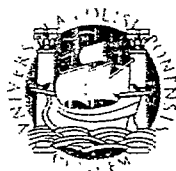


UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



JOÃO MIGUEL FERREIRA COUTO DUARTE

DO REVERSO DO DESENHO:

O PROJECTO DA BIBLIOTECA LAURENZIANA RECONSIDERADO

MESTRADO EM TEORIAS DA ARTE

2004

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



JOÃO MIGUEL FERREIRA COUTO DUARTE

DO REVERSO DO DESENHO:

O PROJECTO DA BIBLIOTECA LAURENZIANA RECONSIDERADO

Prof.^a Auxiliar Doutora Maria João Lello Ortigão de Oliveira

**MESTRADO EM TEORIAS DA ARTE
2004**

À Geninha, sempre.

AGRADECIMENTOS

À **Prof.^a Doutora Maria João Ortigão**, por ter aceite orientar este trabalho, a partir da particularidade do seu saber, agradeço a confiança e a serenidade que, desde o princípio, demonstrou, com as quais sempre discerniu e tornou evidente aquilo que eu procurava esclarecer, e sem as quais a solidão de um trabalho desta natureza teria sido ainda mais penosa;

À minha irmã **Sofia**, por ser generosa e feliz no modo como sempre me acompanhou, agradeço a maneira como esclareceu as possibilidades que me surgiam dissipadas;

À minha mãe, ao meu pai, ao **Luis Pedro** e à **João**, ao **Tiago** e à **Carla** e ao **João Guilherme**, por estarem sempre presentes, agradeço a paciência com que aceitarem todas as dúvidas que me surgiram ao longo deste trabalho;

Aos meus amigos **João Marques**, **Paula Torgal**, e **Maria João Soares**, por estarem atentos e próximos, agradeço a disponibilidade com que partilharam a sua opinião de arquitectos sobre o trabalho que procurei construir;

Aos meus amigos **Cátia Santana**, **Emília Pereira**, **Florbela Ferreira**, **Lígia Félix da Costa**, **Miguel Seabra**, **Rui Alves**, **Susana Santos** e **Tiago Neiva**, por também estarem atentos e próximos, agradeço o apoio que demonstraram;

À minha família e aos meus amigos, por estarem próximo, por vezes à distância, por vezes já ausentes, agradeço o apoio e empenho que expressaram, sempre que foi possível e sempre que foi necessário.

RESUMO

Desde o Renascimento Italiano, o desenho adquiriu uma importância renovada, tornando-se determinante na reconfiguração do projecto de arquitectura. No desenho, o arquitecto descobriu um modo de sustentar a dimensão intelectual do seu trabalho. Ainda assim, apesar da sua importância, a presença do desenho não foi considerada para lá da neutralidade útil a que a sua existência instrumental era circunscrita.

Como qualquer instrumento de comunicação, também no projecto de arquitectura o desenho não poderá ser assumido como estritamente inócuo. Funcionando como um sistema codificado, o desenho impõe um modo de apreensão da ideia que deve representar, acabando por interferir na regularidade que a sua apreensão deveria assegurar. Assim, fará sentido reavaliar a presença do desenho no desenvolvimento do processo projectual onde é utilizado, mesmo que essa avaliação venha a questionar, quer o desejo de autonomia do discernimento do arquitecto criador, quer a linearidade do seu processo criativo. Pela sua existência paradoxal, decorrente da precariedade da significação que revela, apesar da facilidade de execução que comporta, o esquisso destaca-se dos vários tipos de desenho utilizados num processo projectual. Porém, subsiste a dúvida sobre o modo como a sua existência poderá interferir no desenvolvimento do projecto que auxilia a definir. Porventura, mais do que a circunstância de um sistema de representação – perspéctico, ortogonal ou axonométrico – que assegure a verdade de uma ideia, a premência do esquisso deverá ser observada na urgência em resolver a insuficiência da sua precariedade, inevitavelmente contingente e material. No interior do projecto, a existência do esquisso procura uma certeza imprecisa, mesmo que parta de uma outra que é provisória. Assim, será possível considerar que o desenho (se) vai gerando (n) o interior do projecto onde é utilizado.

Após a descoberta *DO REVERSO DO DESENHO*, será possível compreender *O PROJECTO DA BIBLIOTECA LAURENZIANA RECONSIDERADO*, a partir da recuperação dos esquissos desenvolvidos.

ABSTRACT

Since the Italian Renaissance, drawing has acquired a renewed importance, becoming a determinant factor in relaunching the architectural design process. In drawing, the architect has found a way to underpin the intellectual aspect of his work. Despite its importance, drawing's presence has not been appreciated beyond the useful neutrality attributed to its instrumental existence.

As with any other media form, drawing cannot be considered to be totally innocuous to architectural design. Functioning as a codified system, drawing imposes a way on how the idea it represents should be understood, ending up by influencing the manner in which its apprehension should assure. Accordingly, it makes sense to reassess drawing's presence in the design development where it is used, even if this appraisal questions both the desirability of the architect's independent thinking as a creator and the linearity of his creative process. Due to its paradoxical existence steaming from the precarious significance it reveals and despite the related ease of execution, the study drawing differs from other types of drawings used in a design process. However, doubt still remains as to how its existence can become part of the design process it helps to define. Perhaps even more than the reality of a representational system – perspective, orthographic or axonometric – which ensures the truth of an idea, the study drawing prevalence should be observed in the pressing need to resolve the inadequacy of its precariousness, which is inevitably contingent and material. In the project's interior, the existence of the study drawing seeks an imprecise certainty, even if it stems from another which is provisional. Thus, it should be possible to believe that the drawing will be generated inside the design where it is used.

After the discovery of *ABOUT DRAWING'S REVERSE*, it should be possible to understand *THE LAURENTIAN LIBRARY DESIGN PROCESS RECONSIDERED*, on the basis of the recovery of the study drawings done.

"E saiba quem isto ler (porque lhe parecerá por ventura coisa leve o desenho) que não há hoje este dia debaixo das estrelas coisa mais difícil e árdua que o desenhar"

(Holanda, 1984: 45).

ÍNDICE

NOTAS PRÉVIAS.....	8
REFLEXÕES INICIAIS	10
A POSSIBILIDADE DA NÃO HERMENÊUTICA	20
I - DO REVERSO DO DESENHO	30
I - 1 INTRODUÇÃO	32
I - 2 O PODER GENERATIVO DO DESENHO	47
I - 3 A INFÂMIA, A PARTIR DE FOUCAULT	67
I - 4 DO REVERSO DO DESENHO	87
I - 5 CONCLUSÃO.....	107
II - O PROJECTO DA BIBLIOTECA LAURENZIANA RECONSIDERADO	112
II - 1 INTRODUÇÃO	114
II - 2 O PROJECTO DA BIBLIOTECA LAURENZIANA RECONSIDERADO....	129
II - 2. 1 OS PROJECTOS PARA SAN LORENZO.....	129
II - 2. 2 A NOVA BIBLIOTECA	134
II - 2. 3 A LOCALIZAÇÃO	139
II - 2. 4 A SALA DE LEITURA	144
II - 2. 5 O VESTÍBULO.....	154
II - 2. 6 AS ESCADAS.....	174
II - 2. 7 A SALA DOS LIVROS RAROS.....	181
II - 3 A CARTA A VASARI, OU A TRANSITORIEDADE DO PROJECTO	184
II - 4 CONCLUSÃO.....	189
BIBLIOGRAFIA.....	194

NOTAS PRÉVIAS

Neste trabalho, arrisquei algumas opções relativas à estrutura formal do seu texto. Não o fiz por capricho, como será claro, procurando questionar as recomendações estabilizadas, mas, antes, por ter procurado garantir uma explicitação que julgo mais propícia à escrita que procurei construir.

Assim, garantindo a necessária identificação através da utilização de aspas duplas, no seu início e no seu fim, e de corpo de letra diferenciado e realçado, as citações serão integradas no texto corrente, mesmo que ultrapassem a extensão de cinco linhas, prescindindo-se, por isso, da sua inserção num parágrafo destacado, tabelado e de corpo de letra diminuído. Assim, também, as observações normalmente designadas como notas de rodapé deixarão de o ser, passando a estar inseridas no texto corrente. De algum modo, aquilo que comportam é, também, à sua maneira, constituinte da complexidade desta escrita, não parecendo necessário discernir um texto principal e um outro secundário, relegado para uma posição que o torne periférico ou dispensável e, por isso, *infame*.

Dentro de cada capítulo ou sub-capítulo, todas as citações, incluindo títulos de obras e títulos dos seus capítulos, serão identificadas com recurso ao apelido do autor, eventualmente seguido da inicial do seu primeiro nome no caso de existir mais do que um autor com o último nome idêntico, ao ano de edição da obra e à(s) página(s) de onde provém a citação. Quando surge uma citação proveniente da obra referenciada na citação imediatamente anterior, será utilizada a abreviatura *id.*, referente a *idem*, seguida da(s) página(s) que a localizam, ou *ib.*, referente a *ibidem*, se a citação repete a identificação da citação imediatamente anterior, quer na obra, quer nas páginas. No caso em que o autor é identificado previamente, o seu nome não voltará a surgir, depois

da citação, junto às outras referências que a identificam. Além das abreviaturas já referidas, serão, ainda, utilizadas a abreviatura *op. cit.*, referente a *opus citatus*, quando, imediatamente antes, foi referenciada a obra de onde provém a citação que se pretende identificar, e a abreviatura *cf.*, referente a confrontar, seguida da identificação do autor, do ano de edição da obra e das páginas que localizam o texto referenciado. Além das citações, também os conceitos, introduzidos pelos diversos autores consultados, que forem retomados serão identificados através de corpo de letra diferenciado e realçado, ainda que, neste caso, se prescindia da utilização de aspas e da repetição da identificação da sua procedência. Para que a identificação das citações seja facilitada, a bibliografia deste trabalho será organizada segundo o último nome do autor, o ano de edição da obra (caso exista mais do que uma obra do mesmo autor com o mesmo ano de edição, a data de edição será destrinchada com um sufixo alfabético), o título e a identificação da editora.

Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas, à excepção de títulos de obras, embora tenham sido preservados as palavras que, no texto a traduzir, já se apresentavam noutra língua. Além daquelas que surgem integradas nas citações, quaisquer outras palavras estrangeiras, exceptuando nomes de indivíduos ou de lugares, serão apresentadas em itálico.

À excepção das duas figuras que surgirão integradas e identificadas no texto da introdução do primeiro capítulo, todos os desenhos e outros documentos analisados serão apresentados num volume anexo, de modo a facilitar a observação síncrona com o texto onde são observados.

Porque, neste trabalho, procurei debruçar-me sobre a importância do desenho na concepção e no desenvolvimento do pensamento projectual, e não sobre o espaço assim concebido, prescindi da reprodução de qualquer imagem referente à obra da Biblioteca Laurenziana.

REFLEXÕES INICIAIS

A eleição de um tema de investigação é um acto difícil. Difícil porque implica escolher e escolher requer prescindir, inevitavelmente. Difícil também porque essa escolha deverá ser justificada, mesmo que muitas vezes resulte, inexplicavelmente, de convicções da intuição e do afecto. Difícil, por último, porque, uma vez escolhido, esse tema terá de revelar-se profícuo, sob pena de inviabilizar a própria investigação. Ainda assim, em jeito de salvaguarda, não deixarei de enquadrar esta eleição numa sequência natural de investigações anteriores, profissionais e académicas.

Para o caso da escolha que agora devo sustentar, a razão imediata poderia fazer cair o âmbito da investigação na História ou na Teoria da Arquitectura, identificando, para tanto, uma obra particular ou o trabalho de um arquitecto. Desde logo, essa possibilidade seria facilmente esclarecida, tendo em consideração a minha formação académica e a minha actividade profissional. Reconheço, porventura, a simpatia que tal hipótese me poderia suscitar, não precisando de grande esforço para apontar possíveis objectos de estudo, próximos ou afastados, quer no tempo quer no espaço. Esta seria, certamente, uma opção satisfatória. Mas, se a razão se contentaria nessa lógica, a intuição nem tanto, pelo que o esforço de desenvolver uma investigação teria, necessariamente, de ser instigado por outras motivações.

De novo, reconduzo-me à minha formação e à minha actividade, sublinhando, agora, a relação que ambas comportam com o projecto de arquitectura. De novo, também, reconheço o sentido que aquela outra hipótese – uma obra particular de arquitectura ou o trabalho de um arquitecto – comportaria e o modo como poderia viabilizar a investigação a desenvolver. Porém, não posso ignorar o efectivo interesse que me seria suscitado se, mais do que uma obra

ou alguém, fosse observar o modo como essa obra foi, de facto, sendo projectada por alguém. Ao reflectir sobre essa hipótese, verifico que estaria a deslocar o olhar – natural? – do objecto de arquitectura para o seu projecto, tentando uma (re)descoberta da obra a partir de uma (re)interpretação dos registos com os quais foi sendo instaurada. Porventura, é um desvio arriscado, na medida em que poderá interferir com algumas estabilidades. Porém, esse será, também, o desafio.

Ao configurar um processo projectual como possível hipótese de investigação, pretendo ponderar os registos com que se sustenta a invenção de espaço arquitectónico, reconhecendo-os como objecto preferencial para tema dessa investigação. Refiro-me, claro, às representações bidimensionais, ainda que não exclua as tridimensionais ou outras, menos comuns, como a escrita. Todas vão constituindo uma narrativa pela qual, num aparente e inquietante paradoxo, o arquitecto (se) vai revelando, num processo que, a um só tempo, deverá gerar e esclarecer informação sobre a ideia arquitectónica que irá constituir-se em obra de arquitectura. Paradoxo aparente porque, para o próprio, tudo iria estando, desde sempre, explicado; paradoxo inquietante porque, desse modo, detectam-se uma presença e uma interferência que a razão auto-suficiente não suspeitaria nem desejava. Olhar para os registos com que se sustentou a invenção de um espaço poderá significar o confronto com a possibilidade de outras narrativas menos evidentes, ou pelo menos, com a possibilidade – o incómodo? – dos seus indícios ou dos seus resquícios. Deste modo, uma obra poderia passar a ser interpretada como a consequência de uma urdidura mais complexa de razões ou, então, a ser, em si própria, diversas outras obras, aquelas que se intuiriam a partir desses indícios ou desses resquícios. Assim, porventura, os registos com que se foi inventando o espaço de arquitectura revelam-se como detentores de um tempo e de um lugar próprios que fazem antever relações (in)suspeitas com o tempo e o lugar integrados na própria escrita do projecto. Novamente, acabo por reconhecer um outro desvio, não menos arriscado que o anterior. Mas, novamente também, esse será o desafio.

Recordo a dificuldade que referi no início deste trabalho, ao pretender configurar um tema de investigação. Neste momento, essa dificuldade não terá deixado, certamente, de persistir. Por um lado, considerando a amplitude que comporta a possibilidade de pensar sobre o Projecto de Arquitectura, talvez tenha de prescindir de muito. Por outro, acabo por ceder ao modo quotidiano como me relaciono com o desenho, num misto pouco questionado de continuidade e de fascínio, que é acentuado quando observo os registos com que se vai inventando a arquitectura. Razões inexplicáveis? Talvez. (De)formações de profissão? Possivelmente. Ainda assim, presenças incontornáveis e determinantes. No fundo, trata-se de retomar implicações antigas que vou mantendo com o desenho.

Em 1995, aquando da elaboração de um ensaio de carácter académico, integrante da Prova de Aptidão Pedagógica e de Capacidade Científica, estabeleci uma primeira aproximação à Disciplina do Desenho. Sob o título **"Risco e Rigor – Reflexão sobre o Desenho enquanto Acto de Natureza Projectual"**, procurei ponderar sobre as particularidades do desenho e do acto de desenhar. Na altura, partia de uma prática profissional específica, ligada ao projecto de arquitectura e à docência universitária nessa mesma área. Uma e outra actividades requeriam uma relação similar e específica com o desenho, pelo que, aparentemente, detinha um campo definido de investigação. Porém, não ignorando essa possibilidade, optei por reajustar o âmbito da pesquisa, convicto de que o desenho ligado à prática projectual da Arquitectura seria, antes de tudo, desenho em si. Deslocar o objecto de estudo de um campo particular e quotidiano para um campo mais lato e estranho implicava prudência, pelo que procurei uma definição precisa no modo como iria estabelecer o objecto de investigação. Assim, partindo do Desenho como corpo disciplinar, estabeleci como meta a compreensão do seu funcionamento, observando como se procedia à sua leitura, verificando qual a sua capacidade de operar sobre uma ideia ou uma realidade e, finalmente, apontando a importância do acto de Desenhar como garante da clareza necessária ou, pelo

menos, possível, do Desenho. Tentei meditar sobre o Desenho como um sistema de sinais que, pela sua evidência, se tornava significativa; tentei, ainda, meditar sobre o Desenhar como um acto de consciência, como uma opção orientada e orientadora da cognição. De algum modo, tentei ir ao início do Desenho.

O título do ensaio – “**Risco e Rigor**” – era a expressão directa de um confronto que entendia, e entendo, como intrínseco ao Desenho e ao Desenhar. Por um lado, ao ser executado sobre um suporte, um desenho é um *risco*, uma marca tangível mas, também, um sinal pelo qual se assume o *risco* de se afirmar algo; por outro lado, porque é executado sobre um suporte e, portanto, resulta de um acto deliberado de alguém, um desenho deverá ser uma expressão de *rigor*. Neste sentido, desenhar é (ar)riscar e o desenho deverá ser o reflexo do *rigor* com que é afirmado e se afirma esse *risco*. O título do ensaio comporta, ainda, um outro confronto, não menos revelador do Desenho e do Desenhar. Se o *risco* elucida sobre a dimensão incontornavelmente material do Desenho, o *rigor* dissipa qualquer hipótese de dúvida sobre a dimensão definitivamente mental do acto do Desenhar.

