros ámbitos: [...]*” Neil LEACH, *op. cit.*, p. 21.

<sup>35</sup> Françoise CHOAY, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 215.

<sup>36</sup> A Pintura até ao aparecimento da fotografia e da imagem-movimento (cinema) tinha como principal uso o do retratar pessoas, objectos ou situações.

<sup>37</sup> De qualquer forma, o problema não parece estar na representação, mas no modo como a representação é instrumentalizada.

<sup>31</sup> “*Damien Hirst han expuesto tiburones y otros animales disecados y conservados en formol. La fuerza de estos trabajos no radica exclusivamente*

*en su habilidad para sorprender al espectador buscando alguna forma de respuesta. Se podría argumentar que es más bien la propia repulsión*

*que normalmente producirían lo que desencadena una respuesta estética como un mecanismo de defensa por parte del espectador,*

A partir do século XV, com a invenção da perspectiva, as imagens abriram-se como janelas até ao infinito. A noção de *ponto de fuga* fez com que o sujeito pudesse *percorrer visualmente* o interior da imagem que se abria para lá da opacidade do suporte procurando a profundidade.

★

Existe uma qualidade comum a todos os suportes, independentemente da diversidade de qualidades físicas que esses suportes possam possuir, e das funções deste *plano* de representação. Essa qualidade é a da transparência, ou seja, o desenho admite, como característica, a possibilidade de tornar transparente uma superfície fisicamente opaca. O desenho é um objecto, não é uma ilusão, apesar de alcançar um espaço virtual para além dos limites físicos do suporte. Neste aspecto, ele transcende o carácter físico do suporte, avança um espaço para além dele. Mas, que distingue o desenho de outras marcas sobre superfícies? Ou, por outras palavras, que é que nos permite distinguir um objecto como desenho e outro como uma superfície de madeira laivada e nodosa, por exemplo? E as técnicas de “*trompe-l’oeil*”?

Parece dever-se ao facto de o desenho ser um *objecto autónomo*<sup>38</sup> e portanto portador de características, ou traços pertinentes de conteúdo, específicas que o fazem significar, mediante o reconhecimento que dele é feito por parte do sentir do sujeito, enquanto ele próprio – desenho –, e não outra coisa qualquer. Essa virtualidade não só é admitida pelo desenho, como lhe é essencial para a sua existência enquanto objecto.

A janela de Alberti promove apenas uma visita ao interior da imagem, uma visita apenas susceptível de ser realizada pelo olhar e nada mais para além dele. Da imagem o sentir somente pode, naquilo que ela tem de simulação, penetrar quanto aos seus aspectos visíveis. A imagem como constituição da realidade, depositada sobre uma superfície bidimensional, propõe a ilusão de que a imagem é tão profunda, tão tridimensional, tão habitável como o objecto arquitectónico.

Muito embora a estética grega seguisse a *mimese*, não podemos considerar – com os desvios com que olhamos para as formas do passado –, um realismo efectivo na produção da imagem.<sup>39</sup> A *proporção* e a *medida* constituíram um reflexo da Beleza eterna. A construção da imagem ficou assim limitada por este ideal, porque, sendo objecto do mundo, dificilmente a teriam construído de outra maneira. Deste modo, “a imagem, fixa-se por ela mesma, a meio caminho daquilo que se vê e do meio de transcrição”<sup>40</sup>.

A Idade Média, recuperando alguns dos postulados gregos – sobretudo com os neoplatónicos do século III, destacando-se do fundo Plotino –, recusaram o *culto do visível e do palpável*. Observamos, que o espaço conceptual da Pintura românica e gótica, apesar da sua fundamental bidimensionalidade, nos propõe os traços visíveis de um universo supra-terreno – um espaço sagrado –, que envolvia, em certa medida, todo o Ocidente. A imagem apresentava-se eminentemente simbólica e rompia com o império clássico das sensações aliadas à razão. O representado, daqui em diante – desde as imagens, ainda hoje visíveis, nas catacumbas de Roma –, converte-se em símbolo. A cruz, o peixe, a pomba, o cordeiro, ascendem a uma descodificação que se desvia do realismo<sup>41</sup> imediato. Até ao *quattrocento*, a civilização ocidental reside no interior de imagens que lhe revela o invisível que a rodeia.

O Renascimento libertou o homem do jugo dessas imagens quando fez dele a medida de todas as coisas, e também dessas imagens. O humanismo moderno – renascentista –, libertou o homem da imagem e constituiu-o como espectador – um

<sup>38</sup> “O lugar, o campo figurativo é apenas o suporte da imagem, não se identifica com ela.” Pierre FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 51.

<sup>39</sup> René HUYGHE, *op. cit.*, p. 169.

<sup>40</sup> René HUYGHE, *op. cit.*, p. 170.

<sup>41</sup> Mais uma vez, aqui, /realismo/ como o conceptualizamos hoje.

homem expectante perante a ilusão de uma imagem caracterizada pela expressão máxima do visível.

A partir do Renascimento o sujeito coloca-se no exterior dessa simulação, simetricamente ao modo como se coloca ante as coisas que povoam o seu mundo. O esforço, a partir deste momento, é todo o de uma tentativa de mobilização – realizada pelos artistas –, com o sentido de fornecer imagens a um espectador cada vez mais ávido de ser iludido por essas imagens. Simula-se – na tentativa de reduzir a distância entre representação e representado –, procurando seduzir os olhos com o objectivo de lhes estabelecer um clima total, ou seja, procura-se provocar pelos olhos uma imersão com o corpo-inteiro na realidade que a imagem simula – sinestessicamente. Concluímos, deste modo e com alguma cautela: o caminho iniciado pelo Renascimento culmina nas novas tecnologias digitais da realidade virtual – enquanto fenómeno historicamente recente entendido como um novo processo de realizar, divulgar e consumir imagens.

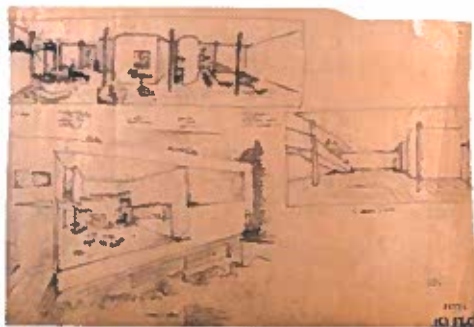
Retomemos o raciocínio: a imagem, operativa na Arquitectura como constituição antecipada da realidade, propõe a ilusão de que é tão profunda, tão tridimensional, tão habitável como o objecto arquitectónico.

Para resolver os problemas relacionados com o habitar, e portanto com a Arquitectura, o arquitecto tenta simular *na* e *através* da imagem a tridimensionalidade – o objecto arquitectónico. Fazendo-o, autonomiza a imagem através da qual se concretizará o objecto. Por outras palavras: por um lado, a imagem é simulação; por outro, a construção tridimensional do objecto é realizada através dessa imagem que o simula. Daí que o objecto arquitectónico conserve esse carácter simulado da imagem que o antecipou. Quando aplicada à Arquitectura, a imagem não passa, dela própria, à definição de espaço; isto é, a simulação do espaço não se transforma, pela materialidade da construção, em espaço susceptível de ser experimentado com o corpo-inteiro. A Arquitectura passa a ser a simulação da simulação que lhe deu origem. Em todo o caso, “facto de comunicação”.

★

Reconhecemos na imagem que simula o objecto arquitectónico a existência de um espaço interno que em princípio nos é revelado pela aparência externa dessa imagem. Para que a possamos ver será necessário recorrer a um tipo especial de imagem técnica que podemos denominar por esquema. Podemos, igualmente, considerar que as representações visuais têm um interior onde por simulação passam a residir os mecanismos que constituem a Arquitectura como dispositivo. Existe, portanto, na simulação sobre uma superfície, uma *articulação interna* cujo objectivo é

esse mesmo – o da simulação. Não é, por isso, descabido afirmar que o processo de representação vigente, de que a Arquitectura faz uso e pelo qual opera, teve o seu início na Pintura renascentista, que tentando encurtar o intervalo entre *representação* e *representado*, procurou seduzir os olhos com o objectivo de lhes estabelecer um clima total – uma experiência total do objecto a construir pelo convite do simulado. Como não será também inoportuno comparar o desenho arquitectónico (uma representação eminen-



Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), (1887-1965), Villa Ocampo, Buenos Aires

temente técnica, porque instrumentalizada no sentido da construção), e as imagens produzidas no Renascimento, porque consideramos, umas e outras, inscritas na História e na Teoria da Imagem; pelo que, alargando o âmbito, arroladas numa fenomenologia geral da representação. Umhas e outras representam um determinado tipo de saber, ou de conhecimento. Mas, estabelecamos o paralelismo de um modo diverso: o desenho – as imagens *técnicas* que assistem à Arquitectura –, e as imagens do Renascimento – que deram origem às primeiras –, encontram-se num patamar heurístico comum. Esse patamar é a própria Arquitectura – como gestão do espaço, (ou, melhor, como *delimitação de uma parte do continuum do espaço*), e como dispositivo. As imagens técnicas operativas na Arquitectura, tal como o que sucede nas imagens renascentistas – sobretudo as fornecidas pela Pintura –, intentam numa simulação resumida que consiga fazer aproximar o interior e o exterior, a síntese visível de uma teia complexa que os articulará. A simulação, posta em síntese pela imagem, da complexidade do organismo arquitectónico ficará sempre aquém da experiência, dos prazeres que se podem descobrir no espaço. Todavia, é a própria imagem, enquanto instrumento da Arquitectura, quem pode negar essa possibilidade de prazer<sup>42</sup>, quando, neste aspecto, a Arquitectura deveria ser não mais do que isso – prazer ou felicidade.

42 "Los fracasos se producen cuando no lo [o espaço] hacemos reconocible, cuando no distinguimos entre una parte y el continuum. Es fácil ver por qué fracasamos tan a menudo. En primer lugar, no dibujamos el espacio, sino más bien planos y secciones en los que el espacio está escondido. Así pues, hay la tentación constante de fijarse en los objetos más que en el espacio arquitectónico en el que existen. Las victorias de la mesa de dibujo (tales como conseguir que todo quede alienado) reemplazan y niegan los placeres que se pueden descubrir en el espacio." Charles MOORE e Gerald ALLEN, *op. cit.*, pp. 17 e 18.

"Según Freud, nuestra mente se rige por el principio del placer. El placer que ofrece el arte es, en primer lugar, raro;" A. EHRENZWEIG, *Psicoanálisis de la Percepción Artística*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1976, pp.85 e 86.

Sob um ponto de vista fenomenológico podemos comparar as imagens do Renascimento com as imagens técnicas onde se pensa a Arquitectura. Mas, entre a imagem *pictórica* e a imagem *técnica*, existem algumas diferenças. A nível fenomenológico elas produzem fenómenos diversos. Os fenómenos que produzem têm que ver com o objectivo, com o sentido, para o qual foram realizadas – a imagem pictórica encontra a sua finalidade em si própria, ela simula um espaço para além da opacidade da superfície em que se vê configurada, e almeja justamente isso; a imagem técnica simula, também um espaço para lá da opacidade da superfície, mas enquanto antevisão de um espaço a construir segundo os seus próprios desígnios. A imagem técnica manifesta a intenção de existência de um novo espaço. Este novo espaço fica situado entre essa imagem que o antecipou e a sua consequência tridimensional, ou seja, entre a *imagem técnica* e um *jogo de formas* tridimensionais.

Podemos considerar este novo espaço como sendo uma imagem pluridimensional. É pluridimensional porque são imagens que o arquitecto faz aparecer na tridimensionalidade – transferidas da simulação da imagem técnica, do desenho, para a tridimensionalidade; e pluridimensional porque, uma vez na tridimensionalidade, age sobre ele (espaço) o tempo.

O tempo – que ficava inerte no simulacro, por do espaço, o arquitecto, conseguir apenas estabelecer contacto com uma sua representação –, irrompe da imagem e manifesta-se, ainda que indirectamente, sobre o espaço outrora simulado. O espaço transferido da simulação para a tridimensionalidade vai ser constituído pelo sujeito dentro de uma dinâmica de sucessão-de-imagens-movimento-no-tempo. Da simulação do espaço ao espaço *experimentável*, passa-se de um patamar de imagens-inertes-no-tempo (simulacro de espaço) a uma sucessão-de-imagens-movimento-no-tempo (espaço *experimentável*). Diversas, portanto.

Imagem e Arquitectura, como vimos, estabelecem uma relação íntima. Na contemporaneidade, como ao longo de séculos, uma relação baseada na primeira como modo de pensar a segunda – uma relação escorada na imagem para a execução da Arquitectura. Esta relação, com os novos métodos de configuração de imagens (sobretudo a partir da tecnologia digital) permitem-nos reconsiderar a fenomenologia da imagem, que na contemporaneidade já vão transcendendo a dicotomia *tradi-*

cional entre forma – ou figura –, e fundo, exigindo uma nova hermenêutica da imagem.

Aparentemente, vivemos na contemporaneidade num *mundo de imagens*, de *hiper-realidade* e *simulacro puro*, estetizado pela arte<sup>43</sup>. Vivemos a era da tecnologia estetizada pela arte – a tecnologia digital. Esta tecnologia cada vez mais nos fornece imagens próximas daquilo a que chamaríamos *realidade*. O digital mobiliza-nos sinesteticamente.

E sendo a Arquitectura um *facto de comunicação*, coloca-se desde logo se “o que entendemos por comunicação não será simples *estimulação*?”<sup>44</sup>

★

“Um estímulo é um complexo de acontecimentos sensórios que provocam determinada resposta”<sup>45</sup>, e, é significativa a distinção entre *senal* e *signo*, como tão bem sabemos.

Analisemos atentamente: a escada fica no lugar de subir, a porta no lugar de entrar ou de sair, o corrimão no lugar de agarrar, a fenestração no lugar da possibilidade de existência na luz, o tecto e os planos parietais no lugar de abrigar. E, de um modo geral, o habitáculo no lugar da necessidade de defesa do mundo exterior constituído enquanto entidade *hostil*<sup>46</sup>, no limite, enquanto caos. Estas *funções*, entre outras, são o que permite o uso da Arquitectura e, “o que permite o uso da *Arquitectura* (passar, entrar, parar, subir, estender-se, debruçar-se, apoiar-se, segurar, etc.) *não são apenas as funções possíveis*, mas antes de mais nada, *os significados coligados que me dispõem para o uso funcional*. E tanto isso é verdade que, diante de fenómenos de *trompe-l’oeil*, eu me disponho para o uso, embora a função possível não exista.”<sup>47</sup> A escada, a porta, o corrimão, a fenestração, o tecto, os planos parietais, estimulam o sujeito – na medida em que se oferecem ao seu uso –, a determinadas respostas: por um lado, para que suba, para que entre ou saia, para que se agarre, para que compreenda o sentido de viver na luz, para que se abrigue, o sujeito tem que ter aprendido o que são, a escada, a porta, o corrimão, a fenestração, o tecto, os planos parietais. Aprendendo a subir, portanto no âmbito da experiência, a entrar e a sair, a agarrar-se, a viver na luz, a proteger-se, aprende a responder aos *estímulos*, e portanto, *reconhecendo iconicamente*, porque previamente codificados, nos *estímulos* propostos a “possibilidade oferecida de uma função exequível”<sup>48</sup>. Mas, se estes *estímulos* foram codificados, ainda que pela experiência, não são *estímulos* mas *signos*. O *estímulo* é uma noção da Psicologia, não da Semiótica.

Olhamos para as coisas e entramos numa actividade que prevê o reconhecimento daquilo para que estamos a olhar. Reconhecemos mediante códigos que convencionam *os significados coligados a essas funções que nos dispõem para o uso funcional* da Arquitectura, mas *essas funções* só existem – enquanto *significados* –, se *corporizadas* em formas, e nem sempre essas formas são eficazes comunicacionalmente. O facto de, por vezes, não serem eficazes comunicacionalmente não remete estas formas para a condição de *estímulos*, ou *sinais*, entidades desprovidas de conteúdo.

A Arquitectura disponibiliza sempre formas, formas que promovem (ou devem promover) o habitar. Essas formas contêm sempre significado porque se o não contivessem não reconheceríamos naquele objecto, que reconhecemos enquanto Arquitectura, Arquitectura. Então, a escada fica no lugar da possibilidade subir, a porta no lugar da possibilidade de entrar ou de sair, o corrimão no lugar da possibilidade de agarrar, a fenestração no lugar da possibilidade de existência na luz, o tecto e os planos parietais no lugar da possibilidade de abrigar. Estes elementos, por ficarem no

<sup>43</sup> “Como el propio Baudrillard escribe: ‘El arte, hoy en día, ha penetrado totalmente en la realidad...La estetización del mundo es completa’ Neil LEACH, op. cit., p. 20.

<sup>44</sup> Umberto ECO, A *Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, p. 190.

<sup>45</sup> Umberto ECO, A *Estrutura Ausente*, op. cit., p. 190.

<sup>46</sup> Gaston BACHELARD, op. cit., p. 27.

<sup>47</sup> Umberto ECO, A *Estrutura Ausente*, op. cit., pp. 191 e 192.

<sup>48</sup> Umberto ECO, A *Estrutura Ausente*, op. cit., p. 191.

lugar de possibilidades, são signos. Um signo é um objecto que fica no lugar de um outro objecto que, de uma certa forma, o substitui. Porém, a forma, é desde logo um signo, e as formas disponibilizadas pela Arquitectura, deste modo, são signos, mas signos particulares – signos arquitectónicos. Estes signos arquitectónicos são providos de *função semiótica* – em que, os planos, da expressão e do conteúdo, são solidários e pressupõem-se, necessariamente, um ao outro reciprocamente, não existindo um sem a presença do outro.<sup>49</sup> Por outro lado, a Arquitectura enquanto organização da realidade física que estabelece a ordem cultural ao organizar o espaço material, ela própria, é uma representação. É-o porque fica em vez daquilo-a-que-faz-referência, toma, em certa medida, o lugar do representado – a *ideia*, ou o *conceito*, de *habitar* –, passando na tridimensionalidade a ser uma estrutura onde o sujeito manifesta a sua existência. A Arquitectura, por um lado, é onde as qualidades sensíveis das formas (que exploram uma ou mais *linguagens* para que se possam manifestar) são seleccionadas e articuladas entre elas em relações; por outro, nesta selecção, articulação e relação está o lugar do *conceito de habitar*. Quando as qualidades sensíveis das formas estão solidárias, e se pressupõem recíproca e necessariamente, com o conceito de habitar, temos Arquitectura. É, portanto, a forma que é significante, e que portanto é capaz de produzir sentido.

O objecto arquitectónico, enquanto fenómeno, é convocado e manifesta-se segundo uma representação que, sendo o corpo que o suporta enquanto reconstituição, é, em simultâneo, um seu significante e o seu significado.

A Arquitectura, como representação, substitui-se ao representado – à *ideia*, ou ao *conceito*, de *habitar* –, que é o *conceito de espaço humanizado*, deste modo, esta representação pode ser considerada enquanto uma função que possibilita pôr em ausência o representado, *pondo-o-em-código*. Esta *função semiótica* só existirá se existir uma relação de implicação solidária entre o *plano do conteúdo* e o *plano da expressão*.<sup>50</sup>

Por um lado, as formas são indivisíveis dos conteúdos, são substâncias semióticas – imersas no mundo vivido; por outro, são possibilidades de novas experiências, passíveis de gerarem novas formas, *formantes* de novos sentidos. Este é o estatuto semiótico da *realidade* de um modo geral, e do objecto arquitectónico de um modo particular. *Forma* é, então, deste ponto de vista, o sensível constituído enquanto significação. A *função semiótica*, hjemsleviana, é o ponto de encontro entre o natural e o cultural, como possibilidade de ultrapassagem desta dualidade. Como importante consequência, semioticamente considerados, estes objectos significantes não se submetem a ser instrumento de significações estáveis ou entidades fixas. Deste modo, nem a linguagem pode promover uma coexistência “através de um mesmo mundo”. O sentido é probabilidade permanente.

\*

A Arquitectura organiza a realidade física, estabelecendo a ordem cultural ao organizar o espaço material.

A contemporaneidade, no mundo ocidental, cada vez mais se alicerça no consumo, submergindo na informação que ela própria disponibiliza. Esta é a era da informação em que todas as expressões, ou discursos, são cada vez mais desmaterializadas. Isto porque o corpo, aquilo com que se sente, também ele perdeu terreno em favor dessa informação. A sociedade ocidental oscila entre o *concreto* e o *representacional*, entre o *real* e o *simulado* (ou virtual). A nova civilização apresenta um grande desafio ao corpo e consequentemente à Arquitectura enquanto *moldura da vida*, da existência do homem em sociedade, definindo o espaço onde esse corpo habita.

<sup>49</sup> Louis HJELMSLEV, *Prolegómenos a une Théorie du Langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, pp. 66 e 67

<sup>50</sup> “Mais, il semble plus adéquat d’employer le mot *signe* pour désigner l’unité constituée par la forme du contenu et la forme de l’expression et établie par la solidarité que nous avons appelée *fonction sémiotique*.” Louis HJELMSLEV, *op. cit.*, p. 77.

Cada vez mais dependemos menos do corpo, sobretudo enquanto objecto que deambula no meio. Na contemporaneidade, a presença do corpo cada vez mais se torna desnecessária porque esta mesma contemporaneidade parece precisar, cada vez mais, dessa ausência do corpo, ou seja, de fazer substituir o corpo por tecnologias informáticas desprovidas de matéria corpórea. Essas tecnologias desmaterializadas ficam em vez do corpo – passaram a ocupar o seu lugar. Essas tecnologias são *signos* do corpo e portanto representam-no por esse motivo.

Mas, supostamente, a sociedade de consumo celebrava, em voz alta, a vitória do materialismo que favorecia, com produtos, as necessidades do sujeito, as necessidades do corpo. Esta sociedade mais do que auscultar as necessidades, cria-as pela divulgação, pelas tecnologias da informação, pelo *marketing*, criando modelos quase sempre alicerçados em imagens mais reais que esta sociedade acreditava ser o *real*. A sociedade de consumo não soube perceber a tempo que esta simulação na construção dessas imagens modelares estava fundada, ela própria, na hiperbolização de um *real* que em si já não passava, como nunca passou, de uma simulação bem ardilada e alimentada pela esperança de coexistência num *mundo comum*.