Encontro estas dimensões do Desenho e do Desenhar condensadas num texto recente, numa reflexão que A. Rodrigues faz, após ter assinalado a origem mítica do desenho, conforme foi fantasiada por Plínio, o Velho, no Livro XXXV da sua História Natural. “**Comove pensar poder ter sido o amor a mover a acção de desenhar, mas a ideia condensa perfeitamente, numa imagem, aquilo que de nós é mobilizado: por um lado a mente, a inteligência analítica, o sentido ordenador, a consciência do observador, mas também a sensibilidade e os afectos, e, por outro, o corpo no próprio gesto de fazer, e o olhar, sempre o olhar. Tudo isto de nós está contido no desenho**” (2003: 22). Neste momento, essa origem será, de novo, ponderada. Ainda assim, será necessário discerni-la de modo mais dirigido, para que se torne mais clara a sua presença na origem dessa outra realidade que nos convoca, igualmente, o intelecto e os afectos: a arquitectura.

Volvidos alguns anos sobre a elaboração de “Risco e Rigor”, surge, agora, a possibilidade de reconsiderar a investigação então iniciada. Tal como em 1995, parto para a elaboração de uma dissertação na dupla condição de arquitecto e de docente de projecto de arquitectura. A partir dessas condições, mantenho as anteriores proximidades com o Desenho e, particularmente, com o Desenho a partir do Projecto de Arquitectura. Assim, retornando ao Desenho, fará sentido equacionar como campo possível de investigação a sua relação com a Arquitectura. Sobre essa possibilidade é necessário efectuar algumas precisões, já que considerar a relação entre essas duas disciplinas em toda a sua amplitude faria sucumbir a investigação, precipitando-a numa inevitável imensidão ou esgotando-a numa possível superfície.

No interior do Projecto de Arquitectura, o Desenho é mantido como um instrumento que permite uma definição clarificadora da ideia do arquitecto. Esse é um poder que lhe é reconhecido sem que sejam suscitadas grandes dúvidas sobre o assunto. Porém, a observação de um esquisso, sobretudo ao longo da sua elaboração, revela que a linearidade do processo não será tão efectiva quanto se poderia supor ou desejar. Apesar de acabar confinada na superfície que o suporta, a execução de um esquisso gera uma espessura própria, resultante de um processo de sobreposição em que são conflituadas as sucessivas tentativas do arquitecto. À medida que a materialização das suas ideias vai sendo observada em tempo real, nas linhas e nas manchas que vão surgindo, é estabelecido um confronto tão natural quanto paradoxal: natural porque, como qualquer invenção, também a da arquitectura implica um esforço de confronto que visa transformar uma ordem anterior numa outra ordem; paradoxal porque essa contenda acaba por revelar um interveniente inesperado, o próprio esquisso. Então, no interior do projecto, o desenho revela(-se), devolvendo uma informação que, estranhamente, não coincide, pelo menos na sua totalidade, com a informação que deveria comunicar. Daí a necessidade de reagir duplamente *sobre* esse desenho, precipitando *sobre* a sua superfície as dúvidas *sobre* as questões que espoletou. É assim que a

espessura do seu corpo se adensa. Mas é assim, também, que o desenho aparece no interior do projecto, revelando, inquietantemente, um poder inesperado, distinto, agora, daquele outro que vinha sendo julgado e utilizado como estritamente instrumental e, por isso, neutro. A partir desta observação, posso, então, precisar o modo como pretendo considerar o funcionamento da relação do Desenho com a Arquitectura: no seu interior, fará sentido perscrutar como é que o desenho atravessa o projecto.

Estando precisado o modo de observar o desenho, particularmente o esquisso, no interior da acção projectual, importa, agora, esclarecer a maneira como essa observação irá ser desenvolvida. É necessária prudência. De facto, sustentar essa observação elaborando, apenas, uma especulação teórica, poderá conduzir a investigação a uma aridez eventualmente estéril. O desenho e o desenhar detêm uma dimensão material e, portanto, tangível que é incontornável, sobre a qual terá de passar qualquer avaliação. Porém, se se restringir essa mesma observação ao acompanhamento, estrito, de um processo projectual particular, a investigação correrá o risco de esgotar-se na verificação insípida de uma cronologia. No projecto, mais do que um registo de circunstância, o desenho e, particularmente, o esquisso são, sempre, pensamentos que se vão evidenciando de um modo que nem é linear, nem é autónomo, mesmo que esta verificação colida com as noções mais incautas sobre o projecto.

Assim, a partir do tema que já isolei, julgo, agora, ser desejável estabelecer, também, um objecto de investigação. Esta opção que formulo não acusa qualquer vontade de fuga à elaboração de uma discussão teórica sobre esse tema. Pelo contrário. Ao invés, procura, antes, viabilizar-lhe uma possibilidade de consequência. Ainda assim, mais do que uma polarização redutora e simplista entre teoria e prática, pretendo uma oscilação profícua entre ambas. A partir deste momento, a investigação passa a estar configurada entre um tema, permitindo uma especulação geral e abstracta, e um objecto, solicitando

uma ponderação aplicada e concreta. Urge, então, identificar um objecto de investigação, descortinando o pensamento de quem projectou através da verificação dos seus desenhos de projecto.

Novas precisões são necessárias antes de efectuar uma nova escolha. A viabilidade de um objecto como suporte da investigação dependerá, não tanto da possibilidade de poder estabelecer-se uma exegese de uma obra mas, antes, daquilo que se conseguirá vislumbrar a partir de uma prática projectual concreta. Esta será, porventura, a condicionante fundamental sendo, ao mesmo tempo, a de mais difícil garantia. Se, por um lado, necessito de aceder aos esboços produzidos por alguém, procedendo à reunião de um conjunto tão vasto quanto completo, por outro, tenho de obviar a todos os processos de exclusão e desaparecimento a que esses registos estão, inevitavelmente, sujeitos. A exclusão e o desaparecimento podem ocorrer no interior e no exterior do processo projectual: no interior, em função das opções tomadas pelo autor durante o projecto, que têm como consequência a depreciação e o esquecimento progressivos dos desenhos; no exterior, como resultado do perecimento, natural e forçado, a que, inevitavelmente, esses desenhos estarão sujeitos. Mas se, no segundo caso, nada será possível para poder recuperar os desenhos que se terão perdido, no primeiro, esse esforço de recuperação valerá a pena. De facto, apesar de ser uma prática pouco comum, alguns arquitectos têm por hábito guardar todos os registos efectuados ao longo dos seus vários projectos, bem como todas as eventuais referências com que se terão confrontado nesses processos criativos. De algum modo, trata-se de um desejo de preservação da globalidade de um processo, mesmo que esse desejo possa ser motivado por eventuais precauções relativamente à usurpação de direitos autorais. Ainda assim, o contacto com um espólio onde um hipotético *tudo* pudesse ser garantido poderia implicar um eventual trabalho arquivístico que, apesar do seu indubitável interesse, acabaria por constituir um desvio em relação ao trabalho que pretendo desenvolver. Assim, acabam por surgir como plausíveis os espólios projectuais que terão sido objecto de

publicação. Neste caso, assumo como viáveis várias possibilidades ainda que, dentro das publicações disponíveis, deverão ser preteridas aquelas que foram organizadas pelos próprios autores, ou elaboradas com o intuito de explicitar um determinado processo projectual. Esta exclusão poderá parecer descabida, pois os próprios autores, ou alguém por eles, seriam os primeiros interessados na possibilidade de preservação e divulgação do conjunto dos seus desenhos. Contudo, são precisamente essas sistematizações antológicas que pretendo evitar, pois o seu objectivo é reconstituir e perpetuar uma narrativa projectual oficial. De facto, trata-se de selecções cuidadosas, pois implicam revelar, ou não, os múltiplos registos elaborados, num processo que tende a perpetuar o poder assertivo do arquitecto criador. Raros serão os casos em que essa escolha não é feita, deixando surgir, por entre algum esquisso, a suspeição de outros projectos que não os oficiais. Deste modo, do conjunto das possíveis escolhas, começam a tornar-se plausíveis aquelas que têm como objectivo reunir a totalidade do espólio desenhado de um autor, estabelecendo e estabilizando o seu *corpus* de desenho. Evidentemente, essa totalidade só poderá ser relativa. Contudo, o valor que preside à sua elaboração é o da inclusão de todos os registos conhecidos, qualquer que seja a informação que comportem, e não o da exclusão daqueles julgados inconvenientes, como naturalmente sucederia ao tentar reconstruir-se uma determinada narrativa projectual. Mesmo assim, para o caso de desenhos cuja autoria não está completamente esclarecida, subsiste a possibilidade de exclusão, por incompatibilidade com a avaliação instituída pelo poder proteccionista de alguma crítica. Deste modo, considerando a viabilidade de partir do *corpus* de desenho de um autor particular, várias poderão ser as opções, sendo necessário, agora, começar a perfilar outros argumentos.

Por razões de difícil discernimento, ou de discernimento dispensável, a figura de Miguel Ângelo sempre me suscitou perplexidade e suspeição. Perplexidade pelo facto de intuir a absoluta excepcionalidade da sua obra e verificar como a sua diversidade era a expressão inquestionável da ideia do artista completo,

capaz de ser, a um só e mesmo tempo, coisa outra que não apenas pintor, escultor, arquitecto ou, até, poeta. A suspeição igualmente suscitada resultava do facto da razão e do valor dessa excepionalidade raramente serem abordados no ensino de arquitectura. Seja por pudor, seja por prudência, Miguel Ângelo continua a ser uma figura tratada à distância, pressentindo-se um vazio incómodo quando se pretende indagar sobre essa razão e esse valor da sua obra. Passados alguns anos, feitas algumas incursões pela investigação e reajustadas algumas dúvidas, a figura e a obra de Miguel Ângelo continuam a impressionar-me. Ainda assim, se a perplexidade anterior se mantém, a suspeição que referi foi dando lugar a uma inquietude imposta pela consciência da dimensão esmagadoramente complexa da sua figura e obra. Desta destaque, naturalmente, a obra arquitectónica, reconhecendo um entusiasmo particular por experiências tão distintas como o vestíbulo da Biblioteca Laurenziana, em Florença (1523-1559), as intervenções no Palácio Farnese, em Roma (1546), ou a reconversão, entretanto já dissimulada, das termas romanas de Diocleciano na Igreja de Santa Maria degli Angeli, também em Roma (1561-1564). Como será evidente, estas nomeações não correspondem a qualquer juízo apreciativo dessas obras. Se isso acontecesse essas nomeações teriam de ser ampliadas. Estas nomeações são, de facto, e apenas, motivadas por uma empatia cuja existência prescinde de qualquer explicação. Porém, para lá da redescoberta destas e de outras obras cujo valor me escuso, neste momento, de apreciar, as tentativas de incursão no trabalho de Miguel Ângelo implicaram o confronto inevitável com o seu desenho, de onde, mais uma vez, devo evidenciar aquele que surgiu do seu trabalho como arquitecto. Independentemente de outras avaliações que possam ser feitas, algo torna todos esses desenhos, sobretudo os esquissos, estranhamente perturbantes: trata-se da sua atemporalidade. De todos, é impossível não referir aqueles que foram executados a propósito das estruturas defensivas que elaborou para Florença, entre 1528 e 1529. Ainda assim, por razões que depois precisarei, elegi o conjunto de esquissos referente ao projecto da Biblioteca Laurenziana como objecto particular de investigação.

Retomo o objecto principal deste trabalho. A partir das reflexões iniciais foi possível isolar um tema de investigação, precisando um modo particular de observar a relação entre o desenho e o projecto de arquitectura. A partir destas últimas reflexões, esse tema adquiriu um objecto de investigação que permitiu verificar o modo como alguém – Miguel Ângelo, arquitecto – encarava o desenho na sua prática projectual e o encarou, de facto, num projecto particular – a Biblioteca Laurenziana. Neste momento, é então possível desvelar a estrutura com que foi viabilizada esta investigação. Para tanto, recorro à evocação de um esquema geométrico: uma estrutura concêntrica, gradual e cumulativa, de centro afirmado, organizada em dois níveis autónomizáveis mas não estanques. No primeiro nível, deverá ser ponderada a relação do desenho com o projecto de arquitectura; a partir do tema de investigação já definido, avaliando os mecanismos de poder do desenho no interior do processo projectual como condição de desenvolvimento desse mesmo processo. Trata-se de *“DO REVERSO DO DESENHO”*. No segundo nível, será ponderado e precipitado o valor do desenho no pensamento e na acção projectual de Miguel Ângelo no projecto particular da Biblioteca Laurenziana. Por um lado, serão consideradas a expressão da sua prática e a recuperação do seu possível enquadramento teórico, integradas, ambas, no contexto da produção projectual arquitectónica estabelecida a partir do Renascimento Italiano. Por outro lado, aquele projecto concreto será acompanhado e interpretado a partir dos desenhos conhecidos e de outros tipos de registos elaborados, de forma a proporcionar uma objectivação mais particularizada do tema da investigação, que culminará na averiguação de um registo particular do projecto, a partir do qual possam ser precipitadas as avaliações anteriormente ensaiadas e perscrutadas as possibilidades da identidade transitória do desenho no interior do projecto. Trata-se, então, d’*“O PROJECTO DA BIBLIOTECA LAURENZIANA RECONSIDERADO”*.

Aceitando o poder do desenho, talvez seja possível compreender o seu reverso.

A POSSIBILIDADE DA NÃO HERMENÊUTICA

Avaliar a intervenção do desenho no interior do projecto de arquitectura implica reconhecer um enquadramento epistemológico particular, assumindo a possibilidade de os seus contornos possuírem uma configuração de geometria variável. De imediato, verifica-se a dificuldade em isolar um corpo disciplinar estabilizado, a partir do qual possam ser lançadas as bases da discussão do tema definido. De facto, não se pretende investigar o valor do desenho e, particularmente, do esquisso na concepção da arquitectura a partir de modelos já estabilizados por lógicas da História, da Teoria ou da Crítica da Arquitectura, ainda que, com naturalidade, se recorra ao trabalho dessas disciplinas para poder estabelecer alguns enquadramentos da investigação. A razão desta precaução resulta do facto de essas disciplinas tenderem a desviar o seu olhar do fazer projectual concreto para a obra construída. Nada haverá de estranho nesse facto. Porém, desse modo, o processo projectual acabará por ser observado de uma maneira periférica, apenas para que se possa detectar os eventuais acontecimentos que encaminharam o projecto para o resultado final atingido. Nesses casos, o desenho serviria para confirmar uma progressão conceptual que, de algum modo, se pretenderia estabelecer. Porém, dificilmente seria reconhecida ao desenho uma acção interventora nesse processo. Nesse contexto, onde a presença do desenho será improvável, a presença do esquisso sê-lo-á, evidentemente, ainda mais. De modo análogo, a possibilidade de um enquadramento a partir da História, da Teoria e da Crítica do Desenho, mesmo que debruçadas sobre a representação da arquitectura, também não constitui uma opção satisfatória, ainda que o recurso a esses saberes seja, mais uma vez, inevitável. Esta insatisfação surge, de novo, em virtude do pouco relevo que é dado ao fazer projectual concreto. Essas disciplinas preferem seguir o surgimento e a evolução dos diversos sistemas da representação da arquitectura. Em causa estarão a sua importância específica e as alterações decorrentes da sua incorporação nas práticas da concepção

arquitectónica. De novo, nada haverá que estranhar nesse procedimento. Porém, desse modo, a observação tenderá a incidir sobre registos completos, autonomizados de um processo projectual concreto, pois serão esses que poderão propiciar a observação mais estabilizada da evolução das práticas de representação desenhada. A disponibilidade para observar e compreender o esquisso continua reduzida. Mesmo assim, deve reconhecer-se que a reflexão sobre o desenho admite com mais facilidade a possibilidade da representação poder interferir no desenvolvimento do projecto.