Na verdade, a sociedade de consumo conseguiu desvalorizar o *material* destituindo, demitindo, o corpo de si próprio, quando – antecipando-se ao corpo –, definiu quais as suas necessidades. Necessidades quase sempre supérfluas, desvanecidas de sentido e portanto obsoletas desde o primeiro instante – o instante da sua aquisição. Estas necessidades são efémeras porque são ausentes de sentido. A sociedade de consumo somente valora a origem, o acto, a razão e o poder de compra. Desenha-se, assim, uma cultura de meios que vem dando continuidade à criação, e à recriação, de necessidades habilmente dirigidas e notavelmente manipuladas informaticamente. Anuncia-se a morte do material, do corpo, e a jusante deste, do sentir enquanto modo de constituir a realidade.

A Arquitectura já não é mais do que representação. Provavelmente, o aparecimento – no Renascimento –, do esquiço, e da perspectiva linear, enquanto *tecnologia de representação* e modo de pensar a Arquitectura, foram os primeiros sintomas que fizeram com que o sujeito passasse a habitar imagens mas na tridimensionalidade. Daí que, não nos espantemos, que a construção dessas imagens – em favor de um objecto a construir tridimensionalmente –, simulem essa mesma tridimensionalidade como se, desde o primeiro traço, pudéssemos habitar virtualmente no campo visual onde essas imagens existem.

A virtualização do espaço começa aí, na imagem.

A produção de serviços e de informação esmagaram a produção industrial, quando esta – aplicada à construção –, deixou de poder competir com as bolsas de valores, cada dia mais especulativas, e o carácter efémero das imagens postas em circulação pelos mais diversos tipos de divulgação. A experiência sobre os objectos, e em particular sobre a Arquitectura, que se acreditava serem estáveis e presentes fisicamente, foram substituídos pela impressividade fluida das imagens *descarnadas*. A linguagem arquitectónica aplicada à materialidade e ao uso, enquanto possibilidade de habitar, portanto enquanto *possibilidade de função*<sup>51</sup> – *facto de comunicação*<sup>52</sup> também por isso –, foi



Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), (1887-1965), Ville Radieuse

<sup>51</sup> Umberto ECO, A *Estrutura Ausente*, op. cit., p. 188.

<sup>52</sup> Umberto ECO, A *Estrutura Ausente* op. cit., p. 188.

<sup>53</sup> Roland BARTHES, *O Grau Zero da Escrita*, seguido de *Elementos de Semiologia*, Lisboa, Ed. 70, s.d., p. 104.

<sup>54</sup> Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 190.

<sup>55</sup> “O arquitecto torna-se num produtor de imagens, num agente de *marketing*, ou de comunicação, que só trabalha a três dimensões fictícias. No melhor dos casos, está reduzido a um jogo gráfico ou mesmo plástico, que rompe com a finalidade prática e utilitária da arquitectura e que a inscreve na estética intelectualista da ridicularização e da provocação, característica das artes plásticas contemporâneas.” Françoise CHOAY, op. cit., p. 215.

<sup>56</sup> Françoise CHOAY, op. cit., p. 215.

<sup>57</sup> Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 102.

<sup>58</sup> Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 196.

<sup>59</sup> Não só nas artes plásticas encontramos símbolos no seu estado mais puro. Temos que ressaltar, aqui, por exemplo, as manifestações ligadas às religiões e ao sobrenatural.

substituída por uma linguagem de imagens que fez da Arquitectura mais *facto de comunicação* do que *possibilidade de função*, ou de uso. Roland Barthes esclarece: “a partir do momento em que existe sociedade, qualquer uso é convertido em signo desse uso”<sup>53</sup>, porém, mesmo quando não exercido o uso, permanece comunicando. Parece evidente que a Arquitectura seja um produto da sociedade e, portanto, “*comunica a função a executar*”<sup>54</sup>, essa função é a de definir o espaço como *uma parte do continuum do espaço*.

Nos moldes clássicos, o arquitecto comunicava, pelo objecto arquitectónico, a existência de uma função possível; nos *moldes contemporâneos*, quando a aparência visual se torna mais importante que a fisicalidade, quando o simulado se torna mais importante do que a coisa simulada, quando a representação se torna mais importante do que a coisa representada, o arquitecto, como observamos atrás pela constatação de Choay, transforma-se num executante de imagens, de marketing ou de comunicação.<sup>55</sup> A Arquitectura relegou-se, assim, para uma virtualidade desmaterializada. Por outro lado, o sujeito permanece, por enquanto, munido do corpo, encarnado, vivo nele, ainda que na solidão enquanto existência no momento presente.

Reflectamos acerca deste problema levantado por Françoise Choay: a Arquitectura é gerada por um código icónico, instituído pela imagem (esbocetos, *croquis*, dupla projecção ortogonal, *renderings*, simulações tridimensionais, etc.), que a simula numa superfície mediante um complexo de marcas. A imagem é uma forma, um signo, que antecipa o objecto. Antecipando-o, precipita-o nas regras e na lógica dessa mesma imagem que é, desde o *primeiro grafema*, também ela uma representação que tem por referência, no caso da Arquitectura, um *sistema* de imagens perceptivas dotado de uma forma espacial. Por isso, o arquitecto, “fica reduzido a um jogo gráfico ou mesmo plástico”, trabalhando “a três dimensões fictícias”.<sup>56</sup> Fictícias porque, apesar de simular “algumas das condições da percepção comum, com base nos códigos perceptivos normais”<sup>57</sup>, o objecto antecipado em imagem não possui o mesmo significado que o signo icónico tenta denotar.

Muito embora reconhecamos no objecto que se antecipou, “no signo arquitectónico, a presença de um *significante cujo significado é a função que ele possibilita*”<sup>58</sup>; não podemos restringir a sua significação unicamente à *função que ele possibilita*. O signo arquitectónico é muito mais do que um conjunto de possibilidades funcionais, ele é sobretudo simbólico e nele se incorporam todas as projecções do sujeito. Aliás, o signo arquitectónico começa por ser simbólico desde a imagem que o antecipa.

Clarificando: por um lado, concluímos, que os significados associados à imagem que o antecipa são transmitidos para o objecto arquitectónico, fazendo-o resvalar para o discurso estético das artes plásticas; por outro, sabemos-lo, é sobretudo<sup>59</sup> nas artes plásticas – onde a imagem que antecipa o objecto arquitectónico pode ser inscrita –, que podemos encontrar, entre as manifestações humanas, símbolos no seu estado mais puro; por outro lado ainda, reconhecemos que a imagem, seduzindo o olhar, permite construir, apenas, uma estrutura perceptiva visual que tenta assemelhar-se, antecipando-se, à futura experiência-total do signo arquitectónico. Assim, a imagem pode virtualizar o espaço.

Debrucemo-nos nesta última consideração: a imagem – que seduz o olhar construindo essa estrutura perceptiva –, torna-se penetrável, melhor, convoca, simulando, a existência de um *espaço para além* da opacidade da superfície que se oferece, na medida em que é permissiva, ao olhar. Esta penetrabilidade da imagem, é a forma possível de vaguear virtualmente pelo espaço associada à noção de motricidade do sujeito.

A imagem faz com que nos ficcionemos a *habitar*, de um certo modo, o espaço que simula. Este *habitar* é diverso do habitar no signo arquitectónico que essa imagem simula. É uma existência abstracta num *espaço*, que por ser deliberadamente virtual, obriga a um esforço de projecção do corpo nessa virtualidade, de um-corpo-só-visual que se imagina *lá*, distante de *si* – distante daquele *si* que está diante da imagem simulada –, distante do *si-total* com que se sente a sentir.

O carácter impressivo da imagem quando aplicado à conceptualização do objecto arquitectónico pode, eventualmente, fazer com que da simulação à construção desse objecto, se estejam a elaborar formas ambíguas não descodificáveis pela experiência-total do habitar. Não descodificáveis porque os significados associados à imagem são transmitidos ao objecto arquitectónico<sup>60</sup> e, assim sendo, aquilo que era sedução somente para o olhar transfere-se para o objecto arquitectónico que se oferece ao corpo-total, ao corpo-inteiro. A imagem, por outro lado, facilita a imaginação quando torna presente aquilo que se idealiza como projecção num tempo para além da momentaneidade do presente.

As artes plásticas são só *conotação simbólica* na medida em que não se propõem a funcionar estritamente enquanto *objectos de uso*.<sup>61</sup> Nem, na nossa perspectiva, terão que fazê-lo. Elas são desprovidas de *uso*, são desprovidas de *denotações funcionais*.<sup>62</sup> Porém, a Arquitectura – sendo uma manifestação do humano –, não é só *função simbólica*, a Arquitectura é também *função denotativa* – entendida como *uso estrito de possibilidades funcionais*. A Arquitectura, como dissemos, é a definição de uma parte do *continuum* do espaço. “A arquitectura é aquela manifestação do espírito humano”<sup>63</sup> que organiza a realidade física, estabelecendo a ordem cultural ao organizar o espaço material, vai, portanto, muito mais além dos factores utilitários.

Concluamos: a *função*<sup>64</sup> do signo arquitectónico deve abranger, por um lado, conotações simbólicas definíveis pelas qualidades sensíveis das formas, e por outro, e solidariamente, denotações funcionais que confirmem a utilidade destas. Ainda: a Arquitectura, não sendo exclusivamente uso, denotação funcional, não deverá, por outro lado, assumir-se tão somente enquanto conotação simbólica (para onde, quase sempre, as imagens que a simulam, antecipam, ou pré-figuram, resvalam).

O arquitecto ao definir “objectos técnicos autónomos, ramificados, enxertados ou ligados a um sistema de infra-estruturas, libertos da relação contextual”<sup>65</sup>, ao socorrer-se da imagem, incorre no risco de esses objectos não entrarem num processo de significação onde o sentir do sujeito possa neles projectar o *conceito* possível de *habitar*<sup>66</sup> – ou porque esses objectos pretendem promover novas funções; ou porque esses objectos promovem novas formas de alcançar determinadas

*arte que no tiene por qué gustar a nadie. [...] Por tanto, no será que la casa no tiene nada que ver con el arte y que la arquitectura no debiera contarse entre las artes? Así es. Sólo una parte muy pequeña de la arquitectura corresponde al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo. [...] Si encontramos un montículo en un bosque, de 6 pies de largo y 3 de ancho, amontonado en forma piramidal, nos pondremos serios y en nuestro interior algo nos dirá: aquí hay alguien enterrado. Esto es arquitectura.”* Adolf LOOS, *Architektur*, 1910, em *Ins Leere gesprochen*, *Trotzdem*. Versão castelhana: *Arquitectura, en La Arquitectura del Siglo XX*, Madrid, Textos, Alberto Corazón, Ed., 1974, pp. 53 e 54.

<sup>63</sup> Pardal MONTEIRO, ‘*Arquitectos e Engenheiros perante o problema da Arquitectura*’ (artigo), *Arquitectura*, Maio, 1950, p.33.

<sup>64</sup> “Dentro desta perspectiva, portanto, a qualificação de ‘função’ passa a abarcar todas as destinações comunicacionais de um objecto, visto que na vida associada as conotações ‘simbólicas’ do objecto útil não são menos ‘úteis’ do que suas denotações ‘funcionais’.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., pp. 202 e 203.

<sup>65</sup> Françoise CHOAY, op. cit., p. 215.

<sup>66</sup> Uma vez que a imagem com facilidade resvala para um plano de conotação simbólica, e estabelecendo o objecto arquitectónico uma relação de iconicidade com a imagem que o antecipou, pode ele também resvalar para esse plano.

<sup>60</sup> Digamos que estamos perante uma situação em que a dois significantes (imagem e objecto arquitectónico) corresponde um só significado. Ou, por outras palavras, que a duas expressões corresponde o mesmo conteúdo.

<sup>61</sup> Esta consideração remete-nos, de imediato,

para as questões relacionadas com a “função” da arte. Dizer que a arte é desprovida de “denotações funcionais” e que explora exclusivamente as “denotações simbólicas”, não significa que defendamos que a arte é obsoleta ou desnecessária. O raciocínio foi estabelecido em relação

ao “uso estrito”, e não à “função”. A arte, uma vez que tem um destino comunicacional, embora explorando o “símbolo”, encontra, justamente aí, a sua “função”.

<sup>62</sup> Adolf Loos distingue deste modo a arquitectura da arte: “*La casa debe agradar a todos, a diferencia de la obra de*

<sup>67</sup> “Assim como toda a obra de arte se afigura nova e informativa porque apresenta articulações de elementos que correspondem a um idoleto seu e não a códigos precedentes, mas comunica esse novo código [p.e. “Constable havia, portanto, inventado um novo modo de por em código a nossa percepção da luz e de transcrevê-la na tela. (Eco, 1968, pág. 117)” Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, op. cit., p. 180], implícito nela mesma, configurando-o com base nos códigos precedentes, evocados e negados, assim também um objecto que pretenda promover uma nova função poderá conter em si mesmo, na sua forma, as indicações para decodificar a função inédita, apenas com a condição de que se apoie em elementos de códigos precedentes, isto é, deformando progressivamente funções já conhecidas e formas convencionalmente referíveis a funções já conhecidas.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 201.

<sup>68</sup> Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 201.

<sup>69</sup> Françoise CHOAY, op. cit., p. 215.

funções.<sup>67</sup> Quando as qualidades sensíveis das formas são seleccionadas e articuladas entre elas em relações *inéditas*, esdrúxulas para o sentir, nesta selecção, articulação e relação, não se projecta o *conceito de habitar*. De um modo sintético: sempre que a Arquitectura não se “apoie em elementos de códigos precedentes, isto é, deformando progressivamente funções já conhecidas e formas convencionalmente referíveis a funções já conhecidas”<sup>68</sup>, o acto de sentir ver-se-á inapto para a atribuição de sentido, por as qualidades sensíveis das formas não estarem, para si (sujeito), solidárias, e por não se pressuporem recíproca e necessariamente, com o seu *conceito de habitar*. Sempre que isto acontece, sempre que a Arquitectura enforma objectos onde o sujeito não se consegue projectar – onde lhe é vedada a possibilidade de *participar* –, por não conseguir *encasar* o seu conceito de habitar à forma, quando o arquitecto “rompe com a finalidade prática e utilitária da arquitectura”<sup>69</sup>, a experiência que o sentir realiza a propósito desse objecto, cai fatalmente no território onde as artes plásticas contemporâneas operam, caracterizadas como vimos pelas palavras de Choay. O que sucede na maioria dos casos é que o sujeito, espantosamente – projectando-se nesse espaço (antecipado por imagens – construídas segundo um *jogo gráfico ou mesmo plástico*) na tentativa de personalizá-lo e territorializá-lo –, tenta distorcer, como se fosse *distorcível*, o seu conceito de espaço existencial para que consiga adaptar-se às novas propostas da Arquitectura. Ao distorcer o conceito, ficciona-se a habitar distorcendo a aptidão do sentir. Demitindo-se do sentir, demite-se do corpo.

Perde-se.

# A «DROMOLOGIA» DE PAUL VIRILIO E A ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA: REFLEXÕES SOBRE A CRISE DA «POLIS» E DA «DOMUS»

Fernando Paulo Rosa Dias

## A poluição da velocidade: a dromologia

«Cyberspace is an accident of the real. Virtual reality is the accident of reality itself»

(Paul Virilio, *theory.net*, 12 janeiro 1994)

Arquitecto e pensador contemporâneo, Paul Virilio desenvolveu uma série de problemáticas da cultura contemporânea que insistem e rodopiam em torno das mesmas «imagens mentais» (termo que Virilio prefere a «conceitos»). Mais alarmista que negativista, não se apresenta propriamente como um mensageiro do apocalipse, para assumir a atitude de alerta perante determinados prejuízos sintomáticos da cultura tecnológica e pós-industrial. A sua «imagem mental» mais famosa é a noção de «dromologia» (de «dromos», acção de correr) ou poluição das velocidades, interesse lançado com o seu segundo livro *Vitesse et Politique* (1977).

Até ao advento da Revolução dos transportes na cultura industrial, a viagem era experiência e conhecimento, que não se decidia apenas pelos pólos de *partida* (origem) e *chegada* (destino), para se determinar em todo um percurso como história intrometida na espessura da demora dessa mesma viagem. O percurso era duração, ou mesmo espera, por vezes aceitando desvios para se estender em busca dessa experiência e história da viagem.

Na peregrinações medievais viajar era risco e «penitência», mas também «prazer» e conhecimento. Não se reduzindo aos pontos de *partida* e *chegada*, mas valorizando vários momentos do percurso ela era a maior das «aventuras»<sup>1</sup>. As redes de peregrinações articulavam as grandes peregrinações (Compostela, Roma e Jerusalém) com as pequenas e regionais, estabelecendo jornadas de peregrinação mais pequenas no interior das maiores, como seu ritmo interno. O destino da peregrinação não desvalorizava o percurso, antes exigia-o como esforço iniciático de penitência e aprendizagem, sem o qual o destino não se consagrava como verdadeiro corolário. As marcações físicas e psicológicas sofridas ao longo da viagem faziam parte de uma aprendizagem do indivíduo em que os *relatos de viagem se confundiam com a história do viajante*. O território era lugar de extensão e, portanto, de deslocação, exigindo o *trajecto do corpo nos lugares como lugar do corpo*.

A cultura pré-romântica e romântica dos séculos XVIII e XIX, esteve fascinada com as viagens, misturando-as com a descoberta do exotismo e da história. O século XIX industrial e colonial desenvolveu as grandes viagens, numa deslocação que, cada vez mais, procurava *superar o tempo local e histórico*. Devorando o percurso, procurava encurtar a distância entre a *partida* e *chegada*, fazendo destes pólos as referências determinantes e absorventes. A aceleração encurtava o tempo e devorava o território. As cidades industriais (metrópoles) tornavam-se, neste sentido, pontos maior de convergência, anulando os territórios entre si. O caminho de ferro ou, depois, a auto-estrada, foram exemplos de um progresso assente na velocidade que anulou o percurso. Quanto mais se acelerava, menos o território mediador fornecia relatos para contar. Como sua derivação temos o *viajante compulsivo*, uma das tipologias do

<sup>1</sup> Cf. George Duby, *O Tempo das Catedrais. A arte e a sociedade*. 980-1420, Lisboa: Editorial Estampa, 1988, pp.59-60.

turismo contemporâneo que viaja muito depressa por muitos sítios, sem tempo de pausa e sem estabilidade nos sítios. A viagem como corrida torna-se perda de experiência levando à perda do tempo que se julga conquistar. *A corrida mata a mnemónica da experiência e o próprio sentido da experiência da viagem e do viajante.*

A viagem assenta na extensão do espaço e do tempo, do território que se estende como solo aderente e localizador, e dos ciclos do tempo como reguladores da demora implicada na sua travessia. Ou seja, a viagem exige a Terra, a dimensão planetária como sua reguladora e macro-referência. A Terra orienta o corpo do sujeito segundo relações de cima e baixo, de peso e gravidade, de vazio e pleno, de matéria e luz ou de céu e terra, definindo um horizonte que determina a própria possibilidade fenomenológica desse corpo. A Terra, como suporte do sujeito convoca o olhar para a distância, para uma determinação geográfica assente no apelo para e até ao horizonte.

Por seu lado, a velocidade fornece a consciência da relatividade, tal como a teoria da relatividade consagrou a era industrial dos transportes ao mesmo tempo que precedeu a sua ultrapassagem. A viagem é sucessão e relação. Ligando pontos ela assume-se na diferença entre *partida e chegada*. Esta relatividade da velocidade desenvolve-se até ao seu limite, a *velocidade da luz*, e com esta a velocidade torna-se absoluta, instantânea e global: *sem duração nem território*. A velocidade da luz é a consagração das velocidades: é a velocidade limite da morte dos trajectos com partida, duração e chegada.

Quanto mais aumentamos a velocidade mais precisamos da distância óptica para recuperarmos a paisagem num horizonte cada vez mais distante, até o perdermos no que é também a perda do lugar geográfico. Passamos a ter o *mundo inteiro* (já não o local) que é também um *mundo reduzido*, que olhamos como objecto ou imagem e já não como lugar. Libertamo-nos da força gravitacional que nos ligava ao solo e que nele nos localizava, para ficarmos enclausurados na redução do mundo<sup>2</sup>. Esta «velocidade de libertação» (libertação da velocidade gravitacional que é de 28000 km/hora) é a morte geográfica do lugar. Esta superação do horizonte é também o fim do fuso horário, do tempo cíclico ligado ao território, que se torna esse tempo sem sol nem lua que procura o *instantâneo global*. A velocidade tende para o zero, para a menor duração das coisas, sejam elas objectos, memórias, territórios ou as suas relações.

Como meio de profundidade, a perspectiva é relativista porque faz da extensão a própria possibilidade de localização. Para além do horizonte depara-se a unidade global e instantânea como perda do suporte relacional. A visão depende da gravidade e do horizonte, pelo que a perda do horizonte é o fim de um mundo e de uma visão: e com ela o fim da validade de determinada arquitectura, *design* ou mesmo arte.

A profundidade do trajecto, com partida, deslocação (viagem) e chegada, que vai de «um» (aqui) para «outro» (ali) lugar, implicando narrativas e conhecimentos, é devorada pela hiperconcentração do tempo da velocidade da luz, que reduz a «nada» todos os trajectos para apenas restar o *estar-lá*. O *aqui e agora* da presença, como deslocação (que é localização «no» trajecto) de um corpo vivo, é substituído por esse «lugar nenhum» da intermitência do corpo virtual, verificando-se uma perda do sujeito e do objecto, uma atrofia do trajecto e uma «desagregação das condições da experiência sensível». A *dromos* (corrida) da modernidade culmina na *dromologia* (poluição da velocidade) da pós-modernidade.

Para uma cultura deambulante, a relação entre paisagem, percurso e narrativa é decisiva. Se pensarmos na tradição nómada dos aborígenes australianos<sup>3</sup>, verificamos que a superfície da terra nunca é lisa, mas relevos que são signos, marcas das imagens oníricas dos seres ancestrais (dos seres do «Tempo dos Sonhos»). A paisagem *lê-se*,

<sup>2</sup> Cf. Paul Virilio, *A Velocidade de Libertação*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2000, sobretudo a primeira parte.

<sup>3</sup> Sobre a arte e a cultura dos aborígenes australianos: Karel Kupka, *Un Art à l'État brut (Peintures et Sculptures des Aborigènes d'Australie)*, Lousanne: Éditions Clairefontaine, 1962; Wally Caruana, *El Arte Aborigen*, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 1997.

revelando narrativas múltiplas, que se cruzam e que revelam várias camadas de sentido. O relevo do terreno é marca dos itinerários de criação por parte dos seres ancestrais, sinais sagrados onde se lêem as narrativas ancestrais dessa passagem fertilizante dos seres do *Tempo dos Sonhos*, mas que também suportam o conhecimento topológico da terra. A condição do sujeito funciona nessa ligação à terra, às marcas na sua superfície onde se inscrevem tais narrativas sagradas. Ligações inter-individuais e mesmo intertribais decidem-se por essas marcas, segundo gestão efectivada através dos rituais. A relação entre memória cultural e percurso geográfico é determinante.

A velocidade nada acrescenta. Não interessa a viagem sem percurso, só com partida e chegada, porque todas as *marcas no território são o lugar da tribo*, tal como toda a urbanidade é lugar da cidade. O nomadismo não é deriva na paisagem, tal como o passeio não é deriva na cidade. É conhecimento, integração e participação nas marcas (memórias) dessa paisagem ou dessa cidade. E, tal como a cidade revela ao cidadão o seu passado patrimonial e arqueológico ou os seus projectos de futuro, também a paisagem revela ao aborígine as marcas ancestrais, de tal modo que os rituais são apenas meios de assegurar um passado e um futuro já inscritos na terra.

### O lugar do político e do social: a polis

*«A cidade readquiriu a sua calma: as águas já não a assediam em vagas sucessivas As suas muralhas protegem-na e nós munimos cada porta de um campeão que nos garantiu a vitória»*

(Ésquilo, in «Os sete contra Tebas», século V a.C.)

*«Não há política sem a cidade. A cidade é a forma política maior da história»*

(Paul Virilio, in «Cibermundo: A Política do Pior»)

A cidade é limite e urbanidade, demarcando-se numa relação intra e extra-muros a partir da qual se define como *fronteira no espaço*. Enquanto território vivencial nasce de uma demarcação, de uma fronteira que a segrega do exterior. A cidadania determina-se nesta separação, como delimitação territorial fundadora de uma ordenação histórica e funcional. A pertença à cidade implica uma integração geográfica, que é um modo de pertencer a esse espaço delimitado, e histórica, que é estar comprometido com a sua memória. As portas da cidade foram ao longo da história um elemento chave de domínio. Como local de passagem entre exterior e interior, ela assinalava o próprio poder ou domínio do território urbano. Todas as estratégias militares antigas baseavam-se no domínio das portas, determinante em qualquer conquista de uma cidade. Se o *Cavalo de Tróia* foi uma grande artimanha, tal deveu-se a ter permitido aos gregos entrar na cidade sem domínio das portas. Os *Arcos do Triunfo* romanos eram símbolos de vitória e domínio que ia buscar toda a sua estrutura formal e simbólica às portas da cidade. Ao serem colocadas em vias principais das cidades romanas, permitiam o desfile comemorativo dos legionários romanos, exibindo trofeus, com destaque para a passagem sob esses mesmos arcos como domínio simbólico dessa passagem das portas das cidades – tal como está inscrito nos relevos internos do *Arco de Tito* (cerca 81 d.C.).

Tal lógica de cidade implica uma delimitação que demarca estar *para cá* ou *para lá* dos muros, base da definição de um grupo de cidadãos, de um espaço público e do poder interno da cidade, numa separação e distinção do «outro», estrangeiro ou

bárbaro. A cidade referencia assim uma *identidade de cidadania*, apresentando-se no seu interior como espaço de contacto e de organização interpessoal definindo grupos e distinções. Do *teatro à agora*, ou do *forum ao átrio*, os espaços urbanos definem uma forma de cidade que significa determinada *vivência e identidade*. A cidade é demarcação do exterior, mas também deslocação interior, definindo uma extensão territorial ordenada em função da qual interage um corpo social. Como extensão territorial, ela é local e ordenação espacial de um povoamento, tal como a família é uma unidade de ordenação social desse povoamento. Apagar a cidade é dissolver as estruturas e organizações das relações familiares ou de outros grupos. A cidade, como lugar do cidadão, é uma extensão, que implica deslocação e trajecto. A urbanidade é uma narração interna desses percursos e memórias do território. Sócrates poder-se-ia encontrar com Alcibíades ou Platão na *ágora* de Atenas<sup>4</sup>, porém este encontro só podia funcionar num sítio ou lugar determinado, não sendo apenas uma coincidência predominantemente temporal mas, sobretudo, espacial. O encontro entre cidadãos efectuava-se através dessa «persistência do sítio» que era marca fundamental da cidade. Os funcionamentos da política e do exercício de poder estavam tradicionalmente vinculados a uma lógica urbana e arquitectónica da cidade<sup>5</sup>.

As revoluções políticas do século XIX e XX efectuaram-se estrategicamente na cidade porque elas resultavam das contradições inerentes à própria *cidade industrial e burguesa*. Mas esta nova metrópole industrial assimilou novas hierarquias e contradições. Os centros históricos, que na retomada da cidade de finais da Idade Média circulava em torno da igreja, do palácio e do mercado, confrontavam-se com novos edifícios que as mudanças liberais e tecnológicas, derivadas do iluminismo, traziam com as suas revoluções sociais e industriais – e a cidade tinha que dar resposta a outras necessidades que requisitavam novos edifícios e novas lógicas urbanas. A revolução industrial trazia também uma vasta camada populacional, inventando o *proletariado* por crise do mundo rural. As dificuldades da nova cidade em integrar esta nova população marcou negativamente a imagem da cidade no século XIX e parte do século XX. A cidade, que falava de progresso, tornava-se palco e imagem de fortes contradições sociais. Daumier foi um dos principais registadores destas contradições, tal como Millet foi de um mundo rural em desaparecimento, por isso, com imagens de sabor mais nostálgico.

Por outro lado, em termos urbanos, a cidade tinha que articular o seu passado histórico, ou o seu «património», conceito que ganhava relevo cultural, com os novos edifícios. Uma das principais contradições registou-se nas próprias velocidades internas dessa cidade: as anteriores malhas urbanas, apertadas e irregulares, dificultavam uma desejada aceleração de velocidades. O passado histórico da cidade era obstáculo ao seu próprio progresso. O rompimento de novas e largas avenidas fez parte da evolução das cidades industriais, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX. O comboio ou, depois, o eléctrico e o automóvel, tinham dificuldade em funcionar na arcaica malha urbana antiga, desfuncionalidade acentuada com a evolução das velocidades dos mesmos. A contradição da cidade industrial, entre o passado e o futuro, entre a tradição e o progresso, entre a história e a utopia, era também a *contradição entre diferentes velocidades*.

Daí que a marca das grandes metrópoles se tornasse o Metropolitano. Fintando os obstáculos situados na superfície territorial da cidade histórica, o metropolitano permitia a velocidade no subterrâneo (ou aéreo) da cidade – pelo que um metropolitano de superfície é um contra-senso, só fazendo sentido sendo subterrâneo ou aéreo. Os adversários do metropolitano são as memórias geológicas e arqueológicas

<sup>4</sup> Em continuidade, seria possível avaliar Sócrates como vítima da cidade, e Platão como o intelectual que se separa da cidade como reacção a esta injustiça. Sobre esta questão e para síntese da cidade como «lugar do filósofo e do cidadão», Cf. Cornelius Castoriadis, *O Mundo Fragmentado. As Encruzilhadas do Labirinto*, Lisboa: Campos da Comunicação, 2003 (sobretudo o capítulo: «Polis – Os intelectuais e a história», pp.103-111).

<sup>5</sup> «Com o desenvolvimento da democracia nas cidades-estado da Grécia, aparecem aí novos elementos urbanísticos que denunciam uma participação muito maior do povo nos assuntos da comunidade. (...) Estes edifícios estavam geralmente situados à volta da ágora ou praça pública, na qual, em princípio, se encontrava o mercado, e que passou logo a constituir o verdadeiro centro político da cidade. À volta desta ágora construía-se o *ecclesiasteron* (sala para assembleias públicas), o *bouleuterion* (sala para assembleias municipais), o *prytaneion* (onde se reunia a câmara municipal). Aí estava também situada, em geral, a *stoa*, (...)». Fernando Chueca Goitia, *Breve História do Urbanismo*, Lisboa: Editorial Presença, 1989 (2ª edição), p.48.

reservadas como uma espécie de *patrimônio subterrâneo*. Mas, funcionando como uma rede paralela de deslocação, o metropolitano permite o aumento da velocidade, mas também o desconhecimento urbano da cidade de superfície. O metropolitano devolve velocidade à deslocação na cidade, mas por ignorância desta, afastando e desenraizando o cidadão desta, ao anular o passeio urbano e público. Da morte do percurso entre as cidades passou-se facilmente para a morte de percursos internos à cidade, por anulação funcional de malhas urbanas de superfície. O metropolitano é um exemplo de como a *velocidade devora a experiência da cidade*. As grandes cidades metropolitanas caracterizam-se pelo crescimento da sua malha urbana, desviando-se do centro até uma indefinição ou perda dos seus limites, substituindo as suas muralhas por uma rede centrífuga de eixos de velocidade. Esta extensão por *afastamento ao centro* (por vezes com descentramento ou multiplicação de centros) e por *deslimitação ou perda de fronteiras*, colocava o problema do retorno ao centro. A própria cidade crescente era obstáculo para esse retorno do cidadão a si, sendo o metropolitano a mais eficaz solução da história dos transportes urbanos mas, ao fingir a cidade como obstáculo à velocidade, também a perdia como memória e urbanidade.

Do mesmo modo, se pensarmos acerca das grandes vias de transportes concebidas em função da velocidade inter-urbana, tais como as auto-estradas, verificamos que estas acentuam o esquecimento e morte das pequenas localidades intermédias. Estas deixam de ser lugares de passagem e de visibilidade, muito menos de paragem, tornando-se invisíveis e esquecidas como territórios de memórias urbanas e sociais específicas.

A *cidade clássica (polis)* era o lugar do teatro, da *ágora* do *forum* ou do átrio, marcas do urbano que formavam a cidade, no seio da qual o trajecto e a história se instalava como deslocação e extensão. Espaço de contacto (de encontro) e de organização, a cidade constituía o espaço público por excelência, assente na proximidade com o outro e na consciência de um nós identitário e unitário. A cidade era o palco do político (da repressão, da manifestação ou da revolução), do trajecto e da narração. A cidade apresentava uma consciência da profundidade do seu *aqui*, como vivência territorial, de instalação e integração do corpo individual e social, sendo a marca do acontecimento na paisagem. Ela existia enquanto delimitação, obstáculo, percurso, memória, história e narrativa.

Mediante esta consciência de uma tradição da arquitectura, Virilio questiona-se acerca os efeitos das novas tecnologias, sobretudo dos novos meios de comunicação instantâneos e nomeadamente da *internet*, na relação entre indivíduos e de como afectam as tradicionais noções de cidade e de cidadania. Segundo Virilio, a *net-cidade (cyber-città)*, como cidade virtual ou *meta-cidade*, prescinde do território e do lugar que ainda caracterizavam as mega-cidades ou grandes metrópoles apesar das dificuldades da sua delimitação. A *net-cidade* passou a urbanizar o «tempo real», uma forma sem lugar nem extensão territorial, para se sustentar num *agora* ou num *já* imediato, sem profundidade histórica nem dimensão geográfica. Esta «cidade virtual» *está* (sem se *situar*) num «algures» sem persistência de lugar, tornando-se uma cidade virtual, uma *meta-cidade* que *está* em todo o lado e em lado nenhum ou um «hipercentro». Sem trajecto nem narração territorial e física, a *net-cidade* resiste à inter-cidadania e à discussão pública. Sem local, a *polis* esvai-se como fundamento da política, substituída pela cidade global e instantânea onde se perde a *memória do lugar* e o «cidadão» se dissemina. Trata-se da perda da cidade como lugar de encontro entre cidadãos. A cidade já não funciona como metrópole nem como cidade industrial, já não sustenta o passeio público nem o encontro público, para se neutralizar na perda da sua

dimensão territorial, localização e fronteiras no espaço. Sem definição territorial (as fronteiras das paredes, dos muros ou das muralhas, os obstáculos dos edifícios e os percursos entre estes), já não pode haver «cidade real». A *net-cidade* não tem posições nem oposições: sem limites, dissipam-se as tradicionais oposições de *cidade/campo* ou *centro/periferia*, que marcaram a recente mega-cidade industrial.

A *net-cidade*, ligada à urbanização do tempo, assinala colapso do espaço e do percurso na vertigem da velocidade. Esta cidade sem fronteiras nem lugares é a própria desmaterialização da urbanidade e do arquitectónico. Mas esta virtualidade não é no sentido de uma cidade tornada mera imagem, jogo de simulacros que fornecem uma cidade sem profundidade e sustentada na proliferação dos placares luminosos, tal como falava Jean Baudrillard<sup>6</sup> das cidades americanas como *Las Vegas*. Êxito da aparência de uma cidade que perdeu a noção dos seus limites, mas também da sua consistência física, sendo mera imagem de cidade que finge ser cidade ao mesmo tempo que seduz como qualquer imagem publicitária em relação a um produto, *Las Vegas* é um «simulacro» de «cidade», sem história nem território. Como um mero cenário de cidade ela surge repentinamente do deserto ao ritmo do acender dos placares publicitários que a animam e suportam. A cidade virtual de Virilio não é apenas esta aparência que inclui a *simulação do urbano e do arquitectónico*, mas o próprio fim de uma ideia de urbanização e de arquitectura. A desnecessidade do espaço real como suporte da cidade, que efectivava uma noção tradicional de urbanidade com percursos, torna-se obstáculo para um desejo de simultaneidade quase absoluta.

Baudrillard avalia *Las Vegas* como um *simulacro* de cidade, seduzindo e fascinando com um efeito narcótico (de transe) sobre um corpo perceptivo, como um excesso de *signos de cidade* que esconde o seu próprio deserto cultural: ela tem localização (embora sem limites) e requer uma passagem do corpo (perceptivo e embriagado) do sujeito. A *net-cidade* de Virilio é pura *virtualidade*, permitindo uma comunicação imediata num tráfego à velocidade da luz, que já não se confronta com a um trajecto físico, nem requer a passagem de nenhum sujeito corporal. Este suspende-se como corpo imóvel no *pólo do interface*.

Virilio não é adepto da noção de *simulação* de Baudrillard, segundo a qual a realidade é anulada como origem referencial. No simulacro anula-se a *representação* como relação a uma origem que o preceda: o real como referente. Segundo Baudrillard já não há real, mas o *hiper-real*, mais real que o real. Sem origem de um real referencial para se provar como verdade e aceitando várias verdades simultaneamente, portanto nem verdadeiro nem falso, o simulacro permite a troca (permuta) generalizada dos sentidos, uma encenação dos signos por detrás dos quais se torna impossível (re-)encontrar o real. Levando à saturação de signos que não se negam entre si, numa transparência total sem confronto com a opacidade do real, ao mesmo tempo que anula qualquer contradição (sem *anti-tese*) e, portanto, qualquer dialéctica, o simulacro é o «curto-circuito da realidade» e a «implosão» da verdade. Para entender a *virtualidade*, Virilio prefere a noção de «substituição», a partir da qual a realidade se torna simétrica, entre a *realidade actual* e a *realidade virtual*. Não se trata de perda do real (Baudrillard), mas de «acidente do real»<sup>7</sup>.

Baudrillard inicia *Simulacros e Simulação* com uma alegoria a partir de uma fábula de Jorge Luis Borges em torno de um mapa geográfico<sup>8</sup>. Segundo este conto, os cartógrafos de um Império desenharam um mapa tão detalhado que acabou por cobrir exactamente o território coincidindo com ele. Esta simulação tinha ainda o território como origem referencial, sendo ainda *representação*. A partir da coincidência

<sup>6</sup> Cf. Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 1986; Idem, *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991. Sobre esta questão ver ainda: Neil Leach, *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

<sup>7</sup> Paul Virilio, in: Louise Wilson, "Ciberwar, God And Television: Interview with Paul Virilio", in *ctheory.net*, 12 janeiro 1994: [http://www.ctheory.net/text\\_file.asp?pick=62](http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=62).

<sup>8</sup> Cf. Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991, pp.7-10.

com o referente como que este falece: o *simulacro* seria uma nova ordem de mapas, sem território ou sem real referencial como origem. Sem nada a precedê-lo, este mapa já não seria a representação do território mas o seu engendramento. Esta liquidação de todos os referenciais, «de uma substituição no real dos signos do real» é a geração de um real sem origem através dos modelos – é o hiper-real. Na *net-cidade* de Virilio trata-se antes de uma espécie de realidade desdobrada na *virtualidade*, com sequenciais desdobramentos do *mapa* por um *diagrama*, do *espaço* por uma *rede de ligações*, ou de um *sujeito mergulhado na textura do mundo* por um *terminal em inércia polar*.

A cidade como local de encontro com o outro na definição de uma identidade comum, altera-se na *net-cidade*. O encontro perde o lugar e a sua dimensão geográfica, já não tendo qualquer sentido os pontos cardeais ou a sua localização num mapa. O encontro já não é no sítio ou no local urbano, mas *no tempo*. Se a comunicação é possível (e inclusive facilitada) na *net*, tal já não se deve a um encontro *no mesmo local*, mas exclusivamente a um encontro *no mesmo tempo*: sendo esta *simultaneidade temporal* (e já não *o mesmo local*) a decidir esse encontro. A nova urbanização não é a «urbanização do espaço real» característica da cidade, mas temporal – uma «urbanização do tempo real»<sup>9</sup>. Se a comunicação se liberta do espaço consagrando a instantaneidade, ela também se passa a efectuar na ausência de qualquer localização. Mas esta desnecessidade do espaço real implica também a retirada de um corpo real, fazendo funcionar um mero *sujeito terminal e polar*, sem lugar e num novo e radical estado sedentário. Poder-se-ia mesmo especular de uma crise do conceito *heideggeriano* de «dasein» (*estar aí*), como palco da meditação e compreensão do ser visto que não se pode pensar o ser sem o *aqui e agora* («hic et nunc»)<sup>10</sup>.

O outro passa a surgir perante mim como um ausente, sem corpo nem lugar, não me surgindo como corpo real nem revertendo o seu olhar para uma consciência do meu próprio corpo, em prejuízo tanto de uma verdadeira intersubjectividade corpórea como da definição de um *território comum*. Os *outros terminais* dos *encontros temporais* da *net-cidade* já não podem ser esses «outros» corporais que, segundo a fenomenologia de Husserl, surgiam «no mundo» «regendo psiquicamente os corpos que lhes pertencem», ao mesmo tempo que surgiam como «sujeitos para esse mesmo mundo», «sujeitos que percebem o mundo»<sup>11</sup>.

Com o fim da trajectividade e com a perda da mudança e da deslocação perde-se o encontro como contacto intercorporal: entre terminais só há *ligação* e não um verdadeiro *encontro*. Passámos da *ágora* grega, como local de encontro de corpos, ao *agora* como simultaneidade de ligação temporal de terminais, num claro prejuízo da tradicional intersubjectividade, visto que esta deixa de ser mediada pela intercorporalidade para ser resguardada na ausência do outro físico. As comunidades da *net-cidade* formam-se sem encontro de corpos, portanto, sem encontro de presenças reais. Torna-se possível ignorar a comunidade da cidade real como superfície territorial, para partilhar um encontro com uma comunidade virtual. Os *problemas da minha cidade real* não só se tornam alheios, porque não se participa na sua urbanidade real, como se esvazia a necessidade das suas discussões ao se comunicar com sujeitos (outros *terminais*) que lhe são (em princípio) estranhos. Não há qualquer partilha de um território comum entre sujeitos terminais, levando a uma tendencial retirada de discussão da cidade real. Torna-se possível falar de uma desertificação da cidade real: do cidadão que está na cidade mas que não se vê mais, uma espécie de *homem desaparecido, evacuado das ruas e das praças*.<sup>12</sup>

O outro já não surge na extensão do *corpo no local*. Na *net-cidade* o encontro é apenas temporal sendo impossibilitado de uma real comunhão territorial, para se verificar

<sup>9</sup> Cf. Paul Virilio, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa: Editorial Teorema, 2000, pp.42-44.

<sup>10</sup> Cf. *Ibidem*, pp.48-49.

<sup>11</sup> Edmund Husserl, *Meditações Cartesianas. Introdução à Fenomenologia*, Porto: Rés-Editora, 2001, p.117.

<sup>12</sup> Cf. Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, Paris: Éditions Gallilée, 1993, pp.58-60.

uma união imediata ao longínquo em detrimento do próximo. O debate com o outro efectua-se sem consciência do território e do lugar, anulando-se a possibilidade de o questionar. A perda real do «outro» efectua-se na sequência do extravio do lugar do encontro com o outro. Esta perda do «outro», cúmplice na partilha do «nosso» território, é também a perda de uma dimensão política nascida com a *polis* (cidade).

Mais do que procurar consensualidades, como no contacto intercorporal da polis, a ligação da *ciber-cidade* é efectuada não por *participação*, mas por *aderência*, porque nela predomina a chegada e a recepção, com crise tanto do emissor como da mediação. A utopia da democracia política, como debate e reflexão em comum, suportado na demora e na espera da reflexão e interlocução entre emissores e receptores (que mutuamente todos seriam no suposto espaço democrático), perde-se em função de uma instantaneidade. Esta absorve a demora e a emissão numa recepção (chegada) generalizada que retira a profundidade necessária à reflexão, ficando refém da instantaneidade da adesão. Em continuidade, Virilio alerta para a necessidade de reflectir uma nova dimensão da política: a *cyberpolítica*.