Confirmando a disponibilidade que a reflexão sobre o desenho proporciona, Ackerman localiza uma possibilidade de aceder ao interior da representação desenhada. Assim, ao ponderar sobre *"The Conventions and the Rhetoric of Architectural Drawing"*, em *"Origins, imitation, conventions: representation in the visual arts"* (cf. 2002: 294-317), Ackerman propõe uma definição sobre as convenções específicas do desenho. "Por "convenção de desenho arquitectónico" entendo o sinal – normalmente feito sobre uma superfície bidimensional – que traduz numa forma gráfica uma vista [...] de um edifício projectado ou de um edifício existente. É uma invenção arbitrária, mas que, uma vez estabelecida, apenas funciona quando significa para um observador o mesmo que significa para o executante; é um instrumento de comunicação" (op. cit.: 294). Aparentemente, esta ideia pouco mais permite do que confirmar a noção unânime que aceita e requer o desenho como um meio de comunicação. Ainda assim, apesar de banalizada, a sua dimensão comunicativa parece configurar-se com uma realidade irrecusável, a partir da qual poder-se-á equacionar esse diálogo particular que o arquitecto estabelece consigo, ao longo de um processo projectual. De facto, ao abrigo das convenções com que se elaboram as diversas representações, assegurando e institucionalizando o acto comunicativo inerente à construção de um desenho, deverá surgir a informação que fará progredir o projecto. A ideia é codificada e, ao ser lido, o desenho acabará por revelá-la, permitindo a sua avaliação e, conseqüentemente, a sua adopção ou rejeição. Assim, a investigação sobre a relação do desenho com a invenção da arquitectura poderia ser detectada nas

alterações dos sistemas de convenções inerentes ao desenho, observando, aí, a sua interferência no desenvolvimento de um projecto. Porém, rapidamente, essa hipótese revelar-se-ia frustrante, pois as convenções denotam uma profunda estabilidade, sobretudo a partir do séc. XVI. “Apesar de ser interessante para um historiador examinar as razões, a ideologia e as condições de invenção, os resultados da evolução são, apenas, de um interesse histórico menor. Assim, este campo de investigação está mais proximamente relacionado com a semiologia do que com a pesquisa arquitectónica convencional. É uma alternativa à história da arquitectura que tem sido praticada, e a sua sedução reside no facto de ser alcançada, não nas bibliotecas e nos arquivos, mas com as obras reais na mão, através da experiência visual e das congeminções que se lhe seguirem” (id.: 317). Deste modo, o desenho poderá ser retomado a partir da sua materialidade e, sobretudo, da instigação que terá potenciando quer, na altura, para quem o tenha executado quer, depois, para quem o pretenda retomar. Não se coloca em causa a presença das convenções. Pelo contrário. Mesmo sendo uma invenção arbitrária e imposta por um contexto disciplinar implícito, a leitura de um desenho requererá, sempre, uma convenção que permita dotá-lo de significado. Porém, admite-se que a reflexão sobre o desenho possa incidir sobre uma complexidade aparentemente insuspeita, sobretudo se se considerar o uso tão estabilizado e não questionado daquelas convenções. Apesar de se dirigir aos historiadores, a proposta de Ackerman não deixa de poder ser ajustada à observação que o próprio arquitecto fará dos seus registos, à medida que os executa. Este ajuste, desviando o destino inicial do convite feito por Ackerman, é sustentado pelo próprio, no trabalho já identificado. Para Ackerman, “coloca[-se] a questão sobre o que significará um grafismo no caso de um esquisso ou de um estudo para uma estrutura que ainda não está totalmente definida na mente do arquitecto. Será, então, o sinal de uma imagem mental? Essa poderia ser uma explicação possível nos termos da psicologia Cartesiana que, conforme a interpreto, sustentaria que a imagem mental é fixa e inflexível perante o processo de desenho. Mas, a elaboração de um esquisso de arquitectura é muito mais um processo interactivo, no qual uma ideia inicial é dominada e o registo sugere um seu alargamento, que, então, resulta numa marca alterada” (id.: 308). Assim,

não só se identifica o funcionamento complexo do desenho de arquitectura como, sobretudo, faz-se-lhe imputar uma interacção com o pensamento que deverá revelar, alterando a configuração da ideia inicialmente registada. Aparentemente, por causa da existência síncrona do executante e do observador, mesmo considerando um abrandamento das convenções utilizadas, a interpretação do desenho seria imediata e isenta. Porém, logo ao primeiro esquisso, a comunicação terá de ultrapassar, pela experiência visual, as dúvidas que originar, sob o perigo de a investigação projectual estagnar. Assim, o uso proficiente da representação estará forçado a resolver a espessura gerada no interior da convenção do desenho de arquitectura. Como? Interpretando-a. A execução útil do desenho requer, por isso, a sua constante interpretação. Só assim, paradoxalmente, sempre sob a presença das convenções apropriadas, o desenho poderá ser um instrumento de comunicação entre o executante e o observador que, para o caso do esquisso, acabarão, quase sempre, por ser a mesma pessoa. No devir projectual, sem alheá-lo da sua dimensão instrumental, o acesso ao interior do desenho será possível através da exacta urgência comunicativa que o funda e justifica. Esta será, porventura, a consequência mais importante da reflexão de Ackerman para a compreensão da interferência do desenho no projecto de arquitectura. Assim, por último, perscrutar o reverso do desenho implicará reconsiderar os contornos que configuram a possibilidade da sua interpretação, pelo que o pensamento hermenêutico poderá ser assumido como o enquadramento epistemológico que esta investigação, porventura, requer.

A partir deste momento, tornam-se úteis algumas das reflexões propostas por Magalhães em “Introdução à Hermenêutica” (cf. 2002). Ao procurar perspectivar “[o] lugar do problema hermenêutico no pensamento actual” (cf. op. cit.: 11-15), Magalhães afirma a sua intenção de entender a hermenêutica “como jogo eterno de reenvios entre o material e o formal e o formal e o material, que é o que mais essencialmente determina o campo do sentido na sua imbricação essencial com a compreensão. Definindo hermenêutica deste modo, ela passa a incluir o trabalho crítico, o

comentário e, genericamente, qualquer tipo de relação que se venha a estabelecer com um texto e com os textos na sua globalidade, na condição de que essa relação não se especifique exclusivamente em termos formais (isto é, semióticos), que não recalque o mundo de origem e o mundo final” (id.: 14-15). Sem que se ignore os atropelos que possam advir de uma apropriação sumária das propostas de Magalhães fora do seu contexto ontológico mais imediato, as suas ressalvas finais, ao afastarem uma leitura semiótica estrita do texto, parecem admitir o enquadramento desse outro texto particular que um desenho também poderá ser. Assim admitindo, será então possível procurar, de novo, o sentido do desenho, pois será admissível questioná-lo a partir do modo como terá respondido no interior dos limites do projecto que o convocaram. “O trabalho hermenêutico é o exercício analítico de um entre que procura esclarecer o(s) modo(s) como esse entre se liga, constitui, destrói e reconstrói os pontos singulares de início e de fim. É, portanto, um trabalho de suspeita em relação aos estatutos respectivos do formal e do material. Sugiro, assim, que a hermenêutica [...] constitui [...] um verdadeiro espaço de encontro do pensamento com os seus limites, as suas possibilidades e as suas idiossincrasias” (id.: 15). Neste interior, delimitado pelo mundo de origem e pelo mundo final, o desenho deverá reencontrar o seu sentido. Apesar de todas as dúvidas, de todas as indeterminações e de todo o cepticismo, esses mundos deverão, então, permanecer como as instâncias que determinam a existência do desenho. O enquadramento hermenêutico parece, de facto, garantir a convergência dos significados do desenho, daquele que determinou a sua construção e de um outro, aquele que foi clarificado pela sua interpretação. Porém, esta possibilidade acalenta uma miragem inquietante. Porquê? Porque pressupõe a permanência estabilizada dos limites dentro dos quais a interpretação se deverá alojar. Para quê? Exactamente para que permaneçam como garantia dessa interpretação, assacando-se-lhe o significado do desenho. Com que fim? Viabilizar a verdade que o desenho deverá transportar, que terá de ser apreendida para lá da possível precariedade da própria comunicação desenhada. Essa será a forma de dominar as interpelações que a interferência do desenho provocará. Para a comunicação, a ilusão da verdade

surgirá como o antídoto possível para a interferência destabilizadora do desenho. Mas essa maneira de combater esta interferência não implicará a afirmação de uma outra interferência? Certamente que sim. No caso, trata-se da interferência do poder de uma prática enraizada que dificilmente admite a possibilidade de existência de outros interventores no processo projectual além do(s) seu(s) autor(es), sobretudo se essa intervenção advier de um simples instrumento com o qual o autor comunica a verdade que estipulou. Neste contexto, o desenho não poderia ser mais do que um elemento subversivo, já que atentaria o poder alcançado pelo arquitecto, entretanto elevado à condição de trabalhador intelectual. Assim, subsiste a dificuldade em conseguir determinar um enquadramento que admita avaliar a presença generativa do esquisso numa progressão projectual.

Neste momento, mais uma vez, serão úteis as reflexões de "Introdução à Hermenêutica". Na sequência da primeira parte do seu trabalho – "A Hermenêutica" –, Magalhães desenvolve uma segunda – "A Não Hermenêutica" (cf. op. cit.: 73-79). A designação é prudente. O seu sentido, mais do que uma simples negação, verifica uma insuficiência. Assim, o alcance de Magalhães é preciso: perspectivar as possibilidades que permitam questionar o texto para além da busca comum da verdade. "A ideia base da hermenêutica é a de que a compreensão é algo de natural, que pode requerer algum esforço, mas em que sempre existem as condições prévias que tornam esse esforço plenamente compensador. [...] De certa forma, do que sempre se tratou foi de assegurar a legibilidade, isto é, o êxito da comunicação, uma vez que esta é entendida como um desenvolvimento da leitura e a compreensão identificada à apreensão do texto, o qual resulta, naturalmente, da leitura plenamente realizada" (id.: 73). Mas foi, precisamente, a partir de Ackerman, que se verificou a dificuldade de assegurar a legibilidade completa do desenho. De facto, a interpretação plena de um esquisso não se cingirá tanto à confirmação da informação inicialmente convencionada no desenho mas, antes, às congeminções que originar. Neste sentido, se a possibilidade de perpetuação da verdade instaurada pelo autor já seria questionável, agora, torna-se, de

facto, insustentável, mesmo que, paradoxalmente, para o caso, o executante e o leitor do desenho sejam a mesma pessoa. Porém, existe uma outra questão não pode deixar de ser mencionada. Como será possível obter uma interpretação plena de um esquisso se, quando é elaborado, o seu **ponto singular de início é impreciso e o de fim é imprevisível**? Essa é uma contingência a que um esquisso nunca escapará, sempre considerando que um esquisso é um desenho de pesquisa integrado num processo mais extenso e complexo. Assim, compreender o desenho pelo seu reverso implica observar as congeminções que lhe são subsequentes, observando-as, então, como uma inevitável interferência, mesmo que essa observação abale a possibilidade de verdade que o desenho deveria, supostamente, revelar em total isenção. Mas, também, não poderá deixar de se questionar que verdade poderá existir num processo cuja definição permanece como uma possibilidade ainda incógnita? É nesta necessidade que a Hermenêutica revela a sua desadequação e a Não Hermenêutica a sua disponibilidade. **"A hermenêutica, enquanto disciplina e enquanto prática, assenta, deste modo, no princípio da inocência, e no princípio da boa vontade, que se deixam, por sua vez, resumir num princípio geral do bem, princípio moral que determina, por inteiro, o trabalho hermenêutico [...]. Intérprete, texto, e autor, todos são objectos dessa verdade, instâncias que devem tornar-se transparentes a ela, para que seja ela a brilhar. E o pior de tudo é que esta parece uma posição legítima, parece acordar-se plenamente com as nossas noções empíricas de interpretação e de Bem. [...] Porque à palavra se lhe retirou a sua fragilidade, a sua inocência, a sua imoralidade, para ficarmos, exclusivamente, com o poder que a subjuga, que a torna instrumento e, através dela, a nós mesmos. Mas essa é a grande ambição de toda a moralidade"** (id.: 79). A desadequação da Hermenêutica ficará explícita se, neste último paragrafo, se se ajustar o objecto de investigação referido por Magalhães, aproximando *desenho* ou *esquisso* a *palavra*. Assim, retirando ao desenho ou ao esquisso as suas **fragilidades**, as suas **inocências**, as suas **imoralidades** – as **congeminções** de que Ackerman falou – só ficará o poder que os subjuga, tornando-os instrumentos e, através deles, subjugando todos aqueles que comunicam por seu intermédio. Mas, aqui e agora, não estão em causa os desígnios da

moralidade. O intuito deste trabalho não será reencontrar o caminho para o *Bom* desenho e recusar o desvio que leva ao *Mau* esquisso.

Apesar de a distinção entre a Hermenêutica e a Não Hermenêutica assentar no desinteresse da possibilidade de verdade, ou da possibilidade de lhe aceder, fará sentido verificar se continuará a haver lugar para uma abordagem hermenêutica do desenho no interior do processo projectual. De um modo estrito, um projecto de arquitectura será constituído por um conjunto de registos onde se vai precipitando a informação desenvolvida. Preferencialmente, serão registos desenhados, ainda que surjam outras formas, de naturezas distintas, mas igualmente determinantes. Assim, consideradas desse modo estrito, as definições estabelecidas no projecto tenderão para um tempo inerte, exactamente oposto aos tempos interiores do projecto. O intuito será claro: fixar a estabilidade consentânea com o desejo de uma comunicação unívoca e, portanto, inequívoca da informação expressa nesses registos. É um esforço que tem tanto de interpretação normalizada, confundindo-se com um procedimento natural que garanta o seu sucesso, como tem de neutralização de qualquer interferência perturbadora do processo, numa acção paralela e simultânea que força a obtenção dessa garantia. A surgir, qualquer dúvida deverá, de imediato, ser dominada, recorrendo-se, para tanto, à coerção possibilitada pelas convenções do desenho, mesmo que a verdade do desenho possa perigar a verdade daquilo que se representa. A unicidade da informação que estará presente no projecto será assumida como referência para a interpretação normalizadora dessa dúvida. A partir de um aprofundamento da leitura será possível a sua nova realização. Assim, conseguir-se-á atravessar a espessura adversa do desenho, unindo um **mundo de origem** e um **mundo final**, garantindo, por fim, a sua *Boa* interpretação e confirmando o *Bom* desenho.

Deste modo, o desenho de arquitectura, sobretudo através dos seus desenhos finais, remete para uma entidade outra – a projectada obra de arquitectura – que, apesar da sua existência ainda virtual, surge como referência última para

a qual deverá tender qualquer interpretação do projecto. O projecto comporta e, sobretudo, requer a ideia de um todo – a obra – que se pretende invariável em si mesmo e resistente ao grau de legibilidade dos vários registos que a representam. Essa é a condição que assegura a eficácia da transmissibilidade da informação. Através do projecto, a possível obra de arquitectura revela-se numa dimensão que a configura, em simultâneo, como uma *pré* e uma *meta* existência: pré-existência porque paira sobre a execução do desenho que a deverá comunicar sem equívocos; meta-existência porque permanece como o referencial imanente que sanciona a comunicação feita através do desenho. Trata-se, como alertou Ackerman, da convicção que perpetuaria a **imagem mental** como uma entidade inquebrantável perante o desenho. No fundo, o poder que a pretende implementar será o poder que se resguarda num trabalho hermenêutico. É o poder que se afirma através do desenho-instrumento, procurando garantir o exercício perpetuado da autoridade do arquitecto. Porém, o risco desse trabalho é tão evidente quanto paradoxal: evidente porque essa procura poderá tender a confundir o seu poder criativo, expresso no desenho que antecipa a obra, com o poder coercivo do seu discurso, sob a forma desse mesmo desenho; paradoxal porque, desse modo, o próprio discurso, através do desenho, ficaria esvaziado de sentido, esgotando-se no invólucro que lhe asseguraria a existência que, para o caso, é o próprio desenho. Ainda assim, será nessa altura, quando é necessário afirmar esse poder, que o trabalho hermenêutico encontra o seu lugar. Mas, recorde-se, esse será o poder necessário para afirmar o tempo exterior do projecto. No seu tempo interior, o poder que deverá surgir será outro: é o poder criador do arquitecto e, por ele, o poder do desenho materializado no esquisso. É o poder que, perplexamente, advirá da sua **fragilidade**, da sua **inocência** e da sua **imoralidade**, convocadas pelo pensamento amplo de Magalhães, já suspeitadas nas reflexões de Ackerman e, agora, retomadas como fulcrais para o entendimento do esquisso no interior do projecto. É, no fundo, a incontornável interferência do desenho, procedente das suas convenções, mas existente para além do seu poder coercivo. Será aí, quando é necessário compreendê-la, que se encontra o lugar da abordagem

possibilitada pela não hermenêutica. Ao referir “[a] inapreensibilidade hermenêutica do acontecimento” (cf. op. cit. 133-135), a partir de Michel Foucault, Magalhães é conclusivo sobre o alcance da hermenêutica. “Deste modo, a Hermenêutica peca sempre pela limitação e pela ilusão. Ela é limitada porque acredita ter descoberto a ordem que é preciso interrogar quando descobriu apenas uma ordem secundária, derivada; é ilusória porque crê que o que falta é descer em profundidade quando do que se deverá tratar é de efectuar um desvio. Quer dizer: o que a Hermenêutica não pode jamais tocar é a noção de jogo da verdade. A verdade acaba por ser pensada em termos naturais, supondo que esta adequação logos/ser como o espaço próprio da questão, ainda que esta adequação possa ser pensada em termos ontologicamente alternativos, por exemplo, sob a forma de horizonte” (id.: 133).

Retome-se o propósito de clarificar um enquadramento epistemológico que permita estruturar a discussão do tema de investigação definido. No início dessa clarificação, procedeu-se à supressão progressiva de algumas hipóteses de abordagem pelo facto de surgirem como pouco adequadas para alcançar o intuito estabelecido. A inadequação resultava da escassa possibilidade de observar o funcionamento do desenho e, fundamentalmente, do esquisso no interior do processo projectual de arquitectura. Será, então, no exercício concreto de um processo projectual que se cruzarão as múltiplas dimensões que informam a invenção da arquitectura. Ainda assim, não se pretende estabelecer uma nova Sistematização Teórica do Projecto de Arquitectura, nem testar uma hipótese que permita concluir uma relação de nexos causal universalizável entre determinadas práticas de desenho e alguns resultados arquitectónicos. Pretende-se, de facto, proporcionar condições para compreender o/um processo projectual a partir do seu acontecimento progressivo, procurando, então, a disponibilidade de um pensamento não hermenêutico enquanto possibilidade de compreensão.

Será na amplitude de uma possibilidade, não na restrição de uma verdade, que o desenho poderá revelar(-se) (n)ô seu reverso.

I - DO REVERSO DO DESENHO

“De modo que o ténue deslocamento que aqui se propõe por em marcha na história das ideias e que consiste em tratar, não das representações que pode haver por detrás dos discursos, mas dos discursos como séries regulares e distintas de acontecimentos, este ténue deslocamento, temo reconhecer nele como que uma pequena (e talvez odiosa) engrenagem que permite introduzir na raiz mesma do pensamento o *acaso*, o *descontínuo* e a *materialidade*. Tríplice perigo que uma certa forma de história procura esconjurar narrando o desenrolar contínuo de uma necessidade ideal”

(Foucault, 1997: 44).