Estas questões ganham mais pertinência se efectuarmos algumas relações com a *proxémia*, conceito da psicologia social, que articula relações do corpo próprio com o espaço e o «outro». Segundo Edward T. Hall<sup>13</sup>, a *proxémia* é uma «linguagem do espaço», uma «dimensão oculta» que permite uma regulação comportamental das distâncias que cada animal estabelece com os outros animais na posse do território, ou na sua protecção, na relação com membros da sua espécie ou de outra. É assim possível que as gazelas estejam à vista do leão nas savanas africanas, desde que as distâncias de defesa estejam respeitadas. A estratégia da caça do leão está na capacidade de invasão desse espaço de distância surpreendendo a gazela – implicando, portanto, também uma relação com o tempo. Se a *proxémia* é uma protecção que compreende uma relação entre distância e tempo, entende-se que a velocidade faz o tempo devorar o espaço aniquilando essa protecção e que a *velocidade é poder*.<sup>14</sup> Nos homens esses comportamentos passam a variar segundo aspectos culturais e psicológicos, a partir dos quais se estabelecem relações de poder, de trocas simbólicas, materiais ou sexuais. Hall refere quatro distâncias: a íntima, a pessoal, a social e a pública.

A cidade industrial e a sua densidade populacional provocou uma agressão ao espaço da *proxémia*, esmagando as distâncias de relação entre os sujeitos, tal como o exemplo típico da proximidade íntima (sexual) que as *horas-de-ponta* nos transportes públicos provocam entre indivíduos que não se conhecem, mas exigindo a uma atitude mútua de passividade e incomunicabilidade, como se tivessem a uma distância respeitável – exemplo este em que se manifesta uma «distância íntima» numa relação que requeria uma «distância pública». Essa espécie de *bolha invisível* que envolve o indivíduo é aqui agredida, provocando uma perturbação que pode gerar disfunções (sobretudo comportamentais) nos indivíduos. As cidades de grande densidade populacional crescem perturbando esta necessidade de distâncias *inter-individuais*, aspectos que a arquitectura e o urbanismo deviam considerar. Num dos seus primeiros ensaios, Jean Baudrillard referia que, enquanto os objectos proliferam na produção excessiva da sociedade de consumo, o espaço tornou-se uma raridade e um dos luxos de consumo: «Não há direito ao espaço senão a partir do momento em que já não existe espaço para todos e em que o espaço e o silêncio constituem o privilégio de uns quantos, à custa dos outros»<sup>15</sup>. Este luxo acentua-se nas grandes cidades tornado-se, por isso, um sinal de poder e domínio acentuado. Manter a distância do outro tornou-se luxo e poder.

Se a *cidade da cultura de massas* da segunda metade do século XX provocou uma crise da *proxémia*, a *net-cidade* provocou o seu esvaziamento. Essa esfera de distâncias de refe-

<sup>13</sup> Sobre a questão da «proxémia» remetemos para um dos seus maiores estudiosos: Edward T. Hall, *A Dimensão Oculta*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1986.

<sup>14</sup> Cf. Paul Virilio, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa: Editorial Teorema, 2000, p15-18.

<sup>15</sup> Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1991, p.57.

rência nas relações com os outros e os espaços como que se suspende desnecessária na perda do corpo próprio, como uma bolha que implode, perdendo o sujeito corporal como centro da sua regulação. Se a cidade industrial provocou a *humilhação da proximia*, a *net-cidade esvaziou-a e implodiu-a*. Se o contacto com o «outro» no mesmo território fundamentou a *polis* e a política então pode verificar-se que, por um lado, a agressão ao *corpo próprio* e o não respeito pelas distâncias a este, provocam uma disfuncionalidade do sujeito, uma agressão ou uma apatia excessivas, sintomas dos habitantes das grandes cidades, e que, por outro, a perda de um corpo próprio e das relações de *proximia* são uma nulificação das responsabilidades de cidadania e da consciência política, tal como se pode apontar relativamente à *net-cidade* de que fala Virilio.

A história da cidade corresponde à de uma *estética do aparecimento*, de que o ideal renascentista seria adequado exemplo. A velocidade propõe uma *estética do desaparecimento* e nela a cidade, enquanto espaço e percurso, portanto enquanto arquitectura e urbanismo, desfaz-se numa imagem de instante e superfície: de *espaço e urbanidade* a cidade passa a *visão e cenografia*.

Virilio separa uma «pequena óptica», que define a cidade tradicional, da «grande óptica» relativa à *net-cidade*. Uma rege-se por relações de proximidade e distância, de alto e baixo, do táctil e do óptico, implicando a participação vivida do sujeito corporal. A outra provoca a crise da dimensão física, da presença e do lugar, substituindo a *vivência pela intermitência* (luminosa) e a *presença pela execução*. O corpo vivo, sustentado num *aqui e agora*, perde terra firme e desagrega-se na ausência de condições da sua participação sensível. Com a desqualificação da profundidade de campo surge também a do próprio corpo fenomenológico e ergonómico. Se reflectirmos sobre a relação mais próxima com o corpo, que a habitação proporciona, esta perda pode tornar-se ainda mais clara.

### A habitação e o corpo próprio: a domus

*«Os outros homens nunca são para mim puro espírito: só os conheço através dos seus olhares dos seus gestos das suas palavras em suma, através dos seus corpos»*

(Maurice Merleau-Ponty, «O Homem visto de fora», in *Palestras*)

*«A arquitectura é uma medida do mundo»*

(Paul Virilio, «Cibermundo: A política do pior»)

Se a cidade, como espaço público, é lugar privilegiado de *encontro* com o *corpo do outro*, a habitação, como espaço privado, é lugar adequado de *confronto* com o *próprio corpo*. As tipologias dominantes da *domus* romana referem a delimitação de um espaço privado que se fechava sobre si, virando-se para centros internos. Os espaços de recepção (tais como o *tablino* ou o *triclinio*) efectuavam uma mediação com uma dimensão pública e social exterior, espaços colectivos que eram normalmente policromadas com frescos. Como residência senhorial urbana, a *domus* ligava-se à circunscrição de um território privado de núcleo familiar que se definia também como posse do *lugar e de um estar*. Para os romanos ela era o território do proprietário ou senhor da casa (*dominus*), que tinha autoridade máxima sobre familiares e escravos, com grande autonomia perante as leis públicas exteriores, em função da protecção da tradição familiar ligada à vivência desse território: o espaço da casa carregava a memória dos antepassados lançando para o presente a responsabilidade da descendência. A famosa *Estátua do Patrício Barberini* (30 a.C.), o retrato de uma

<sup>16</sup> «Os primeiros retratos de magistrados que conseguiram obter o direito à imagem reduziam-se ao busto e eram feitos de cera. Conservavam-se num armário especial, como um sacrário, chamado *tablinum*, incrustado numa das paredes do átrio central da casa. Estas imagens dos antepassados ilustres das grandes famílias romanas eram transportados solenemente pelos descendentes, em especial na ocasião dos funerais. E, como, com o andar do tempo, se deterioravam e sujavam, tiveram de ser substituídas por cópias de bronze ou de mármore». J. Pijoan, «Origens da arte romana e período Republicano», in *História da Arte* (Volume 2), Lisboa: Publicações Alfa, 1988, p.230.

<sup>17</sup> Cf. Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, Paris: Éditions Galilée, 1993, sobretudo o capítulo «Habiter l'inhabituel».

<sup>18</sup> Idem, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa: Editorial Teorema, 2000, p.119.

<sup>19</sup> Idem, *A Inércia Polar*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p.100.

figura humana em tamanho natural carregando os retratos em busto de dois antepassados ilustra o prestígio dessa ligação ancestral<sup>16</sup> que se assinalava no espaço interno da *domus*, como território protegido e pisado pela passagem dos corpos dos antepassados. Tal como os rostos da estátua revelam as rugas da história de cada sujeito, a *domus* sustem as marcas dessa vivência dos antepassados.

Valorizando este tipo de relação vivencial com o espaço, Virilio crítica a história da arte como cronologia da *vida das formas* (famoso título de Focillon) que nos mantém separados das *formas de vida*, alertando para uma necessidade de passar das técnicas do *habitat* como instrumento espacial para o uso dos lugares, ou seja, para o habitar e o *aprender a habitar*. Trata-se de um *habitar* como delimitação e apropriação do lugar, na consciência de que é o «uso que qualifica o lugar» e não o contrário – pelo que é possível falar de uma transgressão do uso como subversão produtiva, como «fonte de transformação do espaço social»<sup>17</sup>.

Na relação com a *polis* ou com a *domus*, o corpo apresenta-se como o centro de referência para definir o espaço em que «me situo» em vivência fenomenológica. Solos e limites estabelecem fronteiras e posições do corpo, tornando possível a afirmação de um «corpo próprio»: «Mas o corpo próprio só tem existência num mundo próprio. Não há corpo próprio “em si”»<sup>18</sup>. As novas tecnologias evitam esse deslocamento do corpo, criando a «casa automática» que contém o «válido sobreequipado» (tornado equivalente ao «inválido equipado») que já não precisa de se deslocar porque tem tudo ao alcance dos dedos através do *zapping vivencial*: o «presente vivo» inventa o «homem sentado», «homem deitado», «estado vegetativo», «como habitável», ou «inválido motor», que está na «posição zero», sem lugar e em toda a parte. O «inválido motor» é o herói do fim da arquitectura, do urbano e da política; como também da ergonomia e do corpo fenomenológico e vivido. O «corpo próprio» desaparece com o fim das escalas do mundo, com essa eliminação da trajectória do ser e da história da experiência do corpo num percurso quotidiano.

Para Virilio, além desta eliminação do esforço do lançamento do corpo na exterioridade espacial, as novas próteses interactivas miniaturizadas, micromáquinas colocadas no interior do sujeito, que preparam uma redução do esforço interior efectuado nessa extensão aquém da própria proximidade: nesta dupla perda, para o *exterior* e para o *interior*, para fora e para dentro de si, só fica a superfície imóvel, sem esforço nem para o espaço externo nem para o corpo interno: diríamos, um *terminal puro*.

«Se o espaço é aquilo que impede que tudo esteja no mesmo lugar»<sup>19</sup>, então a perda da espacialidade implica a perda da localização própria. Um *corpo fenomenológico* está sempre em situação, ou seja, numa posição a partir da qual projecta a sua movimentação. Segundo Merleau-Ponty, o mundo percebido como contacto do corpo com este, desse corpo «mergulhado no mundo», estabelece as próprias directrizes da definição desse corpo próprio. Para Ponty tudo se dá num acto original onde se dão as coisas, o *corpo* e a *consciência*: «toda a consciência é consciência perceptiva». Não se pode separar o sujeito pensante do eu corporal, porque o corpo não é uma massa material inerte ou instrumento exterior, mas antes o invólucro vivo das actividades do sujeito, *modo* deste habitar o mundo. O meu corpo é o meu ponto de vista sobre o mundo – e um dos objectos desse mundo, de modo que «estar-no-mundo» é estar «preso ao tecido do mundo», num mundo contíguo ao corpo. Eu sinto porque *estou* no instante do meu corpo, e só o posso tocar tocando com ele. O corpo habita sempre o espaço em que toma posição e é o corpo que espacializa, fundando o compromisso e o projecto no mundo: «O corpo próprio está no mundo assim como o coração está no organismo; ele mantém o espectáculo visível continuamente em

vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema»<sup>20</sup>. O importante é o sujeito comprometido no mundo, sem o qual o *corpo agente e vivo* desmorriona-se e torna-se objecto, e sem a qual se perde a correlação íntima das coisas com o corpo. O homem na «posição zero» de Virilio anulou este conhecimento do mundo e de si de que falava a fenomenologia de Ponty. Ele implica uma *perda da carne real na proximidade irreal de um mundo global*.

Como «divisão em compartimentos sucessivos»<sup>21</sup>, a *domus*, recua, sendo absorvida por esse centro de inércia do terminal de comodidade absoluta que funciona como um centro de tempo intensivo onde tudo se controla na voz e no dedo do dono. A *domus* não só deixa de ser o lugar de passagem dos antepassados, como era entre os antigos romanos, como deixa de ser *habitat* para o corpo próprio, porque se absorve na inércia deste. A vivência da casa já não se decide no *espaço extensivo* de acção do corpo, mas no *tempo intensivo* de uma tele-acção instantânea – um poder absoluto sobre o doméstico que é o fim da espacialidade doméstica. A habitação precipita-se sobre o habitante congelando-o na imobilidade do poder absoluto sobre a casa.

O sujeito deixa de *estar dentro* da arquitectura, para ser antes esta a invadi-lo nessa proximidade do poder doméstico<sup>22</sup>: o poder no toque do teclado que faz convergir a espacialidade para si, numa inversão das linhas de perspectiva a fugirem desse ponto de fuga que assinalaria a profundidade e extensão espacial. Sem horizonte, o espaço converge para o sujeito e o sinal eléctrico substitui a distância. O espaço real da casa desrealiza-se no sentido em que a relação com o sujeito é o mesmo de um espaço virtual. É mais directa a ligação a uma tele-comunicação com um ponto exterior do globo do que a uma deslocação de contacto corporal no interior da casa. O sujeito é centro absoluto, mas através de um corpo em inércia num mundo desrealizado, ou num real vivido virtualmente. O *corpo como terminal* e já não como eixo de referência da posição e locomoção, esvai-se na posse de estar em toda a parte como perda do seu próprio lugar, indeterminando-se nesse «lugar do não-lugar da transmissão instantânea»<sup>23</sup>.

Esta atrofia da motricidade ou esta imobilidade cinestésica retira o corpo da sua verticalidade, numa curiosa regressão à fixidez patológica de um estado deitado<sup>24</sup>. O sujeito já não habita o espaço, nem nele se desloca, para ter como referência uma espécie de corpo deficiente e já não locomotor<sup>25</sup>; o «válido» utiliza técnicas destinadas aos deficientes limitados por estes não poderem efectuar a deslocação a que ele se abnega. Uma espécie de *home automation* (expressão de Virilio) que deixa de tocar o mundo e de habitar (viver) as distâncias. Na exposição *A Super Auto-Estrada Electrónica* (Culturgest, 1996), o artista coreano Nam June Paik ironizou algo semelhante ao *home automation* de Virilio, o homem que nunca sai do sofá porque tem o mundo imediatamente na ponta dos dedos<sup>26</sup>. Na obra *Couch Potato* («Cu de Chumbo») (1994), uma composição tecnológica *antropomorfa*, feita de écrans, ligações e botões, anulava a pele e a carne, num sujeito terminal puro tornado tecnologia. Noutra obra, *E-Mail vs. Snail Mail* (1994), ironizou o fim do carteiro tradicional, o «correio caracol» que transportava a mensagem que se deslocava topologicamente, devido à profusão da mensagem instantânea e sem travessia espacial do «correio electrónico». Um écran, ao centro da instalação, exibia um vídeo com o próprio June Paik, como carteiro, a bocejar perante a sua inutilidade na era da comunicação electrónica.

Estas reflexões remetem-nos para o fim do tradicional e modernista *design de equipamento*, feito de objectos, marcado pela dureza e resistência dos materiais, pelas texturas e formas, segundo uma relação ergonómica com um corpo. Para o «inválido motor» basta o *design virtual* (cuja história já começou), que apenas existe no *ciberespaço*, feito para uma recepção à superfície do ecrã. Um *design* que, mesmo quando

<sup>20</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.273.

<sup>21</sup> Paul Virilio, *A Inércia Polar*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p.95.

<sup>22</sup> Cf. *Ibidem*, p.100.

<sup>23</sup> Cf. *Ibidem*, p.106.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.32.

<sup>25</sup> Idem, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa: Editorial Teorema, 2000, p.71.

<sup>26</sup> Sobre estas obras, ver *Jornal da Exposição: "A Super Auto-Estrada Electrónica. Nam June Paik nos anos 90"*, Lisboa: Culturgest, 2 Outubro a 9 Dezembro 1996.

se pensa em três dimensões, despreza a resistência, a extensão e opacidade do mundo, para antes se efectuar a partir do excesso de transparência, do excesso da luz que é a sua velocidade e «matéria». Se enquanto extensão generalizada o objecto suspendia o sujeito, agora passa a pensar-se enquanto adereço terminal, enquanto elemento da bolha sedentária. O objecto deixa de ser obstáculo da locomoção ou do trajecto, enquanto demarcação e marcação dos lugares, implicando-se numa perda do habitar do mundo por degenerência da mobilidade motora.

O *design* passa da *realização da menor acção possível*, para a *adaptação à menor acção*. Já não realiza a menor acção, porque esta está consagrada na «posição zero» do sujeito terminal, pelo que só lhe resta fazer-se na virtualidade desta, como perda de si como objecto material. O *design* como modo de ultrapassar limitações dilui-se no *design* como menor acção. A invasão sobre o corpo já não vem apenas fazer o que este não fazia, mas substituí-lo no que este podia fazer, anulando-o ou demitindo-o.

O *design* como que se terá que se reposicionar eticamente, para recuperar o corpo e o mundo que eram as suas realidades, o seu eixo de referência e o seu lugar. Deixando de se pensar em função da comodidade ou bem estar do corpo que, em última instância, se perde como eixo de referência tornando-se um corpo inerte, teria antes que provocar a acção, devolver a locomoção como *promoção do contacto com o mundo*. Um *design* que exija a auto-preservação da consciência de um corpo próprio e de um mundo onde este se situe e actue.

A «posição zero» é aquela que corresponde ao fim de uma tipo tradicional de arquitectura e *design*, referenciados no corpo e no espaço real, para nos apontar outro, referenciado na imagem e no virtual: como se estes (arquitectura e *design* de equipamento) se tornassem uma espécie de *design fora da opacidade do mundo real e mergulhado na espectralidade do écran*.

### **A consciência histórica e a dialéctica: a duração do devir.**

*«Na Terra somos esperados. A nós, como a cada geração precedente, foi concebida uma frágil força messiânica sobre o qual o passado exerce uma tal pretensão»*

(Walter Benjamin, «Teses sobre a Filosofia da História»)

*«A velocidade é de facto a velhice do mundo»*

(Paul Virilio, «A Inércia Polar»)

Se o século XIX descobria a velocidade de deslocação como economia, procurando a redução de tempo de ligação entre dois pontos, pela veloz travessia no espaço físico e geográfico, as novas tecnologias de finais do século XX criam a velocidade como instante, sem deslocação nem geografia. A rapidez de deslocação como símbolo de progresso, era substituída pelo *instante da luz da transmissão imediata*.

A velocidade atinge o seu paroxismo no ciberespaço, quando a comunicação passa a ser regida pela velocidade da luz. Enquanto o intervalo de tempo da história (sinal positivo) e o intervalo de espaço da geografia (sinal negativo) sustentavam o trajecto e a viagem, uma deslocação que implicava experiência física e psicológica vivida entre uma partida e uma chegada, o intervalo de luz, como terceiro intervalo de sinal nulo<sup>27</sup>, polui a distância, numa «chegada generalizada» sem paisagens nem acontecimentos: viajar já nada ensina, porque já não «passa» por lado nenhum. No domínio pontual do «já», não há nem partida nem trajecto, mas apenas uma «chegada generalizada» sem tempo de narração nem de liberdade: onde falecem os mapas (a

<sup>27</sup> Cf. Paul Virilio, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa: Editorial Teorema, 2000, p.60; *Idem, A Inércia Polar*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p.17.

geografia) e as memórias (a história). A velocidade é elemento poluidor da partida e da distância, fazendo da *chegada* o elemento absorvente.

A *cronologia*, com as suas três dimensões (passado, presente e futuro), que é «volume e profundidade de sentido»<sup>28</sup>, é substituída pela *presentificação*, que é o fim dessa cronologia, absorvida num tempo mundial único que aniquila a multiplicidade dos tempos locais em prejuízo da geografia e da história: é o *já-instantâneo-generalizado*. Nesta tirania do «tempo real» a *história perde profundidade*, tornando-se *história sem história*, ou seja, hiperconcentrando-se na monologia do *instante*. O *tempo extensivo da História*, que passa e sucede, é dominado pelo *tempo intensivo do instante*, auto-referenciado num *aqui e agora* de um tempo pontual que se expõe na «instantaneidade sem história», sem espera nem reflexão. O *tempo de sucessão*, do escoar implacável de *cronos*, é substituído pelo *tempo de exposição*, em superfície e imediato, de um presente dilatado sem substância nem relevo e que é só luz.

O «inválido motor» de Virilio ou o «Cu de Chumbo» de June Paik são já sujeitos sem utopias. Se a utopia se caracterizava pela mobilização, ela está anulada na imobilidade do sujeito. Não é a realidade que ele muda, porque nela não se desloca, mas as escolhas do mundo pela ponta dos dedos. A utopia supõe uma carência do estado presente que procura a sua própria superação, apelando à resistência do mundo e a uma mobilidade de confronto no seu interior. Na mobilidade constante da informação electrónica, o «cu de chumbo» participa com a sua própria imobilidade. O *presente constante aniquila a todo o instante* o desejo e a esperança do futuro. O *já* perpetuado não pode ter nem a esperança nem o desmascaramento do futuro. A utopia não tem espaço para ser habitado, nem tempo para ser concebida. A *vanguarda histórica*, como acção mobilizadora, ou como mediação e processo, não encontra mais nem o palco topológico, nem o *tempo-duração* para o seu devir. Não há um *entre*, ou intervalo, através do qual ela se possa apresentar e agir — o *já* perpetuado é superfície temporal sem profundidade, em que não cabe nenhuma duração. Se a consciência histórica afirmava a distância entre o passado que tanto superava como salvaguardava, e o futuro que exortava e desejava, o *já* perpetuado é a anulação de qualquer distância (e, por isso, nada renega e tudo deseja). Depois do *tempo cíclico* da antiguidade do eterno retorno e do *tempo linear* moderno<sup>29</sup> da história e do progresso, mergulhamos no *tempo-luz* do instante onde a constante exposição da actualidade anula a sucessão e o efeito de narrativa com começo, duração e destino.