I - 1 INTRODUÇÃO

A relação entre a arquitectura e a sua representação tem uma origem longínqua e uma existência complexa. A sua evolução está ligada a mutações da história, da teoria e do exercício da arquitectura, através da definição e da apreciação do valor social da figura e da prática do arquitecto, bem como do reajuste contínuo das relações entre o projecto e a construção. Ao longo dos tempos, dos lugares e das práticas, foram sendo estabilizados sistemas de representação que possibilitaram o controlo e a definição de um objecto arquitectónico de um modo cada vez mais autónomo e dissociado do tempo imediato da construção. Gradualmente, foi sendo estabelecida uma prática de projecto, expressa sob a forma de múltiplas representações que, na sua especificidade, acabariam por tornar-se no garante possível do devir da concepção arquitectónica. Dessa multiplicidade de representações, é inevitável verificar o privilégio que o desenho foi adquirindo, sem deixar de destacar, ainda, o contributo dos modelos tridimensionais e, de um modo mais longínquo, da escrita. Neste momento, não fará sentido verificar as razões desta apetência específica pelo desenho, ainda que não possa deixar de se considerar a facilidade da sua execução sobre a execução de outros tipos de representação.

Numa aproximação mais imediata, tentando verificar o início da relação específica entre a arquitectura e o desenho, será possível retornar à história de amor, idealizada a partir dos relatos de Plínio. Na sua essência, o desenho que representa um objecto de arquitectura não deverá distinguir-se daquele outro que perpetuou, numa parede, o contorno da sombra do amado que iria partir. Um e outro continuarão a ser o resultado da acção de alguém que deixou uma marca sobre um suporte, não importando, aparentemente, o motivo que terá levado à sua execução. Um e outro permitirão recuperar a presença do objecto que a originou, mesmo que esse objecto já esteja ausente. A partir deste momento, deverá considerar-se que o desenho em causa é feito a partir do

exercício da arquitectura e não a partir do exercício da pintura, como acontece na maioria das versões que deu origem às representações que aquela história costuma registar. De imediato, esta particularização poderá parecer um preciosismo descabido, marcado pela origem disciplinar à qual se pretende ligar a execução desse desenho. Porém, para qualquer disciplina, a propósito de qualquer pretexto, aquilo que um desenho revela, e o modo como o faz, constituiu sempre uma possibilidade relevante. Para o arquitecto, a compreensão deste facto tornou-se uma evidência vantajosa, sobretudo quando se tratou de proceder à invenção da arquitectura. De algum modo, no seu trabalho, a presença do desenho tornou-se imprescindível. Ainda assim, haverá que averiguar o alcance dessa presença.

Para a invenção da arquitectura, o desenho constituiu-se como um meio poderoso de gerar, testar e transmitir ideias. Gradualmente, ao mesmo tempo que se ia dissociando do estaleiro da obra, o trabalho do arquitecto passou a sustentar-se nas possibilidades de antecipação permitidas pelo desenho. Os processos de representação desenhada do espaço evoluíram no sentido de adquirirem a estabilidade que hoje possuem, adquirindo-se a consciência da proximidade do registo desenhado em relação ao pensamento que o gerava. Para a afirmação da dimensão intelectual do trabalho do arquitecto, o desenho revelou-se um instrumento privilegiado. Desenho e projecto tenderam, assim, para uma sincronia, num processo que não poderia deixar de ter consequências, quer para o entendimento do desenho quer, sobretudo, para a prática do projecto, cujo reflexo último se verificaria na própria arquitectura. De algum modo, a configuração e o alcance do projecto surgirão a partir do pensamento que a representação permitir antecipar. É o desenho que fará fluir o pensamento como coisa verificável e, consequentemente, operacional. A partir desse desenvolvimento, o pensamento tornará a propiciar um novo desenho, desencadeando um ciclo que só terminará quando o projecto estiver concluído. **"Para "ver" um arquitecto a pensar é necessário olhar para os seu desenhos, ou, até, vê-lo a desenhar. As características específicas do seu pensamento são mal**

traduzíveis em palavras, uma vez que ele se desenvolve sobretudo quer de um modo mais abstracto do que a palavra (são sobretudo problemas que se transformam em espaços, superfícies, formas, quiçá cores), quer de um modo mais material e sensível, pois rapidamente esses elementos se tornam materiais ou contêm materialidade de uma maneira muito evidente. Assim, a clareza e a objectividade desse pensamento encontram a possibilidade de expressão na linguagem que lhe é mais próxima, o Desenho” (Rodrigues, A., 2000: 126). Assim, instituído como o meio privilegiado pelo qual o arquitecto pensa, haverá que compreender as consequências da presença do desenho no desenvolvimento do projecto. Ao longo da concepção da arquitectura, será possível supor que o pensamento se vai vislumbrando através da representação.

Sobre a eterna origem do desenho, sempre a partir da história derivada do relato de Plínio, fará sentido retomar as observações e a ironia de Evens (cf. 1997: 163-165). O seu objecto foram duas variações particulares do tema, apesar de serem, “como todas as histórias de origens, bastante mais reveladoras do tempo em que são relatadas do que do tempo que relatam” (op. cit.: 163). Assim, também, será agora. Neste tempo, não se pretende retomar uma origem para encetar a reconstrução de uma cronologia ou, tão pouco, para retomar a virtude de um momento inicial. Ao invés, a sua recuperação servirá para configurar e discernir o fundamento de uma relação que agora se pretende investigar. Para o seu ensaio, Evans elegeu uma representação elaborada por David Allan, em 1773 (fig. 1, p. 35), e outra por Karl Frederick Schinkel, em 1830 (fig. 2, p. 35). David Allan sempre trabalhou como pintor, não lhe sendo conhecidas incursões noutras actividades artísticas. Quanto a Schinkel, o facto de ser arquitecto será, certamente, esclarecedor sobre o modo como o tema foi interpretado e será, agora, retomado. De novo, poder-se-á tentar aludir ao preconceito disciplinar subjacente à sua representação. De facto, não se ignoram as procedências disciplinares da interpretação a que o relato de Plínio foi sujeito na representação de Schinkel. Porém, não se poderá crer que essa circunstância possa enviesar o seu valor, ou o valor das interpretações que

possa espoletar. Aquilo que se pretende questionar é, exactamente, o sentido do desenho a partir da interpretação de uma dada disciplina, particularmente, da arquitectura. No fundo, haverá que partir das diferenças que possam distinguir o desenho de acordo com as interpretações que o geraram e apreendem.

Na proposta de Allan, e noutras similares, o episódio é descrito como tendo ocorrido num interior quotidiano, informal e íntimo, iluminado por uma lamparina, onde o desenho é elaborado por uma única pessoa, literalmente sobre a arquitectura que encerra a cena. Na proposta de Schinkel, ao contrário da representação anterior, a cena é descrita sob a luz solar, num exterior, natural e intocado. O contorno da figura, feito sobre uma superfície irregular de rocha, surge como o único elemento artificial – humano – existente na paisagem. Sintomaticamente, é um pastor que vai executando o desenho – o contorno da sombra – ainda que o seu trabalho seja orientado pela autora desse mesmo desenho, à medida que vai transmitindo a sua ideia. O pastor olha para o desenho, enquanto a autora olha para o modelo que é desenhado.



FIGURA 1 – *A Origem da Pintura*, por David Allan. Edimburgo, National Gallery of Scotland (Evans, 1986: 162).



FIGURA 2 – *A Origem da Pintura*, por Karl Freiderich Schinkel. Wuppertal, von der Heyt Museum (Evans, 1986: 162).

A partir destas diferenças, aparentemente circunstanciais, será irrecusável a verificação de algumas particularidades do desenho expressas por Schinkel. Por um lado, é evidenciada uma relação distinta de precedências entre o desenho e outras realizações humanas. Porque o desenho que se observa é o primeiro, constata-se que a sua existência lhe é anterior, incluindo à da própria arquitectura. Por outro lado, a origem mental do desenho é particularmente evidenciada, como é também evidenciada a distinção entre o pensar e o fazer. Este faseamento reflectirá, ainda, uma estrutura social decorrente dessa distinção, onde o lugar fulcral é ocupado pelo arquitecto, reforçando o poder que lhe é conferido pelo exercício do desenho. O desenho surge como um desígnio, no que será uma condição determinante para a afirmação e para o reconhecimento da dimensão intelectual do trabalho do arquitecto. Na cronologia do processo projectual, o desenho precede a arquitectura, do mesmo modo que o pensamento deverá preceder a elaboração do desenho.

As representações de Schinkel e de Allan sublinham, ainda, a origem do desenho como uma projecção: projecção inicial no pensamento que se torna projecção final num desenho. Com Schinkel, o desenho contorna uma sombra gerada através de uma projecção paralela, originada pelo Sol enquanto que, com Allan, o desenho apropria-se de uma sombra que resulta de uma projecção cónica, centrada na presença de uma lamparina. De um e de outro modo, são evidenciados dois sistemas distintos de representação. Contudo, a partir de Schinkel, é reforçada a ligação das projecções ortogonais à dimensão pública da apresentação da arquitectura e, sobretudo, à abstracção própria da sua concepção. Mais do que a projecção cónica, que destorce a configuração dos objectos para a tornar verosímil, será a projecção ortogonal que devolve, proporcionalmente, as relações métricas e geométricas intrínsecas à definição do objecto arquitectónico, mesmo que prescindida da evocação mimética da sua forma. A importância deste facto parece ser evidente para a afirmação teórica e prática do desenho.

A partir destas observações, o alcance da representação de Schinkel deve ser enquadrado. De facto, não estará tanto em causa a constatação do desenho como uma existência anterior que possibilitará a existência posterior da arquitectura. Essa era uma assumpção fundadora do pensamento de matriz clássica. Pelo menos desde Cennini, no final do século XIV, foi reconhecido o valor do desenho na concepção das diversas artes, voltando a ser retomado, no século XVI, por Giorgio Vasari (Nunes, 2002: 161). Curiosamente, o primeiro falara em maternidade, enquanto o segundo reiterava a paternidade do desenho sobre a arquitectura, a pintura e a escultura, que se tornaram, por isso, as *arti dei disegno*. Entretanto, coube a Alberti a definição mais específica da presença do desenho no projecto de arquitectura, através do tratado *De Re Aedificatoria*, de 1452. “[D]evemos chamar ao Desenho uma pré-ordenação firme e graciosa de Linhas e Ângulos, concebida no intelecto, e imaginada por um Artista engenhoso” (Alberti, 1986: 2). Ao afirmar-se na dimensão humanista do seu trabalho, o arquitecto revelava ao mundo o seu modo de pensar criativo, ordenando-os, ao mundo e ao pensar criativo, através do desenho. No início do século XIX, num tempo em que se procurava a reposição de muitas origens, Schinkel foi um herdeiro natural dessa primazia outorgada ao desenho pelo pensamento clássico. Assim, o alcance da sua representação é perfeitamente compreensível, pelo que a sua particularidade resulta, sobretudo, ao contrário do que acontece com a representação proposta por Allan, do facto dessa primazia do desenho estar explícita. Contudo, mais questionável será o nível de consciência e de aceitação que Schinkel e o seu tempo teriam das consequências dessa primazia, particularmente, em relação ao projecto de arquitectura. Apesar da sua importância como revelação do pensamento, não se admitiria, certamente, que o desenho ultrapassasse uma neutralidade útil, necessária à sua dimensão estritamente instrumental. Como qualquer idealização, também a de Schinkel acabará por inscrever-se nos limites que a sua amplitude estabelece, pois, como qualquer outra, a origem do desenho que propôs não deixa de evidenciar o tempo em que foi relatada. De qualquer modo, para o projecto de arquitectura, o desenho passou de prática associada

à construção a instrumento mental inerente à concepção. Foi esse o valor que se perpetuaria como fundamental.

Ainda assim, a representação de Schinkel poderá revelar-se interessante para o estabelecimento de uma outra possibilidade de compreensão do valor do desenho no projecto de arquitectura. De novo fará sentido retomar e aprofundar as observações de Evans, retomando a aprofundando, também, a particularidade do cenário da representação elaborada por Schinkel. Mais uma vez, o problema deve ser enquadrado a partir do conceito de imitação da natureza, intrínseco ao classicismo. Agora, trata-se de detectar as eventuais particularidades que o valor do desenho e esse conceito de imitação adquirem na criação arquitectónica, distinguindo-as da criação da pintura e da escultura. Allen, que também se debruçou sobre a representação de Schinkel (cf. 2000: 1-7), na sequência do trabalho de Evans, coloca esse problema na sua exacta dimensão. **"Na arquitectura não há um objecto preexistente para imitar: nenhum corpo para moldar uma sombra. Uma vez codificada, a arquitectura tende a imitar arquitecturas preexistentes; mas o que é que imita originalmente? Alberti, por exemplo, afirma que a arquitectura imita a natureza subscrevendo o mesmo conjunto de princípios ordenadores abstractos. A arquitectura, então, imita a natureza através da harmonia, do número e da proporção. Na teoria iluminista de arquitectura, é introduzida a idealização da cabana primitiva; a arquitectura imita a natureza ao procurar as suas origens na forma mais básica e "natural" de todas as formas da arquitectura. Mas, se a arquitectura clássica imita a natureza na forma da cabana primitiva, fá-lo, apenas, através de uma mediação geométrica altamente abstracta e idealizada"** (op. cit.: 5). De facto, se a pintura e a escultura procediam por imitação da natureza, não se questionando, agora, os graus de idealização que o processo acabava sempre por comportar, a arquitectura acabava por relacionar-se com essa mesma natureza de um outro modo. Numa clara distinção em relação àquelas artes, a arquitectura requer o desenho na medida em que este lhe proporcionava uma geometria ou uma imagem, isto é: uma *natureza* sobre a qual pudesse operar. A observação de qualquer tratado de arquitectura surgido após a invenção da impressão

atesta essa necessidade e esse desejo de estabilização de referências e de procedimentos, adoptáveis na criação arquitectónica. Porém, esse modo de apreender a natureza continuaria, sempre, a ser uma abstracção. A sua distância em relação a uma origem mais imediata, ou menos mediada, não poderia deixar de afastar-se do sentido clássico da imitação. A questão torna-se mais evidente se se pensar que, ao contrário das representações constituídas na pintura e na escultura, o projecto de arquitectura obriga a que o desenho opere sobre realidades ainda não existentes. Tal como qualquer outro, **"o desenho de arquitectura está marcado pelo sinal da ausência. Mas, ao contrário das teorias clássicas da imitação, o seu objecto não é anterior mas imanente; não é algo que já esteve e agora não está, mas algo ainda não presente"** (id.: 6). Assim, é necessário reconhecer que a fundação da arquitectura faz-se sobre o desígnio da antecipação propiciada pelo desenho.

Para lá das ideias já consideradas, que estipulavam o valor do desenho na criação artística, **"[p]odemos presumir, então, que a ausência de um cenário arquitectónico na pintura de Schinkel é um reconhecimento desta inversão, pela qual o desenho deve vir antes do edifício, tão pouco consequente para Allan o pintor, que segue Plínio, imaginado inocentemente que a arquitectura se desenvolveu até à maturidade clássica sem a ajuda daquele"** (Evans, 1997: 165). A dimensão não arquitectónica do cenário proposto por Schinkel deve, pois, ser entendida como uma impossibilidade e não, apenas, como uma simples inexistência ou como uma ausência transitória. A razão parece ser evidente: antes do aparecimento do desenho não poderia, sequer, existir arquitectura, pois não existia o esteio necessário à sua concepção, previamente possibilitada pelo desenho. De algum modo, o desenho será a condição que confere possibilidade de existência à invenção da arquitectura. Talvez seja esta a conclusão mais pertinente que subjaz à idealização elaborada por Schinkel, pelo menos aquela que permitirá aceitar que, para a invenção da arquitectura, o pensamento se vislumbre pelo desenho. De facto, será quase impossível pensar a proposição de um objecto de arquitectura sem aceitar a necessidade da sua representação

prévia, por mais esquemática ou estritamente conceptual que essa representação possa ser. Para o projecto de arquitectura, o desenho, sem deixar de ser um instrumento útil do pensamento, passou a ser o fundamento necessário da concepção.

A partir de agora, a invenção da arquitectura poderá ser discernida em dois tempos complementares, ainda que a sua ordenação não deva ser confundida com uma cronologia ou uma metodologia mais imediatas do processo projectual. De início, define-se um tempo de concepção, fundador, que pode ser assemelhado a uma interiorização. Depois, define-se um outro tempo, de concretização, a consequência necessária do tempo anterior, que pode ser assemelhado a uma exteriorização. Evidentemente, por si, estas nomeações não implicam nem uma apreciação nem uma depreciação, de um ou de outro tempo, pois a existência da arquitectura é inevitavelmente construída e ulterior ao pensamento que a concebeu e concretizou. Se essa existência particular da arquitectura não for acautelada, a interiorização do processo projectual poderia terminar num ensimesmamento de resultados redutores e a sua exteriorização acusaria o vazio decorrente do processo deste modo encetado. Assim, naturalmente, trata-se de designações englobantes, distendidas ao longo de todo o processo projectual, que se sucedem e interpenetram, devendo ser assumidas na transitoriedade evolutiva do processo de projecto, sempre em continuidade, até à sua conclusão. No limite, aqueles tempos de concepção e concretização apenas poderão acusar o início e o fim do processo projectual. A sua coesão e continuidade serão garantidas pelo desenho que se confirma, cada vez mais, como a expressão tangível do pensamento projectual. A sua presença como existência síncrona do projecto, ao longo desses dois tempos, acaba por revelar-se útil e natural: útil porque permite antecipar e dominar a complexidade dos processos inerentes à definição do objecto de arquitectura; natural porque tende a (con)fundir-se com o próprio pensamento que concebe esse mesmo objecto de arquitectura. Para o projecto, o desenho é o vislumbre possível de um objecto que ainda não existe, num processo que se reforça e

adensa na interiorização proporcionada por essa representação. Sob a superfície lisa, aparente do exterior, o projecto resolve-se na amplitude que o desenho consegue atingir no seu interior.