Se a história é feita «num tempo local», o «tempo real é o tempo mundial»<sup>30</sup>. Sendo um tempo instantâneo e global, à escala do planeta, sem tempos históricos e locais, contribui também, tal como o fim do horizonte, para o encolhimento da terra. A terra tornou-se miniatura com a poluição das velocidades, uma sensação de claustrofobia da humanidade do género do «grande enclausuramento» de que Foucault falava já como questão do século XVIII e que, para Virilio, atingiu o seu corolário à entrada do século XXI, como o fim da liberdade de movimento da humanidade, não devido a proibições mas a esse *fechamento na velocidade*<sup>31</sup>.

É o fim da *estética do aparecimento*, na qual a imagem se apresenta através da persistência dos suportes, à semelhança dessa profundidade e estabilidade da presença de um «estar» que caracterizava a *aura* da obra de arte única, de que nos falou Walter Benjamin, para uma *estética do desaparecimento* (iniciada com a fotografia e consagrada com o cinema) em que o que sustem a imagem é apenas a persistência retiniana<sup>32</sup>.

Segundo Paul Virilio, os *mass media* consagram esta «tirania do tempo real» sendo os suportes da tragédia de uma «história *presentificada*», que, assumindo primazia sobre o passado e o futuro, anulam a narração e a memória. Para os novos *media*

<sup>28</sup> Idem, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa: Editorial Teorema, 2000, p.87.

<sup>29</sup> Cf. Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1998.

<sup>30</sup> Paul Virilio, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa: Editorial Teorema, 2000, p.13.

<sup>31</sup> Cf. *Ibidem*, pp.52-53, 61.

<sup>32</sup> Idem, *Esthétique de la disparition*, Paris: Galilée, 1989. Cf. Idem, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa: Editorial Teorema, 2000, p.23-24. Na primeira destas obras, Virilio especula em torno de Howard Hugues, magnata americano da velocidade e da informação (que inspirou «Kane» do filme *Citizen Kane* de 1941 realizado por Orson Wells) que, depois de se identificar com o mundo, se remeteu patologicamente para o seu hotel de Las Vegas.

massificados e tecnológicos, cujo sucesso e banalização crescentes ao longo da segunda metade do século XX têm sido proporcionais à crise da modernidade, não há narração mas *flashes*. O excesso de velocidade, levado ao limite da instância da actualidade, «polui a extensão do mundo e as distâncias»: «passamos de um tempo extensivo da história ao tempo intensivo de uma instantaneidade sem história»<sup>33</sup>. Ou seja, passa-se da ordem do *sucessivo* à ordem do *simultâneo*<sup>34</sup>. A imagem, que pode funcionar à velocidade da luz, domina sobre a palavra que se sustentava na extensão temporal da narrativa. Os media deixaram de funcionar como mediação para a realidade, para se tornarem o suporte mediante o qual o real pode ser criado. Quando o relato se substitui pelo poder de instantaneidade da imagem (o directo), ele passa a coincidir com o acontecimento – o que significa o próprio colapso do acontecimento.

Segundo Virilio, verifica-se uma «catástrofe temporal» resultante de um dilatar do «presente real» que corrói a cronologia. No excesso de presentificação, o tempo perde a profundidade fornecida pelos espectros do passado e do futuro: «o tempo que passa da cronologia e da história vê-se substituído por um tempo que se expõe, que se expõe à velocidade absoluta da luz»<sup>35</sup>. Sem intervalo de tempo, sem deslocação, sem extensão, para apenas pontuarem o *já* do acontecimento, os *media já não medeiam*: são uma chegada constante, sem partida nem viagem. Querer «saber tudo sobre tudo a todo o instante»<sup>36</sup> levou a uma catástrofe do tempo como cronologia — sem memória e sem utopia, tal como sem qualquer sentido para além do imediato *ujá*.

A história dos *mass media* tradicionais são a da deslocação do tempo de espera expectante para o do acontecimento, com o qual se reduz a dimensão temporal de reflexão. O estado de imediatidade em que as coisas se dão, retiram não só a espera reflexiva, como o movimento da expectativa. Não só se retira o estado anterior ao acontecimento (passado) como o ulterior (futuro), restando apenas a pontualidade de um «já» sem esperança nem utopia, mas apenas reflexo sem remorso. Não há espera tal como não haverá remorso.

No instante eterno a chegada coincide com a origem anulando-a. Sem *diferência* a comunicação fica perturbada tornando impossível qualquer *dialéctica*, numa tendência para a *mimesis*, para o mesmo. O instante contrapõem-se ao domínio da *diferência* proposto por Derrida.<sup>37</sup> Segundo este a linguagem é «diferência», só havendo comunicação em diferido, por morte ou ultrapassagem da origem: a *diferência* é a emergência do «outro» que existe em qualquer formulação de sentido. Para Derrida não existe significação sem «interrupções», em que qualquer encontro com o texto é também (e essencialmente) separação geradora de um «outro» sentido. A *diferência* de Derrida emerge do carácter suplementar dos significantes e da sua essencial divergência e desvio na leitura. Na leitura, há uma necessidade dessa extensão e profundidade temporal que a convergência para um instante anula. Sendo só *chegada sem origem*, o instante de que fala Virilio dificilmente aceita esse «outro». Para Derrida é porque a chegada é leitura e (sempre) interpretação que o «outro» obrigatoriamente acontece como desvio e perda da *origem*. Se para Virilio só haveria *chegada na convergência do instante*, numa passividade da recepção, em Derrida só há *diferência na divergência de um tempo de leitura*, numa recepção activa e interpretante que *produz* sentido. Esta produção requer o *diferimento de uma distância temporal* que a convergência para o instante não permite. Neste sentido, o instante como *colapso da diferença seria como que uma tautologia por oposição tanto à dialéctica, como a uma verdadeira heterogenia*.

Se a pintura tradicional assentava numa *representação diferida e mediada da cor e das formas*, no écran (televisivo) verifica-se uma *presentação luminosa instantânea e imediata*<sup>38</sup>. O écran tornou-se o suporte mediático do instante, receptáculo onde o «desfile

<sup>33</sup> Paul Virilio, *A Inércia polar*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p.44.

<sup>34</sup> Cf. *Ibidem*, p.96.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.62.

<sup>36</sup> Idem, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa: Editorial Teorema, 2000, p.37.

<sup>37</sup> Cf. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967.

<sup>38</sup> Cf. Paul Virilio, "El instante real", in *Cuadernos del Círculo. 2: Barroco y Neobarroco*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1993, pp.81-87.

óptico não pára»<sup>39</sup> na sua sucessão de instantes de um mundo fornecido como um *zapping* neurótico. Pode-se considerar que o *zapping* não existe só no *tele-espectador* quando este carrega nos botões do comando, porque já está em toda a lógica de montagem e sequência interna ao fenómeno televisivo contemporâneo – ou seja, o *zapping* já existe no *écran* antes do *tele-espectador* carregar nos botões provocando um excesso de imagens e uma carência de marcas mnemónicas. O tempo é consagrado em detrimento do espaço, e esta supremacia da temporalidade é assumida na convergência para essa instantaneidade do *tempo real*, para esse predomínio do *tempo presente* em prejuízo das outras proposições de tempo. O *écran* em actualidade substitui o «espaço público» de que a cidade como «aqui e agora» era lugar, pela «imagem pública», em que o «agora» sem presença se sobrepõe ao aqui<sup>40</sup>.

A própria percepção efectua-se em velocidade, num défice de tempo receptivo. O horizonte passa para dentro do *écran*, deixando de ser o fundo da imagem para passar a ser enquadramento espalmado na sucção para a superfície, numa perda da extensão espacial e do longínquo. O seu único horizonte é o presente da emissão e da recepção em tempo real como perda consciência imediata: a «observação *tele-actual*». Se o real é feito dessa relação de luz e trevas que o modela, o *écran* é só luz – mas não a luz solar com os seus ciclos, mas essa constante luz da *actualidade em écran*. Já não lendo a materialidade, o volume e a profundidade das coisas através da luz, porque tudo é luz, constata-se um «fim do mundo exterior» dado através dos intervalos de espaço (positivo) e tempo (negativo), absorvidos no *intervalo nulo* da *actualidade*, espécie de ponto de fuga do *écran* televisivo. A difusão em directo ou a tele-realidade presente «suplanta a realidade da presença do espaço real dos objectos e dos lugares», pelo que «a imagem dos lugares sucede doravante aos lugares das imagens»<sup>41</sup>.

Na continuidade destas críticas, Virilio sublinha a necessidade de uma «ética da percepção», como resposta a uma «morte do olho» ou a uma «renúncia relativista à fé perceptiva» (depois da «crença objectivista à fé religiosa») <sup>42</sup> que marca a experiência perceptiva contemporânea – e de novo vislumbramos em Virilio a nostalgia *pontyana* e as suas marcações *husserlianas*<sup>43</sup>. A instantaneidade da imagem do *écran* sustenta mesmo uma colonização da percepção, reduzida a uma asfixiante «actividade reflexa» na perda da suas próprias expectativas como suporte de uma dimensão reflectida. Daí, como resposta ética, ser necessário um «direito à cegueira» como resistência à «patologia da percepção imediata». Também para um *designer de comunicação* uma nova ética de impõe, na defesa de uma *ecologia das imagens*, uma retirada do excesso ou uma eclipse da imagem como reacção à dominante «*industrialização da visão*»<sup>44</sup>, possibilitando esse *direito à cegueira* tal como há um *direito ao silêncio* (ou, mais comum, ao não fumador) nos espaços públicos. Trata-se de eliminar o eixo informacional, apagando o brilho do *écran*, para recuperar o espectáculo do mundo real. Virilio alerta que chegámos mesmo ao ponto de não acreditar no testemunho do nosso olhar, «em benefício dos substitutos técnicos». Com inevitáveis perturbações éticas, o olhar e registo da máquina tornou-se mais verdadeiro que o olhar humano. Se a imagem televisiva em directo conseguia «*fazer mais real a imagem do que a coisa de que ela não é mais que imagem*»<sup>45</sup>, torna-se necessária essa liberdade da percepção, recuperando o horizonte, a profundidade e a densidade do mundo real.

«A visão já não é a possibilidade de ver, mas a impossibilidade de não ver»

(Gary Hill, cit. in Paul Virilio, *A Velocidade de Libertação*)

«A medida do mundo é a nossa liberdade»

(Paul Virilio, *Cibermundo: A Política do Pior*, p.47)

<sup>39</sup> Idem, *A Velocidade de Libertação*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2000, p.125.

<sup>40</sup> Idem, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa: Editorial Teorema, 2000, p.48.

<sup>41</sup> Idem, *A Inércia Polar*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, pp.15, 19.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp.80, 118.

<sup>43</sup> Paul Virilio, em «A Inércia Polar» (capítulo do livro do mesmo nome) interessa-se mesmo por Husserl, sobretudo na sua obra sobre o facto de a terra não se mexer para o sujeito perceptivo: *La Terre ne se meu pas*.

<sup>44</sup> Idem, *A Velocidade de Libertação*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2000, p.123.

<sup>45</sup> Idem, «El instante real», in *Cuadernos del Circulo. 2: Barroco y Neobarroco*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1993, p.85.

# LINA BO BARDI: OS ANOS DO NORDESTE<sup>1</sup>

João Paulo Martins\*

<sup>1</sup> O presente texto baseia-se num trabalho realizado em 2002 no âmbito do curso de doutoramento Teoría y Práctica del Proyecto na Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid da Universidad Politécnica de Madrid, na cadeira de "Arte y Arquitectura en América 1940-1970", sob orientação da professora arquitecta Maria Teresa Muñoz Jiménez. A versão que agora se publica foi objecto de revisão em Dezembro de 2004.

Lina Bo nasceu na cidade de Roma, no ano de 1914. Depois de concluir a sua licenciatura em arquitectura pela Universidade de Roma, fixou-se em Milão, onde iniciou a sua actividade profissional em 1940. Foi colaboradora do arquitecto Giò Ponti (1891-1979), num período em que este dirigia a revista *Domus* e a Trienal de Milão. Após a entrada da Itália na II Guerra Mundial, Lina colaborou nas revistas *Stile* (que Ponti fundou em 1941), *Tempo*, *Grazia*, *Vetrina* e *Illustrazione Italiana*. Com Carlo Pagani editou a colecção *Quaderni di Domus*, entre 1941 e 1943. Neste ano, em plena ocupação alemã, assumiu a direcção de *Domus*, até a sua publicação ser suspensa pela República de Saló. Aderiu então à Resistência. Em 1945, terminada a guerra, fundou com Bruno Zevi (1918-2000) *A—Cultura della Vita*, uma revista semanal de arquitectura.

Lina visitou o Brasil pela primeira vez em 1946, acompanhada pelo marido, Pietro Maria Bardi (1900-1999), crítico de arte e *marchand*, polemista e empenhado defensor da arte e da arquitectura modernas em Itália, fundador e director da revista *Quadrante* (1933), porta-voz dos arquitectos racionalistas, na qual colaboraram, entre muitos outros, Le Corbusier, Mies van de Rohe, Gropius, Breuer e Léger.

No Brasil vivia-se então um período de recomeço e de esperança, de regresso à normalidade democrática eleitoral: em 1946 terminava uma ditadura de quinze anos, era eleito um novo presidente, entrava em vigor a nova constituição. A exportação de matérias-primas para os Estados Unidos, no curso da II Guerra Mundial, viera desencadear o progresso económico do país e iria permitir um processo de industrialização e de rápida urbanização, que os poderes oficiais apoiavam.

Francisco de Assis Chateaubriand (1891-1968), proprietário de uma importante cadeia de *media* brasileiros, convidou o casal para se ocupar da criação do "Museu de Arte de São Paulo" (MASP). Fixaram então residência em São Paulo e iniciaram a aquisição de obras para a colecção. Em muito pouco tempo o MASP ia afirmar-se como o mais importante museu da América Latina, com centenas de obras-primas compradas sem concorrência numa Europa empobrecida pela guerra. Depois de alguns anos instalado em espaços provisórios, o MASP teria a sua sede definitiva num edifício especialmente projectado por Lina Bo Bardi a partir de 1957. Inaugurado em 1968, o MASP criava um lugar de referência cívica na zona mais nobre e central da cidade, uma marca de escala monumentalizante na paisagem urbana. De acordo com o ideário moderno, era recusada a ênfase da entrada, a definição convencional de uma fachada frontal, principal e representativa. Exterior e interior eram espaços contínuos e abertos, sem barreiras fixas ou limites definidos, destinados ao usufruto dos cidadãos, à vivência colectiva, à apropriação sem constrangimentos. A linguagem formal, radicalmente despojada, levava ao limite as potencialidades da cons-



V Bienal de São Paulo. Exposição "Bahia no Ibirapuera", 1959

\* Assistente da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

trução industrial e da tecnologia pesada: um paralelepípedo de vidro suspenso de dois pórticos vermelhos, descomuns, cobrindo um grande terreiro exterior ao nível da rua.

Naturalizada brasileira em 1951, Lina Bo Bardi prosseguia entretanto um percurso profissional múltiplo e incansável, empenhada em diluir as fronteiras entre disciplinas. Em 1950 fundou a revista *Habitat* que dirigiu até 1955. Foi professora da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1955-1959). Ao mesmo tempo, multiplicava as suas intervenções, entre a cenografia para teatro e as colaborações no cinema, a pintura, a promoção de iniciativas culturais e artísticas, o projecto de mobiliário, de moda e de joalheria, a arquitectura pública ou privada.

### Um Brasil dividido em dois

Lina Bo Bardi iniciou no ano de 1959 o seu trabalho na região do Nordeste do Brasil, centrado na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia. Seria uma experiência de duração limitada – interrompida em 1964 com a instauração da ditadura militar – mas de uma extraordinária intensidade, que viria provocar uma viragem radical na sua vida.

O contacto com dois contextos tão extremos da realidade brasileira – São Paulo e a Bahia – levou-a a formar do país uma imagem que não correspondia aos estereótipos mais imediatos e simplistas. O seu olhar era inevitavelmente filtrado pela sua condição de estrangeira, pela a sua formação europeia, pela intervenção social e cultural que desenvolvera na Itália dos anos da Guerra. Via São Paulo, a grande metrópole, enredada naquilo que chamava a “inércia conservadora do sul”. Na Bahia, pelo contrário, descobria um contexto de incomparável dinamismo.

Nessa oposição sintetizava a leitura do país: um Brasil dividido em dois. Por um lado, a classe dominante (de um ponto de vista económico, mas também político e cultural), daqueles “que olham constantemente para fora, procurando captar as últimas novidades para jogá-las, revestidas de uma apressada camada nacional, no mercado da cultura”. Eram aqueles que conduziam o Brasil à condição de “um país inautêntico, com uma pseudo-cultura de esquemas importados e ineficientes”, “um país saudoso de outros meios, mundos e climas”. Do outro lado estavam aqueles que “olham dentro de si”, procurando “as raízes de uma cultura ainda informe, para construí-la com uma seriedade que não admite sorrisos”. Apenas estes estariam em condições de contribuir para tornar o Brasil “um país de cultura autónoma, construída sobre raízes próprias”, apto a desempenhar um papel activo no panorama internacional das culturas. Tratava-se de demonstrar “a autonomia do país na procura de uma saída do subdesenvolvimento cultural” e de o retirar do “estádio de colonialismo cultural” em que se encontrava<sup>2</sup>.

Na Bahia, parecia-lhe possível a eclosão de um verdadeiro “centro nacional de cultura”. Por um lado, porque a região apresentava um carácter profundamente popular, onde conviviam as tradições índias, autóctones, as raízes europeias e as negras, de origem africana. Por outro lado, porque a Universidade, que se encontrava em fase de expansão, agregava uma classe estudantil particularmente empenhada na intervenção



Museu de Arte Moderna da Bahia.  
Exposição de bailarinas de Edgar Degas,  
da colecção do Museu de Arte de São Paulo

<sup>2</sup> Lina Bo Bardi, “Museu de Arte Moderna da Bahia” in *Lina Bo Bardi*, São Paulo, 1993; p.141.

<sup>3</sup> Lina Bo Bardi, “Cinco Anos entre os ‘Branços’” in *Lina Bo Bardi*, São Paulo, 1993; p.161.

<sup>4</sup> *Idem, Ibidem.*

social, que lhe parecia estar “no caminho mais certo para uma tomada de consciência política e cultural”<sup>4</sup>.

Lina ficou fascinada com a alma popular e “primitiva” do Sertão. A população do Nordeste encontrava-se no limiar da sobrevivência, arredada dos preconceitos e das convenções culturais dominantes do mundo ocidental, longe da sofisticação e da vida urbana. Mas apesar dessa pobreza, histórica e cronicamente tão extrema, mantinha uma imensa vitalidade e criatividade. A sua cultura material era feita de ambientes e objectos essenciais que testemunhavam o seu esforço, intenso e genuíno, de “sobrevivência desesperada”. Nesse encontro com o exótico, Lina Bo Bardi descobria a história e a identidade de um povo “sem história” e “sem identidade”: “uma inteligência camponesa e artesanal que procura na terra e na condição humana a sua expressão”<sup>5</sup>.



Museu de Arte Popular do Unhão,  
Salvador, Bahia. Exposição “Nordeste”,  
1963

<sup>5</sup> Lina Bo Bardi, “Museu de Arte Moderna da Bahia” in *Lina Bo Bardi*, São Paulo, 1993; p.141.

<sup>6</sup> Lina Bo Bardi, “Cinco Anos entre os ‘Branços’” in *Lina Bo Bardi*, São Paulo, 1993; p.162.

Não era seu objectivo, no entanto, conservar esse mundo imutável. No momento em que o processo de industrialização, brusco e violento, começava já a manifestar-se, parecia-lhe fundamental, isso sim, estudar a sua riqueza antropológica e intervir naquela sociedade desfavorecida no sentido de formular um suporte crítico de apoio à “passagem de um pré-artesanato primitivo à indústria”<sup>6</sup>. Reagindo contra a cultura estabelecida, de uma classe intelectual definida “em moldes provincianos” que apenas tomava os centros europeus como referência, procurava meios para resistir, por um lado, à proliferação especulativa do design industrial e da sociedade de consumo acelerado, por outro, à integração das criações populares, valorizadas como “folclore”, com um sentido nacionalista e paternalista.

<sup>7</sup> *Idem, Ibidem.*

O contexto específico do momento e a descoberta desses valores não-ocidentais forneceram-lhe o pretexto e as condições para que se iniciasse um processo de resgate das matrizes da cultura local, capaz de promover a sua entrada “no mundo da verdadeira cultura moderna”, com “a força de um novo humanismo”<sup>7</sup>. A partir desse momento, o espírito experimentalista da sua formação italiana, fortemente ligada ao Movimento Moderno, passaria a combinar-se com os temas do anti-colonialismo para adquirir o valor de uma verdadeira revolução cultural. De alguma forma, Lina antevia que a lição da arte popular podia ser o veículo para a superação das limitações da ortodoxia moderna. Criatividade e simplicidade essencial permitiriam cumprir os ideais do projecto moderno - funcionalidade, repetição e humanismo técnico. Simultaneamente, seriam os factores capazes assegurar uma capacidade de expressão e de comunicação que a produção moderna vinha sendo incapaz de assumir.