Para Evans, concluindo a sua interpretação sobre a representação de Schinkel, a inversão operada pelo desenho é a evidência última de uma alteração ontológica que o entendimento do projecto comporta. **"O desenho, na arquitectura, não é feito a partir da natureza mas, ao invés, antes do construir; não é tanto produzido a partir de uma reflexão sobre a realidade exterior ao desenho, mas antes produtor de uma realidade que acabará exterior ao desenho. A lógica clássica do realismo fica detida perante a sua presença, e é através desta inversão que o desenho de arquitectura obteve um imenso e não confessado poder generativo: à socapa"** (ib.). A conclusão de Evans é assertiva: o poder do desenho exerce-se à socapa. De imediato, é provocado algum incómodo. A ideia denota uma presença insuspeita e de consequências desconhecidas. Para o arquitecto, habituado a confiar no préstimo da representação desenhada, esta revelação era imprevisível. Mais do que a presença fundadora do desenho na invenção da arquitectura, a perplexidade e a instigação provocadas pela conclusão de Evans resultam, antes, do facto de essa presença ter sido equiparada a uma intrusão.

O processo de invenção da arquitectura passa, assim, a comportar uma configuração peculiar. A partir de agora, além das determinantes e já averiguadas ligações de carácter instrumental, nas quais, desejadamente, se dissolveria, o desenho acaba por revelar-se como uma existência suspeita que convirá reconhecer. Mas reconhecê-la implica aceitá-la, aceitando-a como detentora de um tempo e de um lugar internos, interiores, por sua vez, aos próprios tempo e lugar do projecto, entendidos na sua exterioridade mais comum: processo conceptual tendente à definição de um conjunto de elementos que propicia a construção da arquitectura. Porém, a maior perturbação advirá da possibilidade de esses tempos e lugares, quer do desenho quer do projecto, poderem interferir-se, interferindo na desejada lisura

do processo projectual. Reconhecer essa existência intrusa será, no fundo, reconhecer a inevitabilidade de uma intervenção que, por ter sido ignorada até agora, apesar de sempre ter existido, terá um valor desconhecido e uma amplitude não averiguada. Para a constituição do processo projectual, bem como para a própria arquitectura, as repercussões dessa existência não poderão ser ignoradas. Porém, que consequências poderão surgir? Que possibilidades, ou que perturbações, poderão advir para a invenção da arquitectura? Que sentido fará continuar a tentar perpetuar a ilusão, ou a nostalgia, de uma unicidade idealizada do pensamento projectual se se verificou que essa unicidade será interferida pelo desenho? A perplexidade que esta intrusão causa acabará, porventura, por destituir o projecto da sua existência linear, crescente e esclarecida. Mas, então, como se poderá equacionar a sua nova existência? Repentinamente, a concepção da arquitectura é perturbada pelo mesmo e exacto desenho que lhe provera a possibilidade de existência. No projecto, o desenho configura-se como uma existência paradoxal.

Ainda assim, a realidade do insuspeito **poder generativo** do desenho parece ter ficado esclarecida. Se, por um lado, será evidente que um projecto resulta do modo como o desenho foi dominado, enquanto expressão directa de um pensamento arquitectónico, por outro, não será menos evidente que esse mesmo desenho introduzir-se-á na invenção do espaço, enquanto modo de dominar a arquitectura desse pensamento. Não se trata de um jogo de palavras nem de um capricho de raciocínio. Trata-se, antes, de uma disponibilidade que procura aceitar um modo distinto de compreender o processo projectual e a importância da sua relação com o desenho. Mas se é possível intuir esta nova amplitude da relação do desenho com o projecto, será, porventura, mais complexo verificar o modo como essa relação desponta e opera no interior desse projecto. Porém, uma vez identificado, o **poder generativo** do desenho não poderá deixar de ser avaliado no interior da concepção arquitectónica. Esse será o objectivo para que tende o trabalho que, agora, se pretende construir.

A possibilidade de compreensão de desenho que agora se perspectiva incorre em vários riscos: por um lado, questionando a assumption mais comum da passividade do desenho, associa-o ao desenvolvimento do pensamento; por outro, essa associação é feita a partir de uma ideia de intromissão do desenho no próprio pensamento projectual. Neste momento, é necessário estipular o modo preciso de apreender o poder do desenho no projecto de arquitectura. Se, anteriormente, se verificou a inversão da lógica clássica da relação da representação desenhada com o objecto representado, sublinhando a ausência com que o desenho se confronta quando se esforçava por conceber um edifício ou um espaço, agora, deve inverter-se a lógica com que se costuma observar esse esforço do desenho ao longo do projecto. O objectivo é preciso: não se trata de observá-lo no interior de um projecto mas, antes, a partir do interior desse projecto; não se trata de reconstruir uma cronologia do pensamento através de uma arqueologia do projecto mas, antes, de perspectivizar sintomas de funcionamento do desenho no interior desse mesmo projecto; não se trata, por fim, de procurar a origem do desenho de arquitectura mas, antes, de estabelecer uma aproximação ao modo como o desenho dará sentido ao processo de originar arquitectura. Trata-se, sim, de assumir uma interioridade e o seu tempo próprio como intrínsecos ao processo de projecto, perscrutando, na sua cavidade, como é que um pensamento se vai vislumbrando pelo desenho.

Para o projecto de arquitectura, como é que o desenho (se) constitui (n) o interior do pensamento? Esta será a questão a que este trabalho deverá procurar responder.

Ao longo de um projecto, serão constituídos e interpretados múltiplos tipos de desenhos, sem que, sequer, se refira agora outros tipos de representação. Retomando a proposição anterior, referente aos tempos constituintes do projecto de arquitectura, será possível observar a existência de desenhos com, pelo menos, dois propósitos distintos. Mais uma vez, esta distinção não pode

significar uma dissociação simplista desses propósitos, entre concepção e concretização. Associados à dimensão exterior do projecto, surgem os desenhos que estabilizam a informação previamente pesquisada. Trata-se, normalmente, de desenhos conclusivos, executados com instrumentos de precisão, onde se procura transmitir a configuração geométrica e quantitativa do espaço. De modo a garantir a transmissão da informação aos destinatários exteriores ao projecto, é necessária uma utilização rígida de codificações pré-definidas do desenho projectual. Com uma ambição distinta surgem os desenhos associados à dimensão interior do projecto. O seu objectivo fundamental é gerar e desenvolver informação. Apesar de partilharem os sistemas de constituição e codificação dos desenhos com carácter mais conclusivo, a sua elaboração acaba por escapar a uma sujeição mais ortodoxa às regras desses sistemas. O seu ciclo de execução e interpretação ocorre num universo mais restrito que, muitas vezes, se cinge ao próprio autor dos desenhos/projecto. Esta aparente distância em relação às normas de construção e interpretação do desenho não acontece porque o pensamento seja menos estruturado nessa fase do projecto ou por simples displicência em relação à sua concretização final. Pelo contrário, nessa fase do projecto, essa distância advém do grau de definição do objecto arquitectónico, mais precário do que aquele que se atingirá na sua concretização, bem como do próprio modo de funcionamento do pensamento projectual. De um modo geral, considerando o âmbito mais interno com que sustentam a concepção ao longo do projecto e a doxa própria de que são compostos, é possível designá-los por esboços.

No projecto, os esboços têm uma existência particular. O seu valor é marcado pelo carácter fugaz, íntimo e informal, evidenciando uma incompletude e uma brevidade que os tornam particularmente ágeis e úteis. A sua tensão intrínseca será capaz de impulsionar o devir do processo projectual. Porém, os esboços acabam por suscitar algumas dúvidas: a sua proximidade em relação ao pensamento que os gerou parece ser inquestionável mas, aquilo que revelem

acaba por ser marcado pela aparente precariedade; a sua execução pretende ser incisiva mas, a sua consequência acaba por ser imprevisível; o seu tempo externo, o da sua execução, é diminuto mas os seus tempos internos, os das possibilidades que potenciam, são múltiplos, entrecruzados e nem sempre discerníveis. Ao longo do desenvolvimento do projecto, os esquissoes tenderão a ser esquecidos, na medida em que aquilo que revelam acabará por ser ultrapassado. Porém, como será exercido o **poder generativo** de um esquisso no interior do projecto? Como é que um registo tão precário, que não deveria ser mais do que um instrumento, poderá, sequer, deter algum poder? De que modo é que esse poder irá ferir a concepção linear do projecto ao interferi-la? Como se passará a configurar o projecto de arquitectura? Qual é, por fim, o poder efectivo do esquisso no interior do projecto? Para o pensamento, um esquisso é uma existência tão incontornável quanto estranha e transitória. De entre os desenhos com que se sustenta o projecto e se antecipa a arquitectura, os esquissoes serão aqueles que este trabalho irá tentar perscrutar.

A partir das reflexões anteriores, foi possível identificar a presença particular do desenho e o modo de a discernir no interior da concepção arquitectónica: se, por um lado, o seu valor instrumental já era reconhecido, por outro, agora, reconheceu-se a esse valor um **poder generativo** que torna plausível equacionar a sua (intro)missão no interior do próprio projecto de arquitectura. Porém, ao equacionar-se essa intromissão, acabou por se perturbar a presença estável do desenho na concepção arquitectónica. Ao mesmo tempo, foi evidenciada uma relação particular entre o desenho e o projecto, na qual se anteciparam interferências na reconfiguração mútua do alcance de ambos: o pensamento propicia-se pelo desenho na exacta medida em que o desenho o propicia. Assim, avaliar qualquer **poder generativo** do esquisso no interior do projecto não poderá deixar de implicar uma reavaliação da própria concepção do projecto. Agora, a partir da intrusão perturbadora do desenho, haverá que entender de que outra possibilidade de existência será provida a concepção arquitectónica. De algum modo, estas reflexões induzem a uma aparência de reverso: reverso

do desenho, reverso do projecto. Observar o desenho como intruso será observá-lo no seu reverso. Observar a perturbação do projecto será observá-lo no seu reverso. Compreender o desenho a partir do interior do projecto será compreender os seus reversos. Mas a partir do seu interior, o reverso deixa de o ser, torna-se face, aquela que o arquitecto confronta quando se confronta no desenvolvimento de um projecto. Neste momento, fará sentido precipitar as conclusões anteriores numa formulação prudentemente dúplice:

Como é que o esquisso (se) gera (n)o interior do projecto de arquitectura?

Ainda assim, devem ser asseguradas algumas precisões finais à formulação definida. Não se pretende estabelecer uma nova sistematização metodológica do Projecto de Arquitectura nem testar uma hipótese que induza a uma conclusão de nexos causal, universalizável, entre determinadas práticas de desenho e alguns resultados arquitectónicos. Do mesmo modo, não fará sentido procurar uma refundação das práticas projectuais alicerçadas num outro valor do desenho que possa ter sido descoberto, ou uma reavaliação da arquitectura em função da presença, mais ou menos sistematizada, do desenho durante a sua concepção. Isso seria acreditar em determinismos, o que não será o caso. A criação arquitectónica continua, ainda, a comportar um fascínio. O momento particular de uma definição tem tanto de indizível como de evidente. Indizível porque revelado por uma intuição, evidente porque confirmável pela consciência. É um instante singular.

A partir do tema de investigação agora estabelecido, pretende proporcionar-se condições para uma outra hipótese de compreensão do/de um processo projectual a partir da intrusão do desenho no seu devir. Não se pretende aprofundar observações já testadas. Pretende-se, antes, divergir no modo de observar, procurando um outro *horizonte*, talvez porque o desenho (se) tenha revelado (n)uma fenda do projecto. Num reverso, procura-se o/outro desenho.

I - 2 O PODER GENERATIVO DO DESENHO

A partir da proposta já referida de Evans (cf. 1997: 163-165), parece ter ficado clara a presença intrusa do desenho no interior do projecto. Contudo, haverá que observar como é que essa presença terá sido assimilada pelo pensamento e pela prática da arquitectura. À partida, essa presença intrusa atenta a reflexão mais imediata sobre o projecto e o entendimento mais comum sobre o desenho. A maior dificuldade em aceitar o **poder generativo** do desenho, sobretudo do esquisso, advém da relutância em transcender o carácter eminentemente instrumental que esses registos deverão comportar no processo de concepção. Para o arquitecto, recorde-se, o desenho sempre interessou, e continuará a interessar, porque se constitui como um instrumento acessível que permite, com facilidade, prefigurar o pensamento. Esta afirmação poderá parecer demasiado redutora, pois o desenho não se esgota, apenas, nessa dimensão instrumental. Porém, mesmo assumindo outras valências que o desenho possa permitir, não será possível deixar de reconduzi-las ao valor primordialmente utilitário da representação. O desenho que assiste o projecto de arquitectura deverá permanecer utilitário, sob o perigo de subverter o sentido da sua adopção. De facto, apesar de todas as suas potencialidades, o desenho continua a ser usado porque é um instrumento útil. De outro modo, seria plausível uma aceitação tão enraizada e contínua de um meio de representação que não se revelasse instrumentalmente tão eficaz? Não será, por certo, por simples generosidade intelectual que se permitiu e se deixou perpetuar a adopção do desenho. Ainda assim, não fará sentido assumir o seu carácter instrumental como uma fatalidade inevitável.

Enquanto instrumento da concepção, confia-se que o desenho tenha um comportamento neutro. A sua eficácia será avaliada a partir do grau de precisão com que deixará transparecer a ideia que o originou. Assim, com naturalidade, desejar-se-á que todas as dúvidas inerentes à concepção sejam,

apenas, aquelas que tenham sido definidas pelo arquitecto, e não outras que possam introduzir-se no processo de concepção através dos próprios instrumentos de trabalho. Se assim acontecesse, a utilização continuada do desenho seria um contra-senso, já que o arquitecto veria ser atentada a sua qualidade de criador auto-regulado que exerce o seu trabalho em perfeito controlo. Deste modo, confiando na neutralidade instrumental do desenho, a possibilidade de considerar uma interferência da representação na concepção da arquitectura deverá ser irrelevante, pelo que a predisposição para assumir a sua importância terminaria aí. Quando muito, ao desenho, seria reconhecida a capacidade de auxiliar a clarificação do pensamento projectual, embora essa capacidade não tenha de significar uma interferência efectiva no projecto. A dimensão instrumental estrita do desenho continua a prevalecer sem que se observe uma possibilidade que permita enquadrar o seu **poder generativo** no interior do projecto. Assim, depois de executado, o desenho poderia importar, apenas, na medida em que permitiria recuperar as intenções do seu autor, ou avaliar as suas práticas de projecto. Contudo, durante a sua execução, para o próprio autor, talvez o poder do desenho se faça sentir com mais evidência. A função da representação desenhada, imediatamente a jusante do pensamento, é dar continuidade às intenções do autor, tornando-as perceptíveis e, de imediato, avaliáveis, quer pelo próprio, quer por aqueles que venham a reflectir sobre a arquitectura e sobre o desenho. Assim, a convicção na dimensão intelectual do trabalho do arquitecto e a necessidade de a afirmar convidam à perpetuação do valor instrumental da representação. Por isso, para lá da sua utilidade, o valor do desenho extinguir-se-ia, restando-lhe, apenas, a hipótese de poder ser apropriado como objecto de fruição. Por estas razões, mais do que uma hipótese indesejável ou, até, impossível, o desejo de avaliar a presença do desenho no projecto tornar-se-ia, sobretudo, num exercício inconsequente. Quanto ao esquisso, essa inconsequência parece ser, ainda, maior. Não que se rejeite a sua importância ou se desaconselhe a sua utilização. Pelo contrário. Porém, a sua precariedade parece ser suficiente para dispensar a sua observação posterior. Se fora, já, rejeitado pelo seu próprio

autor, por considerá-lo insuficiente, que sentido faria procurar retomá-lo para tentar compreendê-lo no processo projectual do qual fez parte? Ainda assim, mesmo que se a considere como uma possibilidade afastada, fará sentido averiguar como é que a intromissão do desenho foi sendo consciencializada por quem o ponderava e utilizava.

Apesar da sua generosa eficácia, o pensamento que instaurara o desenho como sua expressão fundadora não deixava de transparecer alguma prudência em relação às suas possíveis intromissões. Ao verificar a abstracção das *lineamenta* definidas por Alberti, Côrte-Real confirma-a como a razão exacta que previne a possibilidade de uma interferência da execução do desenho no processo conceptual. **“Confrontado com a necessidade de instituir o Desenho no plano ideal, como forma de evidenciar a superioridade da actividade do arquitecto, Alberti promoveu uma destituição das características corporais do Desenho. [...] As *Lineamenta* não são mais do que a afirmação de um desenho imaterial e completamente além dos materiais que o realizam. O gesto, os suportes e os instrumentos deviam subjugar-se à ideia presente no desenho sem criarem interferências nessa leitura. O corpo, quer do desenho, quer do desenhador, era o meio de dar forma visível à ideia”** (2001: 143). Ainda na sequência do pensamento de Alberti, retomado por Schinkel na sua representação sobre a origem do desenho, o privilégio atribuído ao sistema de projecções ortogonais dá continuidade à prudência albertiana. Afirmara, então, Alberti: **“[e]ntre o desenho de um Pintor e o de um Arquitecto, há uma diferença em que o Pintor, pela exactidão das suas Sombras, Linhas e Ângulos, procura fazer com que as Coisas pareçam erguer-se da tela, enquanto o Arquitecto, sem prestar qualquer atenção às sombras, faz as suas projecções a partir do desenho do plano, como alguém que valoriza o seu trabalho, não pela aparência da Perspectiva, mas pela sua real disposição fundada sobre a razão”** (Alberti, 1986: 22). Assim, a razão que leva a eleger as projecções ortogonais como sistema preferencial para representar as relações constitutivas da arquitectura é a mesma que acaba por prescindir da perspectiva, por entendê-la como inadequada para representar essas mesmas relações. Neste paradoxo, que não deixa de ser sintomático da necessidade de

definir procedimentos projectuais rigorosos e adequados, o pensamento que concebe o desenho – enquanto projecções ortogonais – no intelecto, estipulando-lhe a instrumentalização à qual o restringe, será o mesmo que se previne da possibilidade de uma intromissão, alertando para a necessidade de exclusão de um outro desenho – enquanto perspectiva – apesar de, também este, ter sido concebido pelo mesmo intelecto, com o mesmo desejo de rigor científico. De facto, a partir da adopção da perspectiva, “[d]ispunha-se de uma regra válida, na generalidade, matematicamente defensável” (Panofsky, 1999: 59). Porém, não serão esta escolha e esta exclusão a assunção indirecta de uma intromissão, negativamente considerada, de um determinado tipo de representação na compreensão do objecto arquitectónico? Certamente que sim. De outro modo, como poderia ser entendida a precaução em relação à perspectiva? Apenas como uma simples clarificação dos procedimentos projectuais próprios da pintura e da arquitectura? Apesar de possível, não parece plausível como a única razão dessa exclusão. Assim, a precaução em relação à aparência estabelecida pelas linhas da perspectiva acaba por revelar a consciência do modo como esse construção se intrometeria na formulação do objecto representado. De um modo simétrico, na pintura, as projecções ortogonais também não conseguiriam provocar a verosimilhança do objecto representado, pois dissipariam o espaço pictórico tornando-o *medieval*. Porém, se a aparência era um dispositivo importante para garantir o rigor realista da pintura, de facto, já não o seria para a elaboração da harmonia geométrica da arquitectura. Aparentemente, não existiriam dúvidas sobre o valor do desenho, mas a sua presença só seria admitida até ao exacto momento em que se suspeitasse que pudesse perturbar o discernimento criativo do arquitecto, ou do pintor. Nesse caso, através da perspectiva, o desenho passaria a constituir-se como uma interferência indesejável e, portanto, dispensável à concepção da arquitectura. Contudo, desde que estivessem assegurados os alcances de cada um dos sistemas de representação, o processo projectual poderia contar com aqueles que se revelassem mais diligentes – entenda-se eficazes e neutros –, sempre exercidos a partir do discernimento crítico

intrínseco ao pensamento criativo do arquitecto. De facto, a confiança no desenho era tão evidente quanto necessária. Porém, não se ignorava a possibilidade de uma sua intromissão. Assim, nem a crença no seu valor instrumental seria tão ingénua, nem a neutralidade desse instrumento seria tão absoluta. Talvez estes sejam os primeiros sintomas que verificam o poder outro do desenho, introduzindo-se à socapa no projecto de arquitectura, afinal, tão antigos quanto a própria adopção do desenho como instrumento fiel da concepção arquitectónica.

A estabilização das codificações normativas da representação de arquitectura foi permitindo a sua utilização cada vez mais diversa, sendo inquestionável verificar o crescente fascínio que o desenho passou a exercer sobre quem o executava. A partir do séc. XVIII, é possível verificar que “[n]unca se desenhou tanto pelo puro prazer de inventar imagens arquitectónicas” (Nunes, 2002: 171). Rapidamente, após um início mais cauteloso e idealista, o desenho passou a ser utilizado de uma forma mais ampla, dando cumprimento aos múltiplos desígnios para que era solicitado. Porém, ao estar cada vez mais próximo do arquitecto que, por sua vez, poderia alhear-se cada vez mais da concretização da obra, o desenho foi-se tornando o próprio trabalho do arquitecto. “Mais interessados em impressionar a sensibilidade individual do que em representar ideias arquitectónicas, os arquitectos preocupam-se antes de mais em produzir uma “imagem sugestiva”, a tal ponto que é cada vez mais difícil discernir se um desenho é um projecto ou um devaneio da imaginação. [...] No programa mais anti-vitruviano que algum arquitecto da época terá proposto, em Boullée, o desenho é o objecto arquitectónico ele próprio, é uma obra que aspira à poesia como afirmou no seu *Essai sur l'art* (Paris, 1781)” (ib.). Agora, no exacto inverso do alerta feito por Alberti, a aparência suscitada pela perspectiva, que poderia inquinár a definição do objecto de arquitectura, passa a ser a condição que o torna estimulante. “Se, por um lado, o gosto pelas formas novas se confunde com o gosto pelas formas do passado, por outro, o critério da invenção arquitectónica traduzido pelo desenho, não é mais o da verosimilhança do projecto mas antes o seu carácter evocativo, o seu poder estimulante” (id.: 172). O

estigma da construção deixava de o ser, porque a obra, enquanto objectivo para o qual tenderia o trabalho do arquitecto, fora preterida pela sua representação. Deste modo, alterando-se a anterior relação que tornava a representação subsidiária daquilo que representava, alterava-se o alcance do trabalho do arquitecto e, também, a própria noção de arquitectura. **“Em termos gerais, pode dizer-se que é essencial para os projectos de Boullée que tenham permanecido como “tableaux”. A sua teoria de arquitectura é uma extrapolação radical de ideias pré-existentes que perderam todo o contacto com a realidade”** (Kruft, 1990: 209-210). Actualmente, a partir das possibilidades extremas da informatização, assiste-se a uma valorização similar do desenho. A virtude de algumas imagens tende a substituir a materialidade ou, até, a própria existência da obra. A partir desta apreciação, por vezes obsessiva, o desenho deixaria de ser, apenas, uma técnica instrumental, para passar a ser assumido como a expressão desejada e intrínseca do pensamento do arquitecto, mais do que a própria arquitectura porventura construída. Na medida em que, para alguns, a representação era a evidência única das intenções que o autor materializara, o desenho tornava-se na idealização da própria arquitectura assim ficcionada. De então em diante, não mais deixou de existir um antagonismo que opunha o desenho à obra, sempre na convicção de que o pensamento do arquitecto seria definitivamente expresso por um ou pela outra. Aparentemente, a partir do interesse conivente do arquitecto, a intromissão do desenho no projecto era inequívoca. Esta será, talvez, a apreciação do desenho que possivelmente permitirá observá-lo no interior do projecto.

Presentemente, os ecos desse antagonismo continuam perceptíveis, num processo que agudiza as razões que o originaram. Em última análise, continua a estar em causa a própria ideia vitruviana de arquitectura – **“[a] arquitectura é uma ciência [...]. Esta ciência adquire-se pela *Prática*, e pela *Teoria*”** (Vitruvius, 1998: 2) – em relação à qual esses antagonismos procuram posicionar-se, convindo ou descrendo na definição de Vitruvius. Ao procurar definir o modo como a representação desenhada apreende um objecto de arquitectura, Allen dá conta

de uma nova apreciação do desenho, similar, no seu alcance, à referida apreciação setecentista. **"Na história, recente e mais antiga, tem havido aqueles que reivindicam que o sentido de uma obra de arquitectura, como a música ou a poesia, reside na concepção em vez do edifício realizado. As intenções do arquitecto, argumentam, são expressas na sua forma mais directa através de uma notação, de uma vez por todas estipulada nas geometrias abstractas do desenho. Por este ponto de vista, a arquitectura só poderá ser diminuída pelas exigências da construção, comprometida pela complexidade da realização e pela imprevisibilidade da realidade"** (2000: 31). Aparentemente, tornava a substantivar-se a importância do desenho, numa atitude que poderia ser interpretada como o estabelecimento definitivo da disponibilidade necessária para compreender a sua intrusão no projecto de arquitectura. Porém, com prudência, Allen também assinala a tentativa contraposta à anterior, que reivindica que **"apenas a obra realizada tem significado, e os desenhos são irrelevantes uma vez que essa obra esteja construída"** (ib.). Considerando o evidente antagonismo destas posições, que se mantêm simultâneas, fará sentido tentar esclarecer as implicações que cada uma comporta para a possibilidade de se avaliar o **poder generativo** do desenho no interior do projecto. Neste momento, não se discutirá qual deverá ser a consequência última das intenções de um arquitecto, nem o modo como as exigências da construção terão de ser uma razão inerente ao projecto de arquitectura e não um seu constrangimento. Ainda assim, mesmo que se admita que, enquanto obra, a arquitectura se possa bastar, será possível aceitar o desenho que a gerou como um meio importante para a compreender. De facto, afirmar que, uma vez construída, apenas a obra realizada tem significado, não implicará, necessariamente, ignorar a importância do desenho ao longo da elaboração de um projecto. Porém, não poderá deixar de se verificar que os argumentos com que, vulgarmente, se deprecia a construção da arquitectura são, também, à escala própria, inerentes à execução de um qualquer desenho. Apesar desse facto não merecer relevo particular àqueles que desconfiam da obra construída, as suas implicações terão de ser ponderadas em relação ao desenho. Por um lado, a concretização de um

desenho também se debate com exigências pelo que teria, forçosamente, de acabar minorizado, como acontecera, já, à obra. Por esse facto, o acesso ao pensamento que o desenho revelaria teria de acabar perturbado. Por outro lado, nem a complexidade da sua elaboração, nem a realidade imprevisível do desenho deixarão, igualmente, de o comprometer, como teriam comprometido a obra. Mais uma vez, a revelação do pensamento acabaria perturbada. Evidentemente, este é um modo simplista de confrontar, ou de evitar, as **exigências da construção**. De facto, entendê-las como um constrangimento, e não como uma razão projectual que estabelece uma possibilidade de configuração, significa minorizar a materialização e a materialidade da arquitectura e, por analogia, do desenho. Entender as **exigências da construção** desse modo, significaria, por último, minorizar o próprio pensamento que os motivara, à arquitectura e ao desenho. Aliás, assumindo o argumento em todas as suas consequências, qualquer expressão do pensamento, por ser, desde logo, expressão, macularia irremediavelmente esse próprio pensamento. Ou será que, na sua génese, o pensamento será, alguma vez, não mediado e, portanto, verdadeiramente puro? De facto, esta apreciação que sublimou o desenho acaba por não admitir a realidade que lhe é própria, complexa e imprevisível, e, muito menos, que essa realidade interfira na elaboração daquilo que representa: um espaço ou um edifício. Esta aparente apreciação, que requer a dissolução do corpo tangível do desenho, acaba, afinal, por anulá-lo. Paradoxalmente, o desenho continua relegado à sua dimensão mais restritiva, sem que a possibilidade da sua intrusão no projecto de arquitectura possa ser considerada. Se, por um lado, a sublimação do desenho, expiando os constrangimentos da obra, acaba por imolá-lo, por outro, a indiferença a que é sujeito, perante a obra consumada, torna a observação do desenho extemporânea e, por isso, inconsequente. De uma maneira e de outra, o desenho continua a não escapar à sua dimensão estritamente instrumental. Porém, que possibilidades resultariam se o desenho fosse considerado a partir dessas precisas contingências que o constroem? E se esse constrangimento fosse, antes, interpretado como uma possibilidade do próprio desenho,

constituente do seu **poder generativo**? Para o entendimento do desenho no projecto importará, precisamente, apreender as **exigências** da sua **construção**, assumindo a sua realização como complexa e a sua realidade como imprevisível. Porventura, estes serão os valores determinantes com que o esquisso (se) irá gerar (n)o interior do projecto de arquitectura. Ainda assim, a disponibilidade para aceitar e enquadrar o valor de um esquisso continua incerta.

A identificação das interpretações que polarizam as importâncias respectivas da representação e da obra permite a Allen uma conclusão determinante sobre a noção de desenho que lhes subjaz: “[a], assim nomeada, **posição conservadora** que olharia, exclusivamente, para o trabalho construído à procura da afirmação da estabilidade da arquitectura, e a **posição “experimental”** que localizaria a prática da arquitectura exclusivamente no terreno mais escorregadio da representação, partilham uma noção do desenho como pura abstracção, desligada da realidade” (ib.). Para a concepção de arquitectura, quão mais instrumental conviria que o desenho fosse? No fundo, aquelas interpretações não deixam de continuar a ser um sintoma da corrente dissociação entre o pensar e o fazer, entre a concepção e a concretização, entre a arquitectura como ideia e a arquitectura como acontecimento. Ao desenho, de um e de outro modo, continua a não se lhe reconhecer identidade, ora porque se confia na sua assepsia redentora, ora porque se recusa o conteúdo da sua memória. Se, para a **posição conservadora**, a negação de identidade ao desenho parece compreensível, ainda que, forçosamente, tenha de questionar-se a sua razoabilidade, para a **posição “experimental”**, essa negação parece contradizer-se. Assumir que o desenho possa ser uma revelação mais próxima do pensamento acaba, de facto, por implicar a negação da sua existência tangível que, como qualquer outra, será naturalmente contingente e, portanto, não pura. A oposição entre estas posições permite, ainda, uma última verificação. Apesar das diferenças, parece ser indubitável que ambas procuram garantir uma forma de alcançar uma autenticidade do pensamento do arquitecto. A preferência, ou a recusa, quer da

obra, quer do desenho, devem ser entendidas como estratégias de viabilização de um processo interpretativo, que se esforça por expurgar qualquer complexidade ou imprevisibilidade que o possam perturbar. A preferência pelo desenho, ou pela obra, não será mais do que o reflexo do nível das suas supostas autenticidades em relação ao pensamento que as originaram. A partir, ou apesar, das suas existências próprias, o valor que se procura no desenho, ou na obra, terá, necessariamente de transcendê-las, já que parece ser-lhes ulterior. Só assim, por se supor que o desenho seja uma instância mais próxima do pensamento, se poderá aceitá-lo como o seu mais fiel depositário. Mas será que esta assumption faz algum sentido? Ou esta crença não será, mais uma vez, o reflexo do suposto grau de transparência do desenho e, conseqüentemente, da proficiência do seu carácter instrumental?

Neste momento, será pertinente verificar como é que este desenho asfixiado, ao ser recusada a sua existência, acaba por surgir como uma apropriação redutora que esvazia as *lineamenta* de Alberti, de onde, remotamente, procede. Em comum, as propostas de Alberti e as posições identificadas por Allen expressam uma convicção sobre a importância do desenho para a concepção da arquitectura. Porém, enquanto que o primeiro não prescinde da realização do desenho, instruída pelo intelecto, para dar existência à arquitectura, as outras, confiando nessa mesma realização, acabam por ressequir o desenho. Por um lado, porque o fecham no pensamento que o originou, por outro, porque o ignoram depois de utilizado. Ao constrangê-lo como simples instrumento, o desenho acaba por ser distanciado da sua inevitável realidade. Evidentemente, a proposta albertiana é, também, sustentada na abstracção intrínseca do desenho. Esse era um modo de afirmar a dimensão mental da actividade do arquitecto. Ao confirmar a sua anterior observação sobre a abstracção intrínseca às *lineamenta*, Côrte-Real verifica a descorporização a que foram obrigadas. **“Como resultado tínhamos também que toda a plasticidade estava sujeita a operações geométricas, num processo generativo garantido pelo trânsito entre ideação e desenho”** (2001: 143). Porém, ainda que integrantes desse

processo de concepção que pretende sublinhar a superioridade da actividade do arquitecto, as *lineamenta* não deverão ser compreendidas à margem da sua concretização arquitectónica. Com Alberti, a abstracção, e o desenho assim delineado, constituía-se como a gramática que apreendia e configurava a proporção eterna do universo, eternizando-a, por sua vez, como existência constitutiva e imanente da própria arquitectura. Assim, o argumento que Alberti soubera enunciar e compreender foi sujeito a uma apropriação demasiado interessada que acabou por estiolá-lo. Por isso, a aparente apreciação do desenho continua a confirmar-se tão incauta quanto pretensa. Para a possibilidade de observar o seu reverso, a exclusão a que Alberti votou a perspectiva foi mais inconsequente do que a sublimação a que o desenho foi, depois, sujeito.

A dificuldade em enquadrar a importância do esquisso no interior do projecto continua a perpetuar-se. Através das reflexões desenvolvidas, quer sobre a arquitectura quer sobre o desenho, esse tipo particular de registo não é ignorado. Pelo contrário. Ao esquisso é reconhecida a possibilidade de uma ideia adquirir a sua primeira expressão formalizada, mesmo que essa expressão possa, ainda, ser imprecisa. A proximidade em relação à ideia que o originou tende a valorizá-lo, não sendo rara a apreciação que o aceita como o repositório, tão fiel quanto fiável, da completude dessas *primeiras ideias* que se tentara expressar. Sobre o sentido dessa tentação recorrente já foi dado conta: acaba por incorrer numa interpretação deturpada do próprio esquisso, assumindo como puro aquilo que nunca deixou de ser contingência. Assim, a partir da sua reconhecida importância, o poder do esquisso tende a ser equacionado de um modo peculiar: ou com uma condescendência benevolente, ou com um indisfarçável cepticismo. Por um lado, a existência do esquisso, alicerçada numa prática contínua de vários séculos, verifica-o como imprescindível, por outro, a sua transitoriedade, sempre confirmada ao longo dessa prática, torna-o precário. De um e de outro modo, a dificuldade em assumir a sua intromissão no projecto parece ser evidente, pelo que o esquisso

é relegado a um esquecimento, onde acabam por confundir-se prudência e conveniência. Mesmo assim, quando é equacionado e se aquiesce o seu valor enquanto elemento poderoso do processo da invenção arquitectónica, o esquisso acaba por ser sujeito a um olhar que o vitrifica, quer alheando-o do sentido contínuo do processo projectual onde foi originado, quer dispensando-o da sua construção, concreta e progressiva, que deverá ser assumida como o elemento fundamental da constituição do seu valor. Assim, é inevitável verificar que a reflexão sobre a concepção da arquitectura tem uma relação dúbia com a possibilidade de se auto-averiguar a partir de um confronto com algo tão fugaz, íntimo e informal quanto é um esquisso. Aparentemente, será claro que um resultado projectual seja, de algum modo, engendrado através desses desenhos. Contudo, torna-se particularmente difícil saber exactamente quanto, ou como, pois, por alguma razão, esses registos foram sendo preteridos ao longo do projecto, perdendo, por isso, o seu eventual significado e, sobretudo, o sentido da sua existência. Até agora, é inquestionável que o esquisso procede do pensamento. Porém, continua a suscitar reais desconcertos supor o quanto esse mesmo pensamento poderá proceder desse e de outros desenhos.