### Um esforço de libertação

A partir desta leitura da realidade, Lina Bo Bardi define os seus objectivos de acção e um programa para os concretizar. A exposição “Bahia no Ibirapuera”, apresentada na Bienal de São Paulo de 1959, foi o primeiro momento desse plano. Organizada em colaboração com Martim Gonçalves, contou com o apoio activo dos estudantes da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, que aquele fundara em 1956 e então dirigia. Esta foi a primeira grande mostra de arte popular do Nordeste. Reclamando um ponto de vista mais próximo do universo da antropologia cultural do que

das artes plásticas, a exposição procurava reconstituir o retrato desse mundo ainda vivo, a intensidade poética da criatividade popular, intimamente ligada à vida quotidiana: tapeçarias, colchas coloridas em *patchwork* – realizadas com restos de tecidos –, lanternas de iluminação que reutilizavam velhos frascos de medicamento e pedaços de lata, cerâmicas populares, instrumentos de música negra, objectos associados às práticas religiosas afro-brasileiras – a macumba e o candomblé –, vestidos de santos, grandes esculturas de Orixás, ex-votos, uma árvore de flores de papel. Os objectos eram acompanhados de alguma documentação fotográfica, da autoria de Pierre Verger (1902-1996), Marcel Gautherot (1910-1996) e Sílvio Robatto. A montagem da apresentação era despojada: apenas uma série de grandes painéis paralelepípedicos coloridos, num espaço unificado; o chão estava recoberto de folhas secas de eucalipto de cheiro. O cartaz que publicitava a mostra tomava como motivo central algumas figuras retiradas de gravuras populares. Para o imprimir o texto eram empregados velhos caracteres tipográficos em madeira, de uso frequente na publicidade dos circos ambulantes.

Jorge Amado (1912-2001) escreveu então que essa exposição revelava “sobretudo a força criadora de uma gente que não se deixa abater nem mesmo nas condições mais duras”; eram objectos que “iluminam a sua pobreza com a poesia de um desenho, de uma flor, de uma figura”, pois “tudo aquilo que o povo toca, nesta terra da Bahia, transforma-se em poesia, mesmo quando o drama persiste”<sup>8</sup>. Bruno Zevi diria que aqueles eram “objectos de necessidade, distantes do folclore”; eram “mais actos que obras de arte”, portadores de “uma dignidade estética que é justo reconhecer e valorizar, no brusco salto entre uma cultura quase de tradição oral e a era industrial”<sup>9</sup>.

Ao mesmo tempo, na cidade de Salvador, Lina Bo Bardi iniciava a constituição do “Museu de Arte Moderna da Bahia” (MAMB), instalado provisoriamente no *foyer* de um velho teatro incendiado. Projectava-o como um “Museu-Escola”, com um

carácter profundamente activo e didáctico. A par das obras de arte do passado (capazes de estimular “a consciência crítica e a continuidade histórica”<sup>10</sup>) e de obras contemporâneas – tanto de artistas consagrados como dos mais jovens –, as exposições do Museu iam apresentar também objectos quotidianos e formas naturais (rochas, cristais, plantas). Lina organizava “exposições de formas” onde podia juntar uma máquina de escrever *Lexicon*, uma cafeteira brasileira do século XVI, uma raiz nodosa encontrada no litoral, um vaso grego... Seriam organizadas exposições temporárias, reunindo conjuntos restritos e em regime de rotação (por exemplo,

<sup>8</sup> Jorge Amado, “Mostra Bahia” in Lina Bo Bardi, *L’Impasse del Design. L’Esperienza nel Nordest del Brasile*, Milão, São Paulo, 1995; p. 47.

<sup>9</sup> Bruno Zevi, “L’Arte dei Poveri Fa Paura ai Generali” in Lina Bo Bardi, *L’Impasse del Design. L’Esperienza nel Nordest del Brasile*, Milão, São Paulo, 1995; pp. 49-51.

<sup>10</sup> Lina Bo Bardi, “Museu de Arte Moderna da Bahia” in Lina Bo Bardi, São Paulo, 1993; p. 139.



Museu de Arte Popular do Unhão, Salvador, Bahia. Exposição “Nordeste”, 1963. Armário-expositor com utensílios domésticos diversos (fifós, lamparinas, cestos, fruteiras) realizados a partir de velhas latas de alimentos, combustíveis ou lubrificantes. O grande peixe em lata era a sinalização exterior de uma loja.

mostras monográficas com obras de Cândido Portinari, de Oswaldo Goeldi, de Renato Guttuso, de Kathe Kollwitz; ou colectivas, de cartazes suíços ou de artistas holandeses). Sempre que possível, iria recorrer-se a obras emprestadas por outras instituições, tanto públicas como privadas (começando pelo Museu de Arte de São Paulo). A colecção permanente seria adquirida de modo bem programado, segundo critérios didácticos e não ocasionais.

Por iniciativa de Lina Bo Bardi, o “Museu de Arte Moderna da Bahia” seria complementado com o “Museu de Arte Popular do Unhão”. O seu objectivo era proceder ao levantamento e preservação do artesanato popular de todo o país, formando um centro de documentação e de estudos técnicos (as “Oficinas do Unhão”). O museu foi instalado no Solar do Unhão, situado na Bahia-de-Todos-os-Santos, fundado no século XVI como um “engenho” para a produção de açúcar. Ao longo dos tempos fora objecto de profundas transformações: foi fábrica de tabaco durante o século XIX, depósito de gasolina, produtos químicos e munições, no século XX. Lina procedeu ao restauro do conjunto (entre os anos de 1959 e 1964) de acordo com as indicações emanadas pelo Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional, e converteu-o em Museu. Nos trabalhos de reconstrução foram utilizadas as técnicas tradicionais e madeiras de espécies nativas (pau-d’arco, pau-de-ipê,...) em estruturas de formalização tão essencial quanto inventiva.

A exposição de abertura (1963) – intitulada apenas “Nordeste” – contou com a colaboração de Lúcio Xavier, fundador e director do Museu de Arte da Universidade do Ceará. Mostrava-se a produção popular dos estados do Nordeste – Bahia, Ceará, Pernambuco e Recife. Era uma colecção numerosa de pequenos objectos, tanto votivos como utilitários: colchas, roupas, colheres de cozinha, bules, alguns brinquedos, móveis e armas, pilões para moer cereais, um conjunto de “carrancas” – figuras de proa dos barcos tradicionais do rio São Francisco –, um “caboclo”, o símbolo da independência nacional, esculpido em madeira. A sua origem era pobre: eram feitos a partir de restos de materiais (lâmpadas eléctricas fundidas, recortes de tecidos, latas de lubrificante, caixas velhas e papel de jornal) ou em cerâmica, couro, madeira ou fibras naturais. Os suportes para exposição eram simples prateleiras em madeira, com um acabamento deliberadamente pouco sofisticado, em continuidade com os objectos apresentados. Procurava-se a integração através de um processo de mimesis; buscava-se as regras da envolvente para se estabelecer a continuidade.

No seu conjunto, o “Museu de Arte Moderna da Bahia” constituía um complexo cujo programa funcional não se limitava à organização de exposições. Existia um auditório-cinema destinado à realização de conferências, aulas, projecções e debates, e uma escola de iniciação artística para crianças, que contava com a colaboração da Escola de Teatro e do Seminário Livre de Música da Universidade local. Pretendia-se que as acções levadas a cabo pela instituição viessem a desencadear um vasto movimento cultural, que a sua intervenção na vida intelectual da região fosse tão profunda e frutuosa quanto possível. Trabalhava-se na criação de um espaço comunitário efectivo, desenvolvido em torno de iniciativas de natureza artística, educativa e lúdica. O Museu iria tornar-se um parceiro fundamental da actividade teatral de Salvador da Bahia; no grande palco semi-destruído foram encenadas peças de Bertolt Brecht e de Albert Camus.

Igualmente natural foi a aproximação ao “Cinema Novo” brasileiro, que então vivia a sua fase de afirmação. Anunciado com os filmes “O Cangaceiro”, de Lima Barreto – premiado no festival de Cannes em 1953 –, e “Rio 40 Graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos (n. 1928), o movimento atingiria a maturidade com



## NORDESTE

Cartaz para a exposição "Nordeste", 1963. Tal para o cartaz da Exposição "Bahia no Ibirapuera" foram usadas gravuras populares e velhas letras usadas em geral na publicidade dos circos.

Freire, Francisco Brennand) com o objectivo de educar e desenvolver a cultura a partir das raízes populares. Nesse mesmo ano era criado o "Artesanato do Nordeste" (Artene), um organismo oficial destinado a apoiar o artesanato, cujo plano de actuação e de financiamento não estava subordinado a preocupações estéticas. A sua principal preocupação estava assente nas condições socio-económicas da população rural e semi-rural dedicada ao artesanato: rendeiras, ceramistas, latoeiros, carpinteiros, tecelões...

Como seria previsível, toda esta actividade enfrentava a oposição da classe dirigente, apoiada na imprensa local.

### A arte como necessidade vital

Com a orientação que imprimiu ao "Museu de Arte Moderna da Bahia", Lina Bo Bardi recusava o sentido tradicionalmente conferido ao "museu", as funções que lhe eram atribuídas, a relação que estabelecia com o seu público, a própria identificação do público ao qual se dirigia. Colocava em questão a definição convencional de "arte" e a hierarquização das artes: resgatava a "arte popular" da posição subalterna a que geralmente era remetida. O nome do museu obrigava mesmo a interrogar a definição de "moderno".

Esta atitude reflectia a sua perspectiva sobre o momento que então se vivia no mundo das artes<sup>12</sup>. Lina Bo entendia que "o período da necessária 'destruição'" – de choque e de escândalo – que caracterizara as vanguardas estava encerrado; que fora ultrapassada a necessária "revolta contra as correntes reacçãoárias da arte". Afirmava que tanto os criadores como a crítica recusavam as "categorias ou compartimentos estanques" e que a arte contemporânea reclamava a "totalidade dos valores humanos", na sua "plenitude de expressão", para além de todas as convenções. Os

"Barravento", realizado em 1962 por Glauber Rocha (1939-1981), o autor mais radical da sua geração. Estabelecido na esteira do neo-realismo italiano, o "Cinema Novo" tinha um programa eminentemente político, na condução de um olhar diferente sobre a realidade do país. Entre *cinéma-verité* e pesquisa etnográfica, revelava uma terra de contrastes, de tensões e de contradições, entre retalhos portugueses e culturas indígenas, tradições católicas e ritos animistas, entre autoritarismo sem limites e inflamados núcleos de revolta, entre as mais modernas paisagens urbanas e as aldeias desoladas do Nordeste, entre as extensões infinitas do sertão e uma exuberante floresta tropical.

De resto, por todo o Nordeste era visível um conjunto de acções que partilhavam uma mesma perspectiva de intervenção social, aquilo que Lina designaria como "esforço de libertação"<sup>11</sup>. Na cidade de Recife, foi fundado em 1961 o "Movimento de Cultura Popular", por iniciativa de um conjunto de intelectuais e artistas (Germano Coelho, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Abelardo da Hora, Paulo

<sup>11</sup> Lina Bo Bardi, "Cinco Anos entre os 'Branços'" in *Lina Bo Bardi*, São Paulo, 1993; p.162.

<sup>12</sup> Deve aqui notar-se a coincidência com a perspectiva veiculada por Pietro Maria Bardi e John Drummond no seu livro *Profile of the New Brazilian Art* (Rio de Janeiro, 1970): a par das artes plásticas contemporâneas, são apresentadas sínteses sobre a produção teatral, cinematográfica e musical, o grafismo e a publicidade, a ilustração, a banda desenhada e a moda, para além dos capítulos iniciais sobre as tradições indígenas, o artesanato e as "artes populares", tal como Lina Bo as definia.

artistas contemporâneos não aspiravam à imortalidade, à eternidade, ao absoluto. Pelo contrário, buscavam a precariedade, o sentido de contingência, a duração efêmera, o despojamento. Não querendo resistir ao tempo, a obra de arte era reabsorvida no seu momento histórico; o artista reconhecia ser apenas um homem, com todas as suas limitações, criando obras à sua própria medida. Seria o resultado de “uma procura de simplificação, uma volta ao princípio do mundo”<sup>13</sup>.

Com este olhar conduzido pela antropologia, a arte popular passava a ser entendida como a manifestação de uma “necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana”, “o direito dos homens à expressão estética”, o “seu direito à poesia”<sup>14</sup>. Importava investigar e conhecer criticamente as leis da natureza e do “mundo das coisas”. Os objectos quotidianos mereciam ser devidamente valorizados, considerados dignos de admiração. Eles eram parte integrante de “uma vivência” de sentido pleno. Importava olhar não apenas os “objectos artísticos” dos géneros convencionais, mas todo “um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não ‘estetizante’, mas próximo da natureza, do ‘verdadeiro’ humano”<sup>15</sup>.

Era, portanto, na arte popular que se encontraria o verdadeiro sentido da “realidade moderna” do mundo da arte. Era aí que o homem se expressava de um modo mais profundo, directo e genuíno, uma vez que o povo estava impossibilitado “de se instruir segundo métodos inibitórios”, que seria “a única classe não inibida por esquemas e conceitos ‘culturais’, a única talvez que conserva o hábito de explicações naturais do homem estético”<sup>16</sup>.

Ao evocar as possibilidades criativas do povo brasileiro, uma vez liberto dos constrangimentos e dos preconceitos da cultura erudita – dos totalitarismos políticos e culturais –, Lina Bo Bardi procurava um estímulo para “restabelecer a presença do homem na obra de arte, restabelecendo as dimensões humanas depois das abstracções idealísticas”<sup>17</sup>. Essa atitude não se confundia com a definição de cultura popular como “folclore” – que considerava reaccionária –, ou com o conceito de *kitsch*. Tão-pouco pretendia fazer uma apologia da miséria ou consagrar uma estética do detrito e da pobreza resignada.

Lina Bo Bardi estava interessada na arte popular que revelava “um esforço desesperado de cultura”, “a atitude progressiva da cultura popular ligada a processos reais”, da necessidade e da miséria de todos os dias; a “procura desesperada e raivosamente positiva” por reclamar o “direito à vida”, apesar das condições degradantes impostas àqueles que a produzem, apesar “do esquecimento e da indiferença” a que são submetidos; “uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante de uma realidade pode dar”. O “folclore”, bem pelo contrário, era apenas uma “herança estática e regressiva, cujo aspecto é



Lamparina de petróleo (fifó) feita com uma velha lâmpada eléctrica e restos de lata. O suporte articulado permite a sua utilização pousada sobre uma mesa ou suspensa da parede (fotografia do arquivo Lina Bo Bardi)

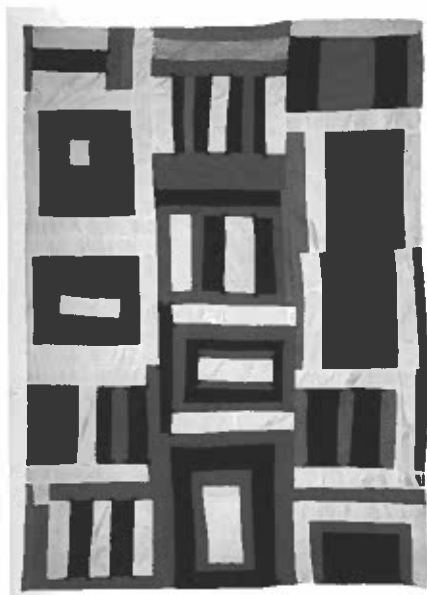
<sup>13</sup> Lina Bo Bardi, “Museu de Arte Moderna da Bahia” in *Lina Bo Bardi*, São Paulo, 1993; p.139.

<sup>14</sup> Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, “Bahia no Ibirapuera” in *Lina Bo Bardi*, São Paulo, 1993; p.134.

<sup>15</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>17</sup> Lina Bo Bardi, “Museu de Arte Moderna da Bahia” in *Lina Bo Bardi*, São Paulo, 1993; p.139.



Colcha realizada com retalhos de algodão branco, negro, vermelho e amarelo cosidos em conjunto. Brejo da Madre de Deus, Pernambuco (fotografia do arquivo Lina Bo Bardi).

amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura”<sup>18</sup>.

Acreditava, em suma, que a partir do objecto pobre seria possível definir um design brasileiro que não fosse estruturado a partir de critérios de moda mas sim de imperativos de necessidade, funcionalidade e simplicidade. Essa seria uma lição para o futuro: uma lição de simplificação – não de simplismo, e menos de indigência –, o caminho para “encontrar dentro do humanismo técnico uma poética”<sup>19</sup>.

### “A arte dos pobres mete medo aos gerais”

O processo do Nordeste seria brutalmente interrompido em 1964, na sequência do golpe que instaurou a ditadura militar no Brasil. As tensões sociais no país tinham-se acumulando, face à agressividade e intransigência dos estudantes, face aos obstáculos criados ao normal funcionamento das estruturas académicas, face à alfabetização em massa da população mais carenciada. Aqueles que se sentiam mais amea-

çados pelas reformas iniciadas nos anos imediatamente anteriores reagiram. Recuperaram o poder e impediram o prosseguimento do movimento em curso.

A publicação do catálogo da exposição “Nordeste”, que incluía, entre outros, textos do escultor Abelardo da Hora (n. 1924), do poeta Ariano Suassuna (n. 1927) e do realizador Glauber Rocha (1939-1981) foi suspensa. Lina Bo Bardi foi afastada da direcção do Museu. Só voltaria à Bahia muito mais tarde, no período entre 1986 e 1989, para conduzir os projectos de recuperação do centro histórico da cidade. Os principais agentes da produção cultural deste período no Nordeste foram sistematicamente dispersados. O Museu de Arte da Universidade do Ceará, dirigido por Lúcio Xavier, foi encerrado. O corpo de sociólogos, antropólogos e economistas que se dedicavam à acção de investigação sobre a qual se apoiava o “Artene” foi desmembrado; a instituição continuou a existir no Recife como uma empresa de *souvenirs* para turistas.

Nesse mesmo ano de 1964, a exposição “Nordeste”, que tinha sido inaugurada na Bahia, iniciava um percurso de circulação na Europa. A primeira apresentação seria em Roma, na “Galleria Nazionale d’Arte Moderna”. Na véspera da abertura, porém, quando tudo estava já pronto, o Ministério dos Negócios Estrangeiros do Brasil decidiu proibi-la, considerando-a subversiva. A exposição não chegou a abrir e os materiais foram reenviados para o Brasil. Bruno Zevi denunciou então a situação num texto que intitulou “A arte dos pobres mete medo aos gerais”<sup>20</sup>.

Embora suspensa de modo tão abrupto, a experiência de Lina Bo Bardi no Nordeste teria reflexos em toda a sua actividade posterior. A solução museográfica que adoptou para a apresentação da colecção permanente do Museu de Arte de São Paulo (1968) partia da ideia de “cultura como livre escolha”. Na grande sala de planta livre, completamente envidraçada para o exterior, pinturas e esculturas eram dispostas livremente. Os suportes expositivos eram placas de vidro transparente

<sup>18</sup> Lina Bo Bardi, “Exposição Nordeste” in *Lina Bo Bardi*, São Paulo, 1993; p.158.

<sup>19</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>20</sup> Bruno Zevi, “L’Arte dei Poveri Fa Paura ai Generali” in *Lina Bo Bardi, L’Impasse del Design. L’Esperienza nel Nordest del Brasile*, Milão, São Paulo, 1995; pp. 49-51.

apoiados sobre cubos de betão; o critério cronológico foi recusado e, junto a cada peça, não existiam legendas ou comentários que, segundo Bo Bardi, impediriam uma aproximação directa, não mediada, às obras. O visitante devia poder escolher o seu percurso, parar, fazer uma pausa, olhar para o exterior. Em alternativa ao “mausoléu intelectual” propunha-se um centro cultural dinâmico, aberto à cidade e que incluía escola, biblioteca, teatro, restaurante.

De um modo ainda mais evidente, a linguagem arquitectónica desenvolvida por Lina Bo Bardi depois desse período - radicalmente anticlássica e brutalista - evoca a lição do Nordeste. É uma arquitectura autêntica, sem máscaras decorativas adicionadas; uma obra moderna que incorpora um novo tipo de mimesis do vernáculo e da história real, feita com materiais manufacturados que registam a expressão do trabalho artesanal; onde um suporte estritamente racional e funcional é condimentado com ingredientes poéticos, irracionais, exuberantes e irrepetíveis<sup>21</sup>.

O relato dos anos do Nordeste, incluindo algumas reflexões de Lina de Bo Bardi e depoimentos de outros protagonistas, seria publicado no livro “Tempos de Grosura: o Design do Impasse”<sup>22</sup>. A selecção de textos e imagens foi iniciada em 1980, pela própria Lina Bo, que cedo suspendeu os trabalhos. Era sua convicção que aquele era um esforço inútil, que “tudo cairia no vazio”, que não era já possível evitar a valorização dessa arte popular apenas como “artesanato”, ou “folclore”, sob a protecção paternalista da cultura dominante e com sentido nacionalista. A utopia do design brasileiro parecia ter acabado por falir. A edição seria concretizada pelo “Instituto Lina Bo e P. M. Bardi” em 1995, já postumamente. Por fim, era possível conhecer os objectivos, resultados e consequências do processo, precisar alguns conceitos, ensaiar uma reavaliação crítica do conjunto.

Como nesse momento mesmo se reconhecia, apesar do aparente desânimo de Lina Bo Bardi, ela continuara a lutar, a produzir e a discutir sobre os caminhos e sobre as possibilidades do design e da arquitectura brasileiros, em plena coerência com o trabalho realizado no Nordeste<sup>23</sup>. São disso exemplo eloquente a mostra “A Mão do Povo Brasileiro”, que organizou no MASP em 1969, reunindo exemplos da produção popular de todo o país e já não apenas do Nordeste. Depois, na “Fábrica da Pompéia”, o centro cultural e social que projectou (1977-1986), adaptando uma fábrica do início do século XX, realizou as exposições “Design no Brasil: História e Realidade”, “Mil Brinquedos para a Criança Brasileira” (ambas em 1982) e “Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique” (1984). Da sua herança se poderá certamente falar, a propósito de uma nova geração de designers brasileiros - na qual se destacam os irmãos Humberto (n. 1953) e Fernando Campana (n. 1961) - que, a partir da década de 1990, retomou a utopia como programa metodológico e vem apostando na recuperação da criatividade a partir do uso de tecnologias elementares e de uma especial poética dos materiais<sup>24</sup>.

### Em busca das raízes

A busca de uma identidade nacional moderna assente nas raízes mais genuínas da vida brasileira vinha sendo um dos temas fundamentais entre os meios intelectuais e artísticos do Brasil, pelo menos desde a década de 1920. Procurava-se ultrapassar as marcas traumatizantes do passado colonial e apresentar alternativas às influências dos



Museu de Arte de São Paulo. Apresentação das obras da colecção sobre suportes em vidro e betão, 1968.

<sup>21</sup> Cf. Josep Maria Montaner, “Arquitectura y Mimesis: la Modernidad Superada” in *La Modernidad Superada. Arquitectura, Arte y Pensamiento del Siglo XX*, Barcelona, 1997; pp. 7-24.

<sup>22</sup> Edição italiana: Lina Bo Bardi, *L'Impasse del Design. L'Esperienza nel Nordest del Brasile*, Milão, São Paulo, 1995.

<sup>23</sup> Cf. Lina Bo Bardi, *L'Impasse del Design. L'Esperienza nel Nordest del Brasile*, Milão, São Paulo, 1995, p. 76.

<sup>24</sup> Veja-se a este propósito Vanni Pasca, “Chi non Conoce i Campana Bros?” e “Design Jovem”, in *Interni*, nº 523, Julho-Agosto 2002; pp. 148-161.

principais centros de irradiação estrangeiros. Eram sublinhados os valores específicos da cultura brasileira e o ambiente natural do país - a paisagem, o clima, a vegetação exuberante. O baixo nível tecnológico do tecido produtivo do país colocava limitações particularmente sensíveis no campo da arquitectura.

Por todo o país surgiram centros de irradiação cultural, agregando intelectuais e artistas das mais diversas áreas: pintores, cineastas, críticos de arte, cenógrafos, escritores... Um papel destacado caberia aos escritores Oswald de Andrade (1890-1954), responsável pelo movimento nacionalista "Pau-Brasil" (1924), radicalizado no "manifesto antropofágico" (1928), e Guimarães Rosa (1908-1967), autor de "Grande Sertão: Veredas" (1956), bem como ao sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987) que, na cidade de Recife, lança o "movimento regionalista" (1926) e publica a obra seminal "Casa Grande & Senzala" (1933).

No Rio de Janeiro, após a revolução de 1930, a Escola Nacional de Belas-Artes será dirigida pelo ainda muito jovem Lúcio Costa (1902-1998) que, com a colaboração do arquitecto russo Gregori Warchavchick (1896-1972; formado em Roma, em 1920) e do pintor alemão Leo Putz (1869-1940), confere uma orientação moderna à Escola. Esforçando-se por definir uma alternativa ao academismo e ao eclectismo vigentes, estudam-se as propostas das vanguardas europeias - futurismo, Bauhaus, Le Corbusier... Por influência do movimento expressionista alemão em particular, aprofunda-se o interesse pelas culturas ditas "primitivas". Os recursos e as heranças locais - da cultura indígena à arquitectura barroca portuguesa - são tomados como base para a criação de um tal projecto de modernidade. O panorama do Rio de Janeiro será marcado por figuras formadas na Escola Nacional de Belas-Artes: Jorge Machado Moreira (1904-1992), Carlos Leão (n. 1906), Oscar Niemeyer (n. 1907), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Marcelo Roberto (1908-1965) e Milton Roberto (n. 1914). Em São Paulo, serão figuras de referência Oswaldo Arthur Bratke (1907-97) e João Vilanova Artigas (1915-1985), diplomados como engenheiros-arquitectos numa das duas Escolas técnicas da cidade, ou Rino Levi (1901-1965), regressado em 1926, depois de estudar arquitectura em Milão e Roma.

### A "terceira geração" de arquitectos do Movimento Moderno

O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1943), no Rio de Janeiro, foi o exemplo pioneiro da assimilação brasileira dos princípios do Movimento Moderno. Aí se reuniu um conjunto único de autores: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcellos, apoiados pela participação de Le Corbusier como consultor. Os espaços verdes foram projectados por Roberto



Museu de Arte de São Paulo. Exposição "A Mão do Povo Brasileiro", 1969

Burle Marx (1909-1994), as pinturas murais concebidas por Cândido Portinari (1903-1962). Em 1943, o mundo descobria esta arquitectura - moderna, exuberante e lúdica, numa combinação inventiva e inédita - no álbum *Brazil Builds. Architecture Old and New: 1652-1942*<sup>25</sup>, publicado pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Após a subida de Juscelino Kubitschek (1902-1976) à presidência, em 1956, a nova capital do país - Brasília, oficialmente inaugurada em 1960 -, torna-se a face mais visível da moderna arquitectura brasileira.

<sup>25</sup> Philip Goodwin, *Brazil Builds, Architecture Old and New: 1652-1942*. Nova Iorque: MoMA, 1943.

Por estes anos, um pouco por todo o mundo, o projecto defendido pelas vanguardas europeias na primeira metade do século XX era objecto de apropriações locais e sujeito à crítica e à reformulação, no sentido de superar o que se entendia serem as suas limitações. O Movimento Moderno em arquitectura perdia a sua definição absoluta, abstracta, universal e unitária para se revitalizar e humanizar. Aqueles que têm sido designados como a “terceira geração” do Movimento Moderno<sup>26</sup>, abriam caminho à diversidade, à multiplicidade de perspectivas e de abordagens. Em outros países da América Latina, esse processo foi conduzido por arquitectos como Luis Barragán (1902-1988) e Félix Candela (n. 1910), no México, Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), na Venezuela, Clorindo Testa (n. 1923), na Argentina, ou Emilio Duhart (n. 1917), no Chile, entre muitos outros. Na Europa, a ortodoxia dos “Congrès Internationaux d’Architecture Moderne” (CIAM) e da “Carta de Atenas” (redigida no CIAM de 1933, publicada em 1941) é abalada pelas ideias e pela obra de autores como os ingleses Alison Smithson (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003), os holandeses Aldo van Eyck (1918-1999) e J. B. Bakema (1914-1981), os italianos Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) e Giancarlo De Carlo (n. 1919), o francês George Candilis (n. 1913), o dinamarquês Jorn Utzon (n. 1918), o sueco Ralph Erskine (n. 1914), os catalães Josep Lluís Sert (1902-1983) e José Antonio Coderch (1913-1984), os portugueses Fernando Távora (n. 1923), Amâncio Guedes (n. 1925) ou Nuno Teotónio Pereira (n. 1922), entre muitos outros. Em 1956, é realizado em Dubrovnik (ex-Jugoslávia) o X CIAM, derradeiro congresso a reclamar-se herdeiro dessa sigla. O núcleo organizador, reunindo as personalidades mais polémicas e intervenientes, adopta então a denominação colectiva de Team X e dará continuidade aos encontros de debate com participação internacional (1959: Otterlo; 1962, em Royaumont...).

Neste contexto, Lina Bo Bardi desenvolve uma carreira ímpar, cuja avaliação só muito recentemente tem vindo a ser levada a cabo. De facto, o seu fascínio pela intensidade dos valores locais, vernáculos, a sua sensibilidade aos factores humanos, as iniciativas que empreendeu pelo reconhecimento e reforço das tradições enquanto elementos de identidade colectiva, o modo como fundiu a vanguarda e o projecto no quotidiano, como amalgamou todas as artes com a vida, não tem paralelo entre os seus contemporâneos.

Descontadas as diferenças de contexto, será na sua Itália natal que encontramos uma maior consonância com os princípios que coloca em prática. Com efeito, o processo de reconstrução política, económica e social nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial em Itália foi acompanhado da emergência de uma rigorosa tomada de consciência por parte dos criadores culturais quanto à sua posição na sociedade. O movimento neo-realista italiano (onde a literatura e o cinema desempenharam um papel fundamental, mas onde o debate e a prática da arquitectura tinham também lugar) focava a sua atenção sobre as condições de vida das populações e a realidade quotidiana do povo – a habitação, o desemprego, a pobreza –, procurando superar as fracturas criadas entre as classes trabalhadoras e os intelectuais. Reconhecia-se que os sectores mais desfavorecidos população (aqueles que tinham prota-



Fábrica da Pompéia, São Paulo. Exposição “Design no Brasil: História e Realidade”, 1982

<sup>26</sup> Cf. Josep Maria Montaner, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX*, Barcelona, 1993.

gonizado a resistência ao fascismo) eram depositários de valores que importava preservar e promover; acreditava-se que a cidade devia ser defendida como lugar do colectivo, como expressão de uma sociedade livre, como património cultural comum. O projecto moderno das décadas de 1920 e 1930 devia ser continuado, mas necessitava ser revisto para se adequar ao contexto presente. Ao mesmo tempo, a reconstrução colocava desafios de um novo tipo, decorrentes do desenvolvimento económico e industrial, da influência crescente das culturas estrangeiras (sobretudo dos modelos difundidos a partir dos Estados Unidos da América), da necessidade de proteger os valores históricos urbanos e paisagísticos.

A revista *Casabella-Continuità*, redigida por Ernesto Rogers e pelo grupo de arquitectos da escola de Milão (Tentori, Gregotti, Rossi, Canella) foi o veículo usado para buscar uma resposta teórica adequada, tornada consistente, concreta e aprofundada ao longo dos anos. Rogers introduziu no debate arquitectural, italiano e internacional, dois conceitos fundamentais para o trabalho desta geração: o de “continuidade”, relacionado com o tempo, a memória e a história; e o de “preexistência ambiental”, ligado ao espaço, às características precisas da envolvente local<sup>27</sup>. Rogers revelava assim novos estímulos para a definição do projecto contemporâneo, tanto da sua forma como do seu conteúdo - por um lado, a história da disciplina, por outro, as características do lugar. Esta era uma alternativa à mera exaltação da obra dos Mestres do Movimento Moderno (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright) e um contraponto à valorização da invenção artística e da criatividade individual que ela pressupunha. A continuidade que se reclamava devia estabelecer-se mais em termos culturais que morfológicos; seria filtrada sempre através da imagem e da sua memória, devia estabelecer-se numa relação idealizada, de tipo metafórico e não literal<sup>28</sup>.

Estes princípios encontraram aplicação imediata numa série de museus que, ao longo de toda a década de 1950, foram renovados por alguns dos mais notáveis arquitectos italianos, tornando-se referências em termos internacionais<sup>29</sup>. Depois da destruição provocada pela guerra, tornara-se prioritária a tarefa de recuperar as tradições culturais e artísticas do país, resgatando-as também ao discurso nacionalista, retrógrado e de inspiração imperialista que o regime fascista elaborara a partir delas. Os novos museus vinham colocar em evidência os valores positivos dessa herança, comprovar a sua permanência e a sua actualidade para a construção de uma contemporaneidade capaz de restituir o sentido de pertença colectiva. Essas obras materializavam uma nova atitude quanto à relação a estabelecer com a história, o património e a memória. O modo de mostrar e de ver os materiais artísticos era também profundamente renovado. A montagem de exposições temporárias sobretudo, permitia intervenções teatralizadas, sensíveis e criativas, onde o diálogo entre os suportes e as obras expostas, entre estas e o seu contentor arquitectónico se baseava quer em contrastes nítidos e enfáticos quer em transições e citações por empatia<sup>30</sup>. Tal como Lina Bo Bardi o fazia no Nordeste e do Brasil, e mais tarde em São Paulo, o museu era transformado numa praça cívica - um lugar público por excelência, pólo agregador dos cidadãos - espelho da identidade colectiva e um meio activamente implicado na sua construção<sup>31</sup>.

tettura e Contesto: Meditazioni di Mezza Estate”, in *Architettura Intersezioni*, nº 1, 1995, pp. 120-121.

<sup>29</sup> Nomeadamente, os projectos de Carlo Scarpa, em Veneza, na Accademia (1952) e no Museo Corer (1953-60); em Verona, no Museu Cívico de Castelvecchio (1956-64); na Galeria Nazionale della Sicilia (1953-54), em Palermo; no anexo da Gipsoteca Canoviana de Possagno (1955-57), junto a Treviso; Franco Albini, em Génova, no Palazzo Bianco (1950-1951) e no Palazzo Rosso (1952-61), no Museu do Tesouro de San Lorenzo (1952-56); o grupo BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers) no Castello Sforzesco (1954-56), em Milão; Ignazio Gardella na Galeria de Arte Contemporanea (1949-53), em Milão; Scarpa, Gardella e Michelucci, nos Uffizi de Florença (1956).

<sup>30</sup> Carlo Scarpa desempenhou nesse processo um papel preponderante, nomeadamente, através das exposições “Paul Klee” (Veneza, 1948), “Piet Mondrian” (Roma, 1956), “Frank Lloyd Wright” (Milão, 1960) e “Erich Mendelshon” (Veneza, 1960).

<sup>31</sup> No contexto português da época devem referir-se como experiências paralelas a estas, onde é visível a influência dos autores italianos, a *Exposição Evocativa das Obras da Rainha D. Leonor*, em 1957, pelo atelier de Francisco Conceição e Silva (1922-1982) e a *Exposição Henri-quina*, em 1960, projectada por Frederico George (1915-1994) com Daciano da Costa (n. 1930).

<sup>27</sup> Cf. Idem, *Ibidem*. Cf. ILIAS 2, *De Architectuur van de Stad: Architectonische Denkbeelden over de*

*Amerikaanse en Europese Stad na 1945. In the Context of the City; the Meaning of Urban Fabric,*

<http://odin.let.rug.nl/~kastud/histor/college4a.html>.

<sup>28</sup> Cf. Renato Bocchi “Archi-

**BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA**

- BARDI, Lina Bo; GONÇALVES, Martim, "**Bahia no Ibirapuera**" in *Lina Bo Bardi*; São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993; p.134 [publicado originalmente no catálogo *Bahia no Ibirapuera*, 1959].
- BARDI, Lina Bo, "**Museu de Arte Moderna da Bahia**" in *Lina Bo Bardi*; São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993; p.139 [publicado originalmente em MAMB, *Folheto de Inauguração do Museu*, 1960].
- BARDI, Lina Bo, "**Museu de Arte Moderna da Bahia**" in *Lina Bo Bardi*; São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993; p.141 [publicado originalmente em MAMB, *Brenand Cerâmica*, 1961].
- BARDI, Lina Bo, "**Exposição Nordeste**" in *Lina Bo Bardi*; São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993; p.158 [publicado originalmente em Museu do Unhão, *Apresentação da Exposição Nordeste*, 1963].
- BARDI, Lina Bo, "**Cinco Anos entre os 'Branços'**" in *Lina Bo Bardi*; São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993; pp.161-162 [publicado originalmente em *Mirante das Artes, Etc.*, n.º 6; São Paulo: 1967].
- BARDI, Lina Bo, *L'Impasse del Design. L'Esperienza nel Nordest del Brasile* Milão, São Paulo: Edizioni Charta, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

**BIBLIOGRAFIA GERAL**

- ANELLI, Renato, "**Mediterraneo ai Tropici. Patii e Giardini. Traformazioni del Patio Mediterraneo nell'Architettura Moderna Brasiliana**", *Casabella*, n.º 708, Fev. 2003, pp. 86-95
- BARDI, Pietro Maria; DRUMMOND, John, *Profile of the New Brazilian Art*, Rio de Janeiro: Cosmos, 1970.
- BOCCHI, Renato, "**Architettura e Contesto: Meditazioni di Mezza Estate**", *Architettura Intersezioni*, n.º 1, 1995, pp. 120-121.
- ILIAS 2, *De Architectuur van de Stad: Architectonische Denkbeelden over de Amerikaanse en Europese Stad na 1945. In the Context of the City; the Meaning of Urban Fabric.* , <http://odin.let.rug.nl/~kastud/histor/college4a.html> (consultado em 15 de Agosto de 2002).
- LAMPUGNANI, Vittorio Magnano, *Encyclopaedia of 20th Century Architecture*, Londres, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1986 (reedição: 1989).
- MIOTTO, Laura; NICOLINI, Savina, "**Lina Bo Bardi**", *Abitare*, n.º 374 [Brasil], Jun. 1998, pp. 96-107.
- MONTANER, Josep Maria, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX*, Barcelona: GG, 1993.
- MONTANER, Josep Maria, "**Arquitectura y Mimesis: la Modernidad Superada**", *La Modernidad Superada. Arquitectura, Arte y Pensamiento del Siglo XX*; pp. 7-24, Barcelona: GG, 1997.
- MONTANER, Josep Maria, "**Espacio y Antiespacio, Lugar y No Lugar en la Arquitectura Moderna**", *La Modernidad Superada. Arquitectura, Arte y Pensamiento del Siglo XX*; pp. 25-58, Barcelona: GG, 1997.
- MONTEIRO, Marta Iris, *Burle Marx. El Paisage Lirico*, Barcelona: GG, 2001 (ed. original: Iris, 1997).
- PELLEZZARI, Lorenzo, "**Quando il Cinema Abitava il Brasile**", *Abitare*, n.º 374 [Brasil], Jun. 1998, pp. 152-154.
- PASCA, Vanni, "**Chi non Conoce i Campana Bros?**", *Interni*, n.º 523, Julho-Agosto 2002; pp. 148-153.
- PASCA, Vanni, "**Design Jovem**", *Interni*, n.º 523, Julho-Agosto 2002; pp. 154-161.

# VITRÚVIO E A ARQUITECTURA PALEOCRISTÃ. O CASO PARADIGMÁTICO DAS REGIONUM CONSTITUTIONES<sup>1</sup>

M. Justino Maciel

A arquitectura paleocristã desenvolveu-se no seio da sociedade romana e respectivas manifestações artísticas. A arquitectura romana, por seu lado, encontra na obra vitruviana um dos *pivots* do seu dinamismo. Os primeiros cristãos tiveram consciência dessa interacção e não esqueceram, integrados que estavam nesse contexto social cultural, a importância de Vitróvio até como símbolo da própria arquitectura, numa atitude de reconhecimento do papel que a cultura clássica mantinha na sociedade da Antiguidade Tardia cristianizada e a tal ponto que, até numa interpretação claramente assumida por Eusébio de Cesareia, na época constantiniana, se aceitava que todo o caminho percorrido pela humanidade antes do Cristianismo, incluindo as manifestações artísticas das vivências religiosas, se revelavam como uma *praeparatio euangelica*<sup>2</sup>, ou seja, encontrariam o seu significado profundo e realização definitiva nos novos tempos cristianizados<sup>3</sup>. Nessa tendência poderíamos considerar a afirmação de Sidónio Apolinário quando define Vitróvio como símbolo da Arquitectura, com o atributo do fio de prumo, como Orfeu o era da Música, com o atributo do plectro, Esculápio da Medicina, com o bastão, Arquimedes e Pérnix da Geometria, respectivamente com a vara de géometra e o compasso<sup>4</sup>.

Na referência que nos dá Sidónio vem, por ordem, duas personagens míticas e três personagens históricas. Nas míticas, os cristãos viram dois protótipos de Cristo e dos tempos messiânicos. Nas históricas, viram o testemunho da capacidade do Homem para o conhecimento e para o avanço da ciência. Com efeito, Arquimedes, Pérnix e Vitróvio tiveram o mérito de abrirem novos e significativos para se poder corrigir com a arte as falhas da natureza.

O próprio Vitróvio nos deixou uma afirmação nesse sentido, ao dizer que onde erra a natureza se emendará com a arte<sup>5</sup>. Foi pelo engenho e pela arte, na feliz expressão vitruviana *ingeniorum acuminibus*<sup>6</sup> que se encontraram as melhores soluções na arquitectura romana e, no seu contexto, na arquitectura de funcionalidade cristã, com exigência de planos prévios para se conseguir a *eurythmia*<sup>7</sup> necessária, juntamente com a *ordinatio*, a *dispositio*, a *symmetria*, o *decor* e a *distributio*<sup>8</sup>, seja usando o *opus latericium*, seja o *caementicium* ou o *quadratum*<sup>9</sup>. Na Antiguidade Tardia, Faventinus volta a sublinhar estas expressões da arquitectura como fazendo parte dela própria e acrescenta-lhes, designadamente, a *uenustas*, a *mensura* e a *conlocatio*<sup>10</sup>. É neste conjunto de reflexões que surge a questão daquilo que Vitróvio designa por *regionum constitutiones*<sup>11</sup>, ou seja, orientações, exposições em relação ao curso do sol, cuja ratio é explicada e especificada conforme a finalidade da obra arquitectónica, seja no planeamento da cidade<sup>12</sup>, seja nas infra-estruturas das *uillae*, tais como *cellae uinariae*, *granaria*, *equilia*

XV, Introduction, Texte grec, Traduction et Annotation par Édouard des Places, Sources Chrétiennes 338, Paris, 1987

<sup>3</sup> M. Justino Maciel, *L'Art et l'Expression de la Foi*, in **Pacien de Barcelonne et l'Hispanie au IVe siècle** (Coord. D. Bertrand, J. Busquets e M. Mayer), Paris, Cerf, 2004, pp. 207-218.

<sup>4</sup> *Cum Orpheo plectrum, cum Aesculapio baculum, cum Archimede radium, cum Perdice circinum, cum Vitruvio perpendiculum* (Ep.4.3.5)

<sup>5</sup> *Ita, quod ultra natura laedit, arte erit emendandum* ( **De Arch.** 6,1,2).

<sup>6</sup> **De Arch.** 6,2,4.

<sup>7</sup> **De Arch.** 6.2.5

<sup>8</sup> **De Arch.** 1,2,1.

<sup>9</sup> **De Arch.** 6,8,9

<sup>10</sup> **De artis architectonicae**, 1, in H. Plommer, **Vitruvius and Later Roman Building Manuals**, Cambridge, 1973, p.40.

<sup>11</sup> **De Arch.** 4, 5, 2

<sup>12</sup> **De Arch.** 1,4,1 e 1,4,11.

<sup>1</sup> Texto da Conferência apresentada em língua francesa em 05 de Novembro de 2001 na Sala del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale de

Génova e publicado na mesma língua no livro **Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna** (Coord. G. Ciotta), I,

Génova, De Ferrari, 2003, pp. 268-273.

<sup>2</sup> Eusèbe de Césarée, **La préparation évangélique**, Livres XIV-

<sup>13</sup> *De Arch.* 1,4,2 e 6,6, 4-5.