A origem da relutância em considerar o desenho para lá do seu valor estritamente instrumental deverá ser encontrada na própria formulação humanista que o instituiu como sendo uma concepção mental, proveniente da razão e da intuição do homem instruído. A justificação desse facto será clara e compreensível. Se, por um lado, o desenho era o meio pelo qual o intelecto poderia garantir o controlo sobre a criação artística, num processo que tendia para uma configuração científica, por outro lado, pela mesma razão, o desenho acabaria por estar obrigado a assegurar, com um rigor irrefutável, as operações mentais dessa criação. Será nesse sentido que Blunt apreende as formulações de Alberti, verificando-as como **"a mais completa definição do artista como um homem empenhado numa ocupação científica, que pode ser encontrada na Primeira Renascença; [...]** No caso [do tratado] de arquitectura, por exemplo, o primeiro livro é

fundamentalmente consagrado à importância do desenho, que Alberti considera como a ligação entre a arquitectura e a matemática. O segundo lida com o conhecimento dos materiais necessários ao construir, e o terceiro com os métodos da construção. Estes três livros cobrem os dois aspectos do estudo científico da arquitectura – primeiro, o puramente teórico e, depois, o técnico” (1962: 9). Assim, é impossível dissociar o desenho do esforço que elevava, manteria e perpetuaria o artista como um trabalhador eminentemente intelectual, como será igualmente impossível admitir que, nesse esforço, houvesse lugar para um outro poder generativo que não aquele proveniente do discernimento do próprio artista. A partir de então, apesar de todas as mutações que a concepção da arquitectura veio a comportar, impulsionadas, também, pelo próprio desenho, será necessário verificar a estabilidade que os seus códigos específicos mantiveram. Esta constatação é confirmada por Herbert: “[m]esmo hoje, quando os computadores tomaram conta de muitas tarefas da prática da arquitectura, a maior parte dos criadores ainda faz os seus esboços à mão, quase da mesma maneira que os arquitectos o fizeram nos últimos 500 anos” (1993: 1). Qualquer dúvida sobre esta permanência funcional do desenho será desfeita perante a observação dos registos elaborados a partir do séc. XVI, que se mantêm tão legíveis quanto aqueles que continuaram a ser elaborados nos séculos seguintes e, ainda, hoje. Sintomaticamente, o mesmo já não deverá acontecer perante os poucos registos que restaram de tempos anteriores. Assim, “[p]orque [as convenções] são um meio pelo qual um arquitecto comunica aspectos básicos do seu trabalho com qualquer pessoa [...], alterá-las ou tentar melhorá-las só pode resultar em confusão. Por isso, ao invés dos estilos arquitectónicos ou das técnicas de desenho, aquelas quase não têm história” (Ackerman, 2002: 316-317). Porém, se a estabilidade do uso do desenho tornou-o instrumentalmente *natural* e, portanto, assimilado ao pensamento criativo do arquitecto, essa assimilação acabou por ir dispensando uma reflexão mais arguta que questionasse a *naturalidade* desse instrumento. Com este entranhamento pouco discernível do desenho confirma-se, mais uma vez, a avaliação feita por Evans (cf.: 1997: 165). O poder do desenho surge à socapa porque não existia a disponibilidade conceptual necessária que

estivesse atenta ao seu surgimento. Deste modo, essa socapa quase que se configura como uma revelia. Assim, já que a sua neutralidade se supunha intacta, a possibilidade de considerar o desenho para lá da sua dimensão estritamente instrumental surgia como uma hipótese improvável.

O questionamento da neutralidade do desenho veio a ser iniciado a partir de revisões provenientes de disciplinas distintas das que, normalmente, informavam a criação artística. Averiguando o pensamento pós-estruturalista que propiciou essas revisões, Fernie verificou a dissolução de algumas categorias que, até então, se mantinham estruturais. **"De acordo com os críticos pós-estruturalistas, o consenso humanista é baseado na convicção de que o individual e o mundo existem como entidades identificáveis [...]. Assim, para os humanistas, o significado é criado por indivíduos e comunicado por eles a outros, utilizando uma linguagem que é transparente e que expressa significados pré-fixos [...] conduz[indo] à convicção da importância central do autor ou do artista enquanto criador, e ao grau de sucesso do trabalho como sendo avaliável a partir da intenção do criador"** (1995: 352). Pelo contrário, **"[o] pós-estruturalismo força muito mais este afastamento do significado, até um ponto onde a própria possibilidade de comunicação é questionada"** (ib.). Sem ponderar, agora, a pertinência do alcance final da revisão pós-estruturalista – Fernie, aliás, não deixa de considerá-la **"cheia de paradoxos [...] sempre a procurar enfraquecer, subverter e desafiar a ordem tradicional, podendo ser considerada como uma manifestação do seu tempo, tal como os patriarcas vitorianos, defendendo, como suas, as virtudes da classe média, o foram do seu"** (1995: 354) –, será possível verificar algumas das suas consequências para a reflexão sobre a arquitectura e sobre o desenho. Para a arquitectura, Montaner verifica que **"[o] pós-estruturalismo [...] mostra-se na condição de uma crise perpétua, na perda de fé nas grandes interpretações e em dúvidas sobre a capacidade da linguística para explicar a arquitectura"** (2002: 90). Neste contexto, o significado da obra perde a lisura idealizada que, até então, tinha. Sob a sua superfície, descobre-se um conflito intrínseco à sua identidade, que já não pode ser nem objectiva nem acabada. Assim, a reflexão sobre a arquitectura passa a procurar compreendê-la noutras

instâncias, deslocando o seu olhar da obra construída para os mecanismos da sua concepção. Compreender a arquitectura, implica, a partir de agora, descortinar os rastros das suas origens ao mesmo tempo que estas passavam à condição de fragmentos. Finalmente, parece existir a disponibilidade que deseja inquirir o desenho para lá da sua dimensão instrumental considerada de um modo estrito, permitindo recuperar o esquisso como o repositório dos fragmentos que se procuram e não, já, da pureza mítica de uma ideia inicialmente concebida.

Partindo destas revisões, que já lhe tinham permitido compreender a fragilidade da posição “experimental” e a pretensão da posição conservadora, Allen mostra a sua intransigência em relação às respectivas apropriações do desenho. “Pelo contrário, eu argumentaria que o desenho de arquitectura é, de um modo simples, impuro e inclassificável. A sua ligação à realidade que designa é complexa e mutável. Tal como a pintura e a escultura tradicionais, o desenho transporta um rasto de mimetismo, uma sombra de representação [...]. Mas, pensar no desenho como um quadro não dá conta nem do carácter instrumental da representação arquitectónica, nem da sua capacidade de apresentar ideias abstractas. Os desenhos de arquitectura também funcionam através de notações, podendo ser comparados a pautas musicais, textos ou guiões. Um desenho de arquitectura é uma associação de notações espaciais e materiais que podem ser decodificadas de acordo com uma série partilhada de convenções, de modo a efectivar a transformação de uma realidade distante do autor. O desenho, como artefacto, não tem importância. O desenho é, antes, um conjunto de instruções para a realização de um outro artefacto” (2000: 32). Aparentemente, ao afirmar que um desenho não tem importância como artefacto, Allen parece estar a reconduzi-lo, novamente, à sua dimensão instrumental considerada de um modo mais mecanicista. Ainda que esta afirmação possa surgir como uma contradição, o desenho não deixou de ser um instrumento para o trabalho do arquitecto. Allen tem consciência desse facto. Nesse sentido, o desenho continua a ser um artefacto do qual se poderá prescindir, ou ao qual se poderá voltar, depois da obra. Porém, não fará mais sentido supor que, enquanto artefacto, o desenho não interfira na

concepção da arquitectura, que não deixe, nela, os seus vestígios. Essa é a proposta que Allen também estabelece. Em definitivo, adquiriu-se a consciência de que o desenho não é neutral, como nunca o terá sido, apesar de continuar como um instrumento, como sempre o foi. A partir de agora, a evidência destes factos é incontornável, pelo que as suas consequências não poderão ser ignoradas. Esse é o desconforto que, de agora em diante, irá ser provocado aos mais idealistas. Allen desfaz qualquer equívoco sobre esta questão, com a mesma intransigência com que enfrentara a crença sobre a pureza original do desenho. "Os desenhos de arquitectura nem são um fim em si mesmo (artefactos, similares a pinturas), nem são instrumentos técnicos simplesmente transparentes. O desenho de arquitectura é de natureza *transitiva*, unicamente capaz de produzir algo novo a partir de outra coisa. Longe de serem construções ideais, os desenhos de arquitectura estão marcados pelo seu contacto com uma realidade confusa e inconsistente. [...] Mas a técnica nunca é neutra, e os meios de representação deixam sempre um rasto na construção. É este vaivém contínuo entre a abstracção dos instrumentos gráficos da arquitectura e a inflexível concretude do edifício que define o trabalho do arquitecto e torna possível à arquitectura agir na complexidade do real" (id.: 36). Estas sínteses são liminares e esclarecedoras quanto à (im)pureza da representação da arquitectura. Por isso, renegar ou sublimar uma pureza abstracta que se encontra imune à realidade equivale a relegar o desenho à sua condição de estrita neutralidade instrumental, não aceitando nem compreendendo a presença do seu inevitável **poder generativo**. A desejada, ou necessária, transparência do desenho parece, pois, configurar-se como uma insistência de resolução difícil e improvável senão, mesmo, desprovida de sentido. "Uma conclusão que podemos legitimamente estabelecer é a de que o sonho de um encaixe perfeito entre o objecto e a sua representação tem de ser abandonado. A dúvida e a indeterminação poderão ter de ser aceites como o material de trabalho no dia-a-dia do arquitecto. Aceitando a impossibilidade de uma comunicação diáfana entre o arquitecto e o público, o contornar da rudeza, de algum modo instrumental, da notação torna-se razoável. A teoria age para provocar mas, uma vez que a dúvida tenha sido apreendida, o desafio do presente é remediar-se com este material corrupto e imperfeito"

(id.: 45). Talvez seja este o contributo mais importante que a nova atenção dispensada ao desenho traz para a possibilidade de compreensão do valor do esquisso no projecto que auxiliou a esclarecer.

Porém, há questões inevitáveis. Como será possível vislumbrar um objecto de arquitectura a partir de desenhos que não se constituem como um fim em si mesmos nem são simples instrumentos técnicos inócuos? Que utilidade continuará a ter o desenho para a concepção de arquitectura sabendo que os meios de representação deixam sempre um rasto na construção? Por último, como será possível garantir a integridade do pensamento, uma vez desfeita a ilusão de uma conveniência perfeita entre o objecto e a sua representação? As dúvidas são prementes e a possibilidade de um controlo efectivo da concepção parece estar abalada como abalado parece estar o valor do desenho, uma vez que foi atentada a sua neutralidade instrumental. Por último, a própria integridade anterior do significado da arquitectura, construída ou, apenas, representada, está, também, posta em causa. Talvez seja possível condensar estas questões numa única. Assim, independentemente de todas as reflexões que colocaram em causa a bondade que o aceitara enquanto esteio da concepção ou, então, que se aproveitam da espessura que, agora, se lhe descobriu, como é que o desenho poderá continuar a revelar um pensamento sobre arquitectura? Recorde-se o pensamento de Allen: “[a] dúvida e a indeterminação poderão ter de ser aceites como o material de trabalho no dia-a-dia do arquitecto” (ib.). Esta é a contingência intrínseca com que o desenho se impõe no projecto, porventura, aquela com que o esquisso (se) gera (n)o seu interior. Mas esta é, também, a cisão que fere, em definitivo, a confiança na univocidade do desenho, afinal a razão que lhe vinha garantindo um lugar sereno nesse interior do projecto. A partir de agora, aquilo que a interpretação de um desenho elucida, dificilmente poderá continuar a ser assumido como a verdade inquestionável do pensamento que o gerou. Não que se tenha extinguido a possibilidade de interpretar ou, sobretudo, o propósito de o fazer. Exactamente porque foi executado, o desenho continuará a convocar a sua

interpretação. Senão, que sentido teria continuar a desenhar se não se pretendesse interpretar o desenho como uma antecipação possível do objecto que se projecta? Porém, alterou-se a consciência do acto de interpretar e, consequentemente, o alcance daquilo que se interpreta. A partir de agora, a possibilidade de interpretar encontra-se perturbada por aquele novo, mesmo que antigo, instrumento quotidiano do trabalho do arquitecto, verificado como contingente e imperfeito.

Paradoxalmente, apesar do muito que esclarece, esta conclusão de Allen não deixa de suscitar dúvidas. O remedeio que aponta é uma desistência resignada? Se o não for, será que não continua a perpetuar a nostalgia da incorruptibilidade e da perfeição do desenho? E, se assim for, essa nostalgia não acalentará, mesmo que inadvertidamente, o desejo de uma nova possibilidade interpretativa que o redima, restaurando-lhe uma transparência entretanto embaciada, isto é: a sua dimensão estritamente instrumental, ainda que renovada? Aparentemente, aquela conclusão parece ficar expectante e desejosa de uma inflexão final que, ao completá-la, a recupere: **o desafio do presente é remediar-se com este material corrupto e imperfeito...** até que se torne, novamente, aceitável, fiel e neutro... dir-se-ia. Afinal, continuará incerta a possibilidade de enquadrar a observação do modo como um esquisso (se) irá gerar (n) o interior do projecto de arquitectura? Mais disponível parece continuar a ser a formulação de Evans sobre o desenho, ao perceber o seu **poder generativo**. Efectivamente, as propostas desenvolvidas por Evans e por Allen reflectem uma convicção comum sobre a interferência do desenho no interior do projecto. Aliás, várias das reflexões de Allen surgiram na sequência das reflexões de Evans. Porém, ao invés do que acontece com Evans, é inevitável observar como Allen cauteriza o desenho, numa atitude que não deixa de confirmar a opinião de Fernie sobre os paradoxos do pós-estruturalismo. De facto, porque a escolha das suas palavras não terá sido isenta, o seu sentido não é inócuo. Assim, mesmo que partam de dúvidas próximas, Evans e Allen revelam apropriações distintas do desenho. Apesar da impossibilidade de uma

comunicação transparente, a escrita também terá o seu próprio **poder generativo**. Assim, enquanto Allen veio a classificar o desenho como um material **corrupto e imperfeito**, Evans procurara contornar qualquer entusiasmo mais imediatista, prescindindo da referência ao poder (de)generativo do desenho, também ela possível depois de ter verificado a sua intromissão, à **socapa**, no projecto. Assim, por último, enquanto Allen parece comprazer-se com a ruptura que provoca, Evans inquieta-se a partir da impertinência que propusera. Com Allen, a consciência sobre o desenho resignou-se; com Evans, acentuou-se.

Neste momento, considerando os entendimentos que foram sendo expressos, convirá estabelecer uma síntese que elucide sobre o modo como o poder do desenho foi sendo avaliado e aceite. Se, por um lado, esgotada a viabilidade da transparência da comunicação, a interferência do desenho no projecto de arquitectura parece ser incontornável, por outro, reflectindo o vazio que esse esgotamento provocou, a aceitação dessa interferência não é uniforme. Assim, a consideração sobre o poder do desenho pode ser pressentida em duas avaliações simétricas que não têm, necessariamente, uma relação de precedência cronológica. Porém, parece ser inegável a dimensão moral que evidenciam. Se, por um lado, é aceite a sua presença *generativa* por outro, é apontada a sua intromissão *degenerativa*. As razões que sustentam ambas as avaliações terão ficado explícitas, como explícitas terão ficado as estratégias de projecto que lhes sucederam, sublimando ou preterindo o valor do próprio desenho.

Porém, há uma dúvida que é suscitada: não serão, estas apreciações, o sintoma de um juízo que inquire o poder do desenho, consoante se entenda que esse poder escapa, ou não, à razão prévia do arquitecto, devendo, por isso, ser rejeitado como mau ou caucionado como bom? A avaliação do poder do desenho parece, pois, estar sujeita à síndrome do bom ou do mau desenho – bom se a sua utilidade instrumental não for perturbada pela sua presença intrometida, mau se suceder o contrário – que, no fundo, permanece como

reflexo do bem e do mal, da verdade e da falsidade. De facto, o desenho terá de representar uma ideia, sempre com uma verdadeira bondade. Contudo o que aconteceria se, nessa representação, fossem descobertas outras possibilidades? O desenho seria imprestável por ser falso ou mau? Assim, a partir daquela simetria, estas avaliações podem ser condensadas numa ideia dúplice que explicita essa valoração oposta. Para tanto, deverá aceitar-se que o processo de concepção possa ser assimilado a uma incubação. Incubar provém da origem latina *incubare*, cuja acepção comum permite por em confronto dois sentidos distintos: incubar significa **“provocar, por acção natural ou artificial, o desenvolvimento do embrião animal a partir do ovo”** (DLP, 2003), mas, incubar significa, também, **“ser portador de agente patológico, por cuja acção, mais tarde, se manifesta uma doença”** (ib.). De facto, em linguagem popular, incubar é chocar, e tanto se choca um ovo que dará origem a uma vida, como se choca uma doença que poderá causar a morte. Um íncubo é um demónio masculino que força sexualmente as mulheres, enquanto estas dormem. Mas, para o esclarecimento do poder do desenho, o que poderá significar esta assimilação do incubar no conceber? Precisamente o facto de o desenho comportar o lugar e o tempo que propiciam a incubação do projecto e, portanto, desencadear o seu potencial e imprevisível **poder generativo**. Como qualquer existência, também a do desenho pode tornar-se certa e duvidosa, iluminada e sombria, bela e horrenda. No interior do projecto, o desenho pode tornar-se num anjo e num íncubo. Ainda assim, não se pretende perscrutar o poder *generativo* do desenho como resultado de uma intervenção *degenerativa* sobre uma determinada ordem. Pretende-se, apenas, procurar o modo como a sua existência possibilitou a existência do projecto. Assim, o bem e o mal só poderão ser instâncias pontuais do horizonte onde se desvela o reverso do desenho.

Paradoxalmente, talvez faça sentido compreender esse horizonte na infâmia que Michel Foucault investigou. Não porque os esquissos sejam desenhos despidos mas, antes, porque foram privados de fama.

I - 3 A INFÂMIA, A PARTIR DE FOUCAULT

A avaliação do poder do desenho requer a consciência do horizonte onde o projecto é desenvolvido. Esta possibilidade de avaliação resulta, por um lado, da admissão da interferência do desenho no interior do projecto e, por outro, da apreciação dessa interferência para lá das instâncias mais imediatas do bem e do mal. De ambos os modos, o entendimento de um processo projectual parece já não poder ser perspectivado, em exclusivo, como uma sucessão linear de acontecimentos conduzida pelo discernimento positivo da razão do arquitecto. Além desse entendimento, que algum discurso interpretativo do projecto de arquitectura tende a perpetuar, deverá ser equacionado um outro, revelador da complexidade inerente ao pensamento, que poderá ser discernido através da recuperação dos desenhos com que o projecto foi sendo sustentado. Aparentemente, esta nova hipótese de entendimento parece não distinguir-se da anterior, mais comum. De facto, ambas requerem os registos que foram sendo elaborados ao longo do processo projectual. Porém, o modo como o fazem parece implicar propósitos distintos e amplitudes diferenciadas. Porventura, mais do que a admissão da interferência do desenho no projecto, a diferença de maiores consequências entre esses dois entendimentos advirá da possibilidade de avaliar essa interferência num horizonte que se vislumbra para lá das instâncias extremadas do bem e do mal.

Ao arquitecto, enquanto inventor de espaço, cabe a tarefa de definir, desenvolver e viabilizar uma ideia que será potenciada num objecto arquitectónico. Trata-se de um processo complexo, estruturado em diversas fases, que permite, de um modo gradual, atingir a resolução de um problema inicialmente configurado. Na completude do processo, cada uma dessas fases comporta um objectivo com um valor preciso, pelo que estão definidos o tipo, o alcance e o modo como a informação deve ser prestada. Na prática quotidiana, o seu grau de complexidade irá variar consoante a complexidade do objecto a

definir. No essencial, apesar de todas as eventuais particularidades, é possível pensar o projecto como um ensaio, onde serão estabelecidas antecipações progressivas daquilo que vai sendo elaborado. Ao confrontar-se com a resolução de um problema, o autor irá desenvolver um procedimento cujo fim último é atingindo ao ser viabilizado em obra aquilo que começara naquela ideia de arquitectura em potência. Em síntese, constitui-se um processo sustentado através de múltiplas antecipações que permitem esclarecimentos progressivos, cada vez mais próximos da resolução do problema em causa. O projecto é, pois, um modo de gerar, desenvolver e estabilizar um pensamento. Desde um registo inicial, prenhe e promissor, chegar-se-á a um registo final, pleno e esclarecedor. Depois, a obra projectada estará pronta a ser construída.

Evidentemente, poderá ser argumentado que nem todo o processo projectual terá, por força, de terminar em obra construída. Há processos cujo objectivo não passará, sequer, pela possibilidade de edificação, procurando, antes, o valor da utopia da ideia que os orienta. Nada os torna menores, mas nada, também, poderá iludir a ausência que comportam da existência própria da arquitectura que, conforme já se referiu, é inevitavelmente construída e ulterior ao pensamento e ao desenho em que foi gerada. Porém, dessa possibilidade de investigação não será dada conta neste trabalho.

Avaliado como uma sucessão linear, o processo projectual poderá surgir como uma progressão confiante e evidente, onde os diversos registos executados prevaleceriam como um instrumento natural de auxílio à evolução de uma ideia. No seu conjunto, esses registos reflectiriam os passos necessários para se atingir e confirmar um resultado antevisto, constituindo uma narrativa, desejada de sucesso, convenientemente controlada pelo arquitecto. Assim, o autor poderia permanecer resguardado na virtude da dimensão intelectual do seu trabalho. Mais uma vez, nesta avaliação, persiste a dissociação entre o pensar e o fazer, onde o valor do primeiro prevalece sobre o valor do segundo, numa hierarquia que será, cada vez mais, um epígono do argumento albertiano

que permitira a ascensão do trabalho do arquitecto a uma dimensão intelectual. O desejo de estabelecer essa narrativa de sucesso é verificado no modo comum de apresentar ou publicar um projecto de arquitectura: a par de imagens da obra construída, de desenhos que comportam informação de valor eminentemente técnico e construtivo, e de outros de intuito ilustrativo, além de modelos finais, apenas são propostos os esboços que, inquestionavelmente, permitam conferir na obra as ideias desenvolvidas pelo autor ao longo do projecto. O cuidado na selecção dos desenhos será evidente, pois só assim será possível corroborar a determinação crescente do seu trabalho e, evidentemente, apreciar a coesão interna do seu pensamento. Ao ser tornada pública, a narrativa desejada torna-se numa narrativa oficial para que, por fim, possa ser perpetuada como uma narrativa verdadeira, aquela que aceita o escrutínio hermenêutico da obra construída através do processo projectual elaborado. De outros acontecimentos – de outros desenhos – não haverá memória. A sua revelação provocaria um pudor cujo incómodo seria indistigável. Ao desenho, continua a exigir-se que seja neutro e fiel no momento em que faz transparecer o pensamento. É nessa condição que é trazido a público. Dele espera-se uma fiabilidade absoluta, numa obediência discreta de quem deve servir.

A apreciação de um processo projectual através de alguns desenhos eleitos não deixa de levantar várias suspeições. Se, por um lado, não se duvida do valor que esses desenhos eleitos possam ter, por outro, haverá que compreender o valor que os desenhos excluídos eventualmente terão. De facto, porque foram executados ao longo do desenvolvimento do projecto, também estes desenhos terão de corresponder à expressão de uma intenção do arquitecto. De outro modo, a sua existência teria de ser considerada despropositada e, portanto, a sua recuperação improcedente. Apesar de não constarem da narrativa que oficializa o processo projectual, os registos excluídos deverão ter tido alguma importância no desenvolvimento desse processo, pelo menos, de alguns dos seus momentos particulares. Mesmo que

o seu período de significação possa ter sido diminuto, a sua existência foi permitida por algum tempo, pelo que poderá fazer sentido recuperá-la. Nesse sentido, também estes desenhos, agora excluídos, foram, já, desenhos eleitos. Assim, mais do que as razões que determinaram a sua exclusão, haverá que determinar as circunstâncias e as consequências em que se objectivou a sua execução, mesmo que, no resultado final atingido, umas aparentem ser irrelevantes e as outras surjam quase imperceptíveis.

Retome-se, agora, a narrativa desejada, já que foi apresentada como sendo a verdadeira. A selecção elaborada e a consequente exclusão que a acompanha continuam a ser orientadas por critérios que apreciam o bem e o mal, reflectindo a dicotomia recorrente em que se encerra a avaliação do desenho no interior do projecto. De facto, um desenho é eleito porque elucida, com clareza, sobre um momento particular das opções projectuais do arquitecto, do mesmo modo que, pelas razões inversas, um outro desenho será excluído. Porém, tendo em conta o modo como ambos os desenhos terão sido elaborados, haverá que verificar as condições em que se procede à sua eleição ou à sua exclusão. Pelo modo como é exposto, o desenvolvimento de uma narrativa oficial do projecto é encadeado segundo um sentido retrospectivo, cujo ponto de partida é a completude do resultado projectual atingido ou, pelo menos, assim desejado. A partir daí, ordenam-se os acontecimentos que o propiciaram. Mesmo que os vários elementos sejam apresentados de acordo com a cronologia da sua elaboração, o seu valor será sempre desvelado tendo em conta esse resultado já concretizado ou concretizável e, portanto, antecipadamente conhecido. De cada registo eleito sublinha-se aquilo que, e apenas isso, irá permitir o sucesso da sua significação, assumindo-o, na sua pretensa transparência, como uma revelação antecipada da obra constituída. Porventura, nesta arqueologia do projecto, será até possível chegar ao desenho inicial, precursor de um conjunto mais vasto de registos, no qual será possível recuperar e reconhecer o instante que marca o princípio da invenção arquitectónica. Retomando os argumentos de Magalhães em relação ao

propósito da hermenêutica (cf.: 2002: 11-15), a narrativa do projecto assim constituída procura estruturar-se entre um **mundo de origem** e um **mundo final**, e os diversos registos apresentados mais não farão do que elucidar sobre os diversos momentos que ligam esses dois mundos, estabelecendo um contínuo processual esclarecedor. Assim se justifica o cuidado na selecção dos desenhos e o rigor na sua interpretação. A narrativa verdadeira só poderá ser fundada nos registos que revelam a verdade.

Desde um fim conhecido até um início que foi recuperado, verifica-se o sentido que os desenhos terão de elucidar, num processo que lhes confere o valor futuro ainda que, paradoxalmente, acabe por mitigar-lhes o valor passado. De facto, quando um registo é executado, integrado no decorrer de um processo projectual, o seu valor futuro é uma possibilidade ainda obscura. Enquanto projecta, o arquitecto não detém um resultado prévio e fixo – uma verdade pré-projectual – anterior e autónoma em relação aos registos que vai executando. Se assim acontecesse, a acção projectual, enquanto processo de procura e resolução de um problema, esvaziar-se-ia de sentido. Cada registo não passaria de uma ilustração subserviente de uma pré-realidade e o arquitecto correria, então, o risco de ser, apenas e de facto, o executor dos desenhos finais do objecto que estaria, desde sempre, definido. Assim, ao contrário da avaliação retrospectiva a que os desenhos são sujeitos quando são integrados na exposição de uma narrativa projectual, no interior do projecto, cada registo é efectuado segundo num desejo prospectivo. Aí, a cada momento, o valor desses desenhos advirá da problematização que instigam, ainda que a sua viabilidade permaneça incerta. **"[A]o invés dos desenhos finais completos, os desenhos de estudo são sempre incompletos e contingentes – são feitos marca a marca no interior de um processo projectual que evolui em tempo real, e estão sempre posicionados entre um passado não resolvido e um futuro imprevisível. Estes desenhos são significantes, então, não como objectos completos mas como parte de um processo de pensamento gráfico"** (Herbert, 1993: 2). Este esclarecimento que Herbert faz sobre a constituição dos desenhos elaborados ao longo de um

projecto, sobretudo dos esboços, implica que se reconsidere o alcance das narrativas comuns de apresentação de um processo projectual. Se, por um lado, os desenhos eleitos permitem corroborar o entendimento do projecto que se pretendia verdadeiro, por outro, a aceitação dos desenhos excluídos implicará o reajuste desse entendimento, já que a verdade anteriormente estabelecida poderá ser reconfigurada. Assim, a partir de uma narrativa ideal do projecto, talvez acabe por se transitar para o entendimento do projecto como resultado dos troços de outras narrativas, mesmo que estas tenham sido preteridas, não passando de considerações vagas e hipotéticas, cuja viabilidade possa ter sido, de imediato, questionada e abandonada. Assim, também, de uma existência tendencialmente linear, o projecto poderá passar a ser entendido na coexistência de múltiplas direcções, nem sempre paralelas, nem sempre concorrentes, certamente não uníssonas.

Tal como já acontecera em relação à possibilidade de apreciar um projecto através de alguns desenhos eleitos, também a possibilidade de o apreciar a partir da recuperação dos desenhos excluídos levanta suspeições. Como será possível revalidar um desenho cuja existência foi posta em causa, no decorrer do projecto, pelo seu próprio autor, depois de este o ter julgado insuficiente? Que sentido fará querer olhar para um desenho que revela algo que não foi cumprido, se está disponível um outro que elucida sobre aquilo que veio, de facto, a cumprir-se? Porquê procurar hipóteses de narrativas que não vieram à luz do dia quando existe uma outra que teve um fim consequente e reconhecível? Julgar-se-á, porventura, que a recuperação dos registos excluídos irá, por fim, redimir a interpretação do processo projectual que estes terão ajudado a desenvolver e, desse modo, possibilitar a descoberta do valor do desenho no desenvolvimento do projecto? Evidentemente, do mesmo modo que é possível questionar a exclusão de muitos registos, também não pode deixar de ser questionada a recuperação dos despojos dessa exclusão. Assim, sem que se evitem os constrangimentos de uma ou de outra opção, será necessário perspectivar o sentido que os vários desenhos, os eleitos e os

excluídos, poderão ter para a compreensão da(s) narrativa(s) projectuais e para a observação do **poder generativo** do desenho na sua constituição. Neste momento, admitindo a possibilidade de recuperar os desenhos que foram ignorados, fará sentido retomar e reajustar uma questão anterior: como é que os esboços, os eleitos e os excluídos, (se) geram (n)o interior do projecto de arquitectura? A partir de agora, todos os desenhos revelam uma existência.

Ao desenvolver outras investigações, também elas sobre processos de exclusão, ainda que no interior de outras práticas discursivas, alguém, num acto generoso e feliz, pressentiu e revelou-me a estranheza inquietante de um texto particular. Trata-se de **"A vida dos homens infames"**, um ensaio escrito por Michel Foucault, em 1977, e, posteriormente, integrado em **"O que é um autor?"** (cf. 1992: 89-128). Com base em pesquisas que efectuou na Bibliothèque Nationale, Foucault deu conta de um conjunto de relatos que designou como **"uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desditas e aventuras sem número, recolhidas numa mão cheia de palavras. Vidas breves, achadas a esmo em livros e documentos. Exempla, mas – ao contrário daqueles que os sábios recolhiam no decurso das suas leituras –, são exemplos que têm menos de lições a serem meditadas, do que de breves efeitos cuja força se desvanece quase imediatamente"** (op. cit.: 89-90). Esses relatos apreendiam as vidas infames, mais por não terem fama do que por não possuírem vergonha, de homens e de mulheres que os poderes instituídos da França Absolutista condenaram à exclusão. Foram vidas de existência turva, cuja memória apenas pode ser pressentida nos escritos que perpetraram. De outro modo, essa existência não teria sido reencontrada. Foucault esclarece o intento da recolha que fez: **"[n]ão procurei reunir textos que fossem, mais do que outros, fiéis à realidade, que merecessem ser conservados pelo seu valor representativo, mas sim textos que desempenhassem um papel nesse real de que falam, e que, em compensação, se encontrassem, seja qual for a sua inexactidão, a sua ênfase ou a sua hipocrisia, atravessados por ele: fragmentos de discurso que consigo levam fragmentos de uma realidade da qual fazem parte. Não é uma recolha de retratos que aqui iremos ler: são armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes,**

astúcias, intrigas, de que as palavras foram os instrumentos. Vidas reais foram “representadas” nestas poucas frases; não quero com isto dizer que elas aí foram retratadas, mas que, de facto, a sua liberdade, a sua desgraça, por vezes a sua morte, em todo o caso o seu destino aí foram, pelo menos em parte, decididos. Estes discursos realmente atravessaram vidas; tais existências foram efectivamente postas em risco e deitadas a perder nestas palavras” (id.: 95-96).

Sem que se deixe de reconhecer o âmbito específico em que Foucault desenvolve o seu pensamento, não pode ser ignorado o quanto é sedutora a descoberta de uma proximidade insuspeita entre o seu intuito e os propósitos da investigação que agora se pretende desenvolver. De facto, também agora, é necessário conferir uma nova possibilidade de existência a vidas particulares, também elas turvas, que, há muito, deixaram de existir porque foram relegadas ao esquecimento durante a sua existência. A partir deste momento, ainda que insuspeitável, a aproximação ao pensamento de Foucault torna-se irrecusável. A primeira consequência dessa aproximação resultará da possibilidade de retomar os desenhos que foram privados de existência e de recuperar o seu lugar na realidade sobre a qual incidiram, passando a ser observados como pedaços do projecto que carregam pedaços de uma realidade da qual também fazem parte. A partir de agora, porque atravessados pela infâmia que se cruzou com Foucault, os esboços excluídos podem, de novo, ser interpretados como esboços proponentes, devolvendo à compreensão do processo projectual as **armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas** – interprete-se como hipóteses antevistas, mas desconsideradas, de arquitectura – de que as **palavras** – leia-se esboços – foram os instrumentos. De facto, porque foram excluídos ao longo do projecto, alguns esboços acabaram por sucumbir ao estigma da insignificância, não porque revelassem o desdor de alguma ideia, esse também poderia ser o caso, mas, antes, porque a sua impertinência temporária os arredou de uma existência e de um reconhecimento futuros. Porém, inesperadamente, a causa dessa mesma infâmia será a razão que permitirá reabilitá-los. A partir de agora, além dos desenhos eleitos, também os

esquissos preteridos poderão ser inquiridos. Não porque se pretenda desacreditar uma ordem aparente e conhecida, mas porque se torna possível compreender uma espessura insuspeita que existe sob a aparência dessa ordem, sempre no interior do pensamento projectual. Aí, a partir da infâmia proposta por Foucault, os esquissos poderão recuperar uma outra existência.

Apesar de ser profundamente promissora, a possibilidade que agora parece estar estabelecida requer cuidado no seu desenvolvimento. Se, por um lado, a compreensão da infâmia parece ser um impulso determinante para reavaliar quão decisivo poderá ter sido um esboço no desenvolvimento de um processo projectual, mesmo que tenha sido excluído, por outro, sem um esteio teórico mais estabilizado que configure as razões que determinaram, e determinam, os processos de escolha que orientam o desenvolvimento do projecto, a possibilidade conferida por esse impulso correrá o risco de quedar-se por uma associação gratuita e rapidamente