<sup>14</sup> *De Arch.* 5,1,4

<sup>15</sup> *De Arch.*, 5,3,1-2.

<sup>16</sup> *De Arch.* 5,10,1 et 6,4,1.

<sup>17</sup> *De Arch.* 5,11,1.

<sup>18</sup> *De Arch.* 6,4,2.

<sup>19</sup> *De Arch.* 6,4,1

<sup>20</sup> *De Arch.* 6,4,1-2.

<sup>21</sup> *De Arch.* 1,3,1

<sup>22</sup> *Numa*, 14.

<sup>23</sup> P. Gros, *Aurea Templi. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, BEFAR 231, Rome, 1976, pp. 149-151.

<sup>24</sup> *Segregatur presbyteria locus in parte domus ad orientem uersa. Et in medio inter eos situm sit episcopi solium, et cum eo sedeant presbyteri; similiter autem in parte altera ad orientem uersa uiri laici sedeant (Didascalía, 2, 57, 3-4).*

<sup>25</sup> *Constitutiones Apostolorum*, 2,57, 3-11.

<sup>26</sup> *De Arch.* 4,5,1.

<sup>27</sup> *Uti qui adierint ad aram immolantes aut sacrificia facientes spectent ad partem caeli orientis et simulacrum quod erit in aede (Ibidem, 4, 5, 1).*

<sup>28</sup> *Et ita uota suscipientes contueantur aedem et orientem caelum ipsaque simulacra uideantur exorientia contueri supplicantes et sacrificantes (Ibid.).*

e *bubilia*<sup>22</sup>. Vêmo-lo a indicar e explicar o porquê desta ou daquela orientação ou exposição quando fala da *basilica*<sup>14</sup>, do *theatrum*<sup>15</sup>, dos *balnea*<sup>16</sup>, do pórtico duplo da *palaestra*<sup>17</sup>, dos *triclinia* de Outono, de Inverno, de Primavera e de Verão<sup>18</sup>, dos *cubicula*<sup>19</sup>, das *bibliothecae*, *pinacothecae*, ateliers de pintura e outras oficinas de produção artística<sup>20</sup>. As explicações fornecidas pelo autor do *De Architectura* têm aqui a ver, *in genere*, com a necessidade da luz matutina, vespertina ou constante, conforme os casos, com a ajuda do calor do sol para o aquecimento, com a conservação de bens culturais ou de consumo alimentar e com o bem-estar das pessoas e animais domésticos.

Todavia, onde Vitruvius é mais explícito e revela uma fundamentação mais desenvolvida sobre a problemática da orientação dos edifícios é quando trata dos templos. As razões são sobretudo de base religiosa e serão esses, formalmente, os mesmos motivos que estão na base da orientação que se veio a consagrar na arquitectura paleocristã. Na arquitectura romana, eram três os géneros ou classes em que se dividiam as obras públicas: a *defensio*, a *religio* e a *opportunitas*<sup>21</sup>. Os templos cristãos continuam inseridos nesta segunda distribuição da arquitectura onde impera, como dizia Plutarco para os templos etrusco-itálicos, a consciência de dependência que o Homem sente em relação a um poder superior que controla o Universo e onde a interacção nascente-poente ou vice-versa, com a relação entre o orante/sacrificante e o sacerdote oficiante ou com as movimentações de um e outro em torno do altar, sugere e imita o movimento circular do mundo<sup>22</sup>. Aqui, a luz desempenha uma dupla função: por um lado, a iluminação do gesto litúrgico e o direccionamento do acto religioso no eixo decumano do universo; por outro lado, a conotação com a própria divindade, seja numa perspectiva heliocêntrica, seja numa perspectiva cristocêntrica. Além de que, não sendo uniforme na Antiguidade Clássica a orientação Oriente-Poente ou Poente-Oriente, tal revela que é a presença da luz que parece ser fundamental na *ordinatio* e *dispositio* das construções religiosas, até porque também se verifica ter havido direccionamento a Sul em Roma, seja na época etrusca, seja na época augustana<sup>23</sup>. O Cristianismo é que, a partir dos finais do séc. IV, elegeu exclusivamente o Oriente como direccionamento das igrejas, basílicas e oratórios tendo por referência os Lugares Santos de Jerusalém como causa próxima, mas a razão profunda do comportamento encontra-se na transferência para Cristo dos tradicionais atributos do deus Apolo que vieram culturalmente ao encontro da mensagem neo-testamentária de que Cristo veio e virá do Oriente. Todavia, já no séc. II d.C. a *Didascalía*<sup>24</sup> e as *Constituições Apostólicas*<sup>25</sup> determinavam que os edifícios onde os cristãos se reuniam deveriam estar voltadas a Oriente. Mas, como acontecia com os templos romanos, e o reconhecia Vitruvius, o respeito pela *uespertina regio* ou pela *pars caeli orientis*<sup>26</sup> era norma a cumprir apenas se não houvesse impedimento ou condicionalismos de vária ordem. Quanto aos edifícios cristãos, as perseguições impediram a sua livre construção e orientação. O que poderá também ajudar a explicar que só nos finais do séc. IV, e após uma reflexão teológica mais profunda, acompanhada de um grande interesse pela peregrinação à Palestina, os cristãos escolhessem a *pars caeli orientis* como fundamental no estabelecimento da *dispositio* das igrejas e outros santuários.

Mas continua a ser útil a comparação entre a *consuetudo romana* e a *christiana*. Segundo Vitruvius, a fachada dos templos deveria estar voltada para a *uespertina regio*, “de forma que os que se aproximassem da ara para imolar ou fazer sacrificios olhassem para a parte do céu nascente e para o *simulacrum* que estava no templo”<sup>27</sup>. Deste modo, ao dirigirem-se ao altar e ao templo, os fiéis estariam direccionados para Oriente, “de onde pareceriam surgir as próprias estátuas olhando complacientemente para os suplicantes e sacrificantes”<sup>28</sup>. É esta a doutrina vitruviana: *frons* do templo

voltada a Oeste, *posticum* a Este. A norma é aceite in genere na época do Império, como o testemunham Higino<sup>29</sup> e Frontino<sup>30</sup>. A *ordinatio* das igrejas será idêntica, apesar da aparente oposição de conceitos, uma vez que a arquitectura romana sublinha a importância da fachada e a arquitectura cristã a da abside da cabeceira. Por isso a norma vitruviana diz que o templo deve estar voltado a Oeste e a norma cristã que a igreja deve estar virada a Este. Com efeito, na arquitectura cristã o altar está na cabeceira ou próximo dela. Na arquitectura romana, encontra-se fora e diante do templo. Naquela, a liturgia desenrola-se dentro do templo, no seu lado Este, destacando-se o *presbyterium* no espaço da abside e pontificando o celebrante no altar, com os fiéis ocupando o interior das naves da basílica. No mundo romano, os rituais processam-se fora do templo, sendo o direccionamento dos suplicantes, com excepção do sacerdote no momento da imolação, também o Oriente. No Cristianismo, a atenção dos fiéis direcciona-se para o altar e para a abside, cuja abóbada em quarto de esfera, tantas vezes decorada com cenas de Cristo em majestade, surgindo do Oriente, se levanta como uma visão do firmamento. No Paganismo, dentro do templo encontrava-se apenas a estátua da divindade, referida por Vitruvius como *signum* ou *simulacrum*, deduzindo-se que as portas da *cella* estariam abertas durante os rituais, sendo facilitada essa visão do interior do templo pela maior dimensão do intercolúnio central *in fronte*<sup>31</sup>, razão também pela qual se deveriam evitar disposições de templos com colunas cerradas, pois elas obscureceriam os próprios *signa*<sup>32</sup>.

Verifica-se, assim, que na arquitectura paleocristã se mantém a tendência para a orientação dos edifícios religiosos, que essa orientação diz respeito ao direccionamento dos fiéis, da mesa de altar e dos *signa* ou representações iconográficas relacionadas com o culto, mudando a infra-estrutura arquitectónica. Com efeito, a arquitectura cristã abandona, ou melhor, rejeita completamente o modelo tradicional do edifício religioso romano com podium, colunas exteriores, pronaos e *cella*, para construir *ex nouo* um novo edifício que provém fundamentalmente da basílica civil associando a si, na entrada, o *atrium* característico dos ambientes domésticos e, no extremo Este do corpo basilical, com mais ou menos naves, infra-estruturas desenvolvidas pela construção romana no âmbito da arquitectura funerária e termal.

Mas as continuidades formais não ficam por aqui. As excepções à norma tanto se verificam na arquitectura romana como na cristã, quando “a natureza do lugar o impedir”<sup>33</sup>. Vitruvius recomendava que a fachada dos templos junto aos rios ficasse de frente às margens e a mesma perpendicularidade deveriam ter os templos junto às vias públicas, a fim de que “os transeuntes pudessem voltar os olhos e fazer as saudações na presença da divindade”<sup>34</sup>. Podemos dizer que a arquitectura cristã constantiniana estava condicionada por “esta natureza do lugar”<sup>35</sup>, uma vez que o espaço designadamente urbano não estava preparado para receber de imediato edifícios com novas exigências funcionais. Ao serem construídas as novas basílicas, elas tiveram de se adaptar a espaços já condicionados urbanisticamente e isso teria contribuído para, numa primeira fase, se verificar a ausência de norma orientacional, apesar de, como dissemos, a disposição para Este ter sido já recomendada por documentos cristãos do séc. II<sup>36</sup>. Só após quase um século os novos contextos sociais e políticos, informados progressivamente pelo Cristianismo, recuperaram a norma sempre latente da orientação, verificada *in praesentia* nos templos pagãos que tiveram continuidade cultural reforçada por recuperações arquitectónicas na época de Juliano<sup>37</sup>.

O autor do Tratado de Arquitectura recomendava que os altares deveriam “apresentar uma ordenação adequada ao ritual dos sacrifícios”<sup>38</sup> e ser projectados de acordo com as características da divindade<sup>39</sup>: os altares de Júpiter e deuses celestes deveriam

<sup>29</sup> Grom., 169L.

<sup>30</sup> Grom. 2,4.

<sup>31</sup> De Arch. 3,3,6.

<sup>32</sup> *Matres enim familiarum cum ad supplicationem gradibus ascendunt, non possunt per intercolumnia amplexae adire, nisi ordines fecerint ; item ualuarum aspectus abstruditur columnarum crebritate, ipsaque signa obscurantur* (3,3,3).

<sup>33</sup> *Sin autem loci natura interpellauerit* (4,5,2).

<sup>34</sup> *Ut praetereuntes possint respicere et in conspectu salutationes facere* (ibid.).

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> F. X. Funk, *Didascalia et Constitutiones Apostolorum*, Paderbornae, 1905 (Turin, 1970), pp. 158-159.

<sup>37</sup> Juliano, *Cartas y Fragmentos*, Introd. Trad. y Notas por José García Blanco y Pilar Jiménez Gazo, Editorial Gredos, 1982, Carta 89b, pp. 144-145. Voir aussi pp. 172 et 310.

<sup>38</sup> *De aris deorum immortalium uti aptam constitutionem habeant ad sacrificiorum rationem* (4,8,7),

<sup>39</sup> *Arae spectent ad orientem et semper inferiores sint conlocatae quam simulacra quae fuerint in aede, uti suspicientes diuinitatem qui supplicant et sacrificant disparibus altitudinibus ad sui cuiusque dei decorem componantur* (4,9,1).

<sup>40</sup> *Altitudines autem earum sic sunt explicandae uti loui omnibusque caelestibus quam excelsissimae constuantur ; Vestae, Terrae*

*Marique humiles conlocentur. Ita idoneae his institutionibus explicabuntur in meditationibus ararum deformationes (Ibid.).*

41 A. Novara, *Faire oeuvre utile : La mesure de l'ambition chez Vitruve, in Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De Architectura*, Actes du Colloque International organisé à Rome, École Française de Rome, Rome, 1994, p. 56.

42 *Ex duabus rebus singulas artes esse compositas, ex opere et eius ratiocinatione (1,1,15).*

43 *In architectura haec duo insunt : quod significatur et quod significat. Significatur et quod significat. Significatur proposita res de qua dicitur ; hanc autem significat demonstratio rationibus doctrinarum explicata (1,1,3).*

44 L. Callebat, *Rhétorique et architecture dans le «De Architectura» de Vitruve*, in *Le Projet de Vitruve*, cit., pp. 35-36.

45 *Nascitur ex fabrica et ratiocinatione (1,1,1). Voir à ce sujet, H. Geertman, Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio*, in *Le Projet de Vitruve*, cit., pp. 12-15.

46 *Fabrica est continuata ac trita usus meditatio quae manibus perficitur e materia cuiuscumque generis opus est ad propositum deformationis. Ratiocinatio autem est quae res fabricatas sollertiae ac rationis proportionem demonstrare atque explicare potest (1,1,1).*

47 *Cum magnificenter opus perfectum aspicietur, a domini potestate inpensae laudabuntur ; cum*

ser elevados, os de Vesta, Terra e Oceano deveriam ser mais baixos, além de que deveriam respeitar a relação de cada suplicante com o seu deus<sup>40</sup>. A *tabula* de altar paleocristã tem também as suas características próprias, que a definem como mesa de refeição onde também se define a relação do cristão com o seu Deus. Seja no mundo romano, seja no mundo paleocristão, as tábuas sacrificiais dos altares estavam direccionadas para o Oriente. É aqui que, de facto, elas convergem pois, no restante, o altar cristão surge como uma mesa e não como uma ara. Só muito depois da época paleocristã se desenvolverá a leitura da mesa eucarística como altar sacrificial.

No conjunto das reflexões vitruvianas sobre a *ordinatio* dos edificios, com destaque para os que se enquadram dentro do âmbito da *religio* e com base na tradição dos Antigos<sup>41</sup>, encontramos o seguinte fundamento epistemológico; “cada uma das artes é composta pelo *opus* e pela *ratiocinatio*”<sup>42</sup>; ou, por outras palavras, pelo que é significado e pelo que significa<sup>43</sup>, ou seja, pelo significado e pelo significante, a realização da obra e o seu projecto<sup>44</sup>. A prática na Antiguidade romana acabou por escolher o Levante como orientação para o ser humano, seja como observador, seja como ser religioso e interessado no conhecimento. A teoria procurou explicar o porquê desta atitude baseada na dependência do Homem em relação ao curso do sol, do sol fonte de vida. A consciência da necessidade de um direccionamento a partir de um referencial absoluto explica a importância da *regio* da *pars coeli orientis* em termos reais e/ou simbólicos na Antiguidade Clássica e Tardia.

Para o arquitecto, construa ele templos romanos ou cristãos, a ciência nasce da *fabrica* e da *ratiocinatio*<sup>45</sup>. “A *fabrica* consiste na preparação contínua e exercitada da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria, qualquer que seja a obra de estilo – e nós acrescentaríamos a funcionalidade religiosa – cuja execução se pretende. Por sua vez, a *ratiocinatio* é aquilo que pode demonstrar e explicar as coisas trabalhadas – e nós diríamos um templo romano ou uma igreja cristã – proporcionalmente ao engenho e à racionalidade”<sup>46</sup>.

Compete ao arquitecto, juntamente com o plano geral da obra que projecta, definir a sua orientação no horizonte dos pontos cardeais, a qual integra o edificio, seja na sua salubridade, seja na exposição à luz, seja na integração na paisagem humanizada, interagindo a orientação com o acabamento final e beleza da obra. Por isso, “quando se considera que a obra foi levada a cabo magnificientemente, louva-se o poder económico do seu dono; se foi concluída com subtileza, será apreciada a perfeição do artista; mas quando elegantemente revela uma autorizada aplicação das proporções e das comensurabilidades, então a glória será do arquitecto”<sup>47</sup>. Este é louvado também na arquitectura paleocristã, porque nela se mantêm presentes e dinamizadoras as reflexões vitruvianas<sup>48</sup>.

*subtiliter, officinatoris probabitur exactio ; cum uero uenuste proportionibus et symmetriis habuerit auctoritatem, tunc fuerit gloria area architecti (6,8,9).* O mesmo Belo

que continua a ser perseguido no apogeu da arte paleocristã pelos arquitectos do tempo de

Justiniano (D. Roques, *Les « Constructions de Justinien » de Procope de Césarée*, in *Antiquité Tardive* (Paris) 8 (2000) 43.

48 Esta realidade sente-se, por exemplo, na *ekphrasis* que Procópio faz da Basílica de Hagia Sophia (*De Aedificiis*, 1,1, 22-

78), descrição que nos demonstra, juntamente com outras, que ele seria um arquitecto ou engenheiro militar, pensando como Vitruvio (J. Howard-Johnston, *The education and expertise of Procopius*, in *Antiquité Tardive* (Paris) 8 (2000) 29 e nota 50.

**BIBLIOGRAFIA**

- D. Bertrand, J. Busquets e M. Mayer Mayer (Coords.), **Pacien de Barcelonne et l'Hispanie au IVe siècle**, Paris, Cerf, 2004.
- G. Ciotta (Coord.), **Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna**, I e II, Génova, De Ferrari, 2003.
- F. X. Funk, **Didascalía et Constitutiones Apostolorum**, Paderbornae, 1905 (Turin, 1970).
- P. Gros, **Aurea Templá. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste**, BEFAR 231, Rome, 1976, pp. 149-151.
- P. Gros (Coord), **Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De Architectura**, Rome, École Française 192, 1994.
- Juliano, **Cartas y Fragmentos**, Introd. Trad. y Notas por José García Blanco y Pilar Jiménez Gazapo, Editorial Gredos, 1982, Carta 89b, pp. 144-145. Voir aussi pp. 172 et 310.
- Édouard des Places, **Eusébe de Césarée, La préparation évangélique, Livres XIV-XV**, Introduction, Texte grec, Traduction et Annotation, Sources Chrétiennes 338, Paris, 1987
- H. Plommer, **Vitruvius and Later Roman Building Manuals**, Cambridge, 1973, p.40.
- Vitrúvio, **De l'Architecture, Livre I**, Texte établi, traduit et commenté par, Ph. Fleury, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- Vitrúvio, **De L'Architecture, Livre III**, Texte établi, traduit et commenté par P. Gros, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- Vitrúvio, **De L'Architecture, Livre IV**, Texte établi, traduit et commenté par, P. Gros. Paris. Les Belles Lettres, 1992.
- Vitrúvio, **Architettura (Dai Libri I-VIII)**, Recensione del testo, traduzione e note di S. Ferri, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1960.
- Vitrúvio, **Da Architectura, Livro V**, Introdução, tradução e notas de M. Justino Maciel, in **Miscellanea em Homenagem ao Professor Bairrão Oleiro**, Edições Colibri, Lisboa, 1996, pp.285-329.
- Vitrúvio, **On Architecture**, Edited from the Harleian Manuscript 2767 and translated by F. Granger, The Loeb Classical Library, London, 1970.



- MARCAS DA ANTIGUIDADE NA GÉNESE CULTURAL PORTUGUESA**  
*M. Justino Maciel*
- A ARQUITECTURA DO NÚMEN. FRANCISCO DE HOLANDA NO ITINERÁRIO DA FÁBRICA DIVINA**  
*Nuno Afonso*
- SEBASTIAN SERLIO - IMAGENS E PROJECTOS DE HABITAÇÃO CORRENTE**  
*Marieta Dá Mesquita*
- O SIMBOLO E A PEDRA NO ESPAÇO RELIGIOSO DE SANTO ANTÓNIO DOS OLIVAIS**  
*Pedro Craveiro*
- TUTTE L'OPERA D'ARCHITETTURA ET PROSPECTIVA NA ARQUITECTURA DE SEIÇA**  
*Ana Luísa Marques*
- DIVAGAÇÕES EM TORNO DE UM SONHO - BREVE PERCURSO PELOS JARDINS DO PALÁCIO FRONTEIRA**  
*Marieta Dá Mesquita*
- A CIDADE DO ILUMINISMO**  
*Helena Murteira*
- O OBSERVATÓRIO DA MÃE D'ÁGUA DAS AMOREIRAS, OU O VAZIO COMO PRESENÇA**  
*João Miguel Couto Duarte*
- A ARQUITECTURA COMO MEMÓRIA DA CIDADE: O EXEMPLO DE LISBOA (1834-1944)**  
*Paulo Simões Rodrigues*
- LISBOA "CAES DA EUROPA": ALCUNS PROJECTOS NÃO REALIZADOS PARA A ZONA RIBEIRINHA DA CIDADE ENTRE 1860 E 1930**  
*Ana Martins Barata*
- UM GOÊS NA CAPITAL: A OBRA DO ENGENHEIRO E ARQUITECTO LUÍS CAETANO PEDRO D'ÁVILA**  
*Helena Souto*
- DESENHO, COR E PROJECTO. QUATRO DESENHOS DE ARQUITECTURA DE HENRIQUE POUÇÃO**  
*Vitor da Silva*
- ARQUITECTURA E DISCURSO CRÍTICO NA TRANSICÇÃO DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX**  
*Rute Figueiredo*
- CIBERESPAÇO E A ARQUITECTURA DOS "NÃO-LUGARES" PARA "HOMENS SEM QUALIDADES"**  
*Hugo Ferrão*
- A PROPÓSITO DA ARQUITECTURA PARA UM PROJECTO**  
*Ana Santos Guerreiro*
- ANTAGONISMOS: A ARQUITECTURA E OS SEUS SÍTIOS ACTUALMENTE**  
*Miguel Baptista Bastos*
- PARA UMA HERMENÊUTICA DO ESPAÇO A ARQUITECTURA COMO FORMA DE HABITAR A TELA DO MUNDO**  
*Inês Cunha Simão*
- A FICÇÃO DO HABITAR**  
*Pedro Janeiro*
- A "DROMOLOGIA DE PAULO VIRILIO E A ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA: REFLEXÕES SOBRE A CRISE DA "POLIS" E DA "DOMUS"**  
*Fernando Paulo Rosa Dias*
- LINA DO BARDI**  
*João Paulo Martins*
- VITRÚVIO E A ARQUITECTURA PALEOCRISTÃ. O CASO PARADIGMÁTICO DAS REGIONUM CONSTITUTIONES**  
*M. Justino Maciel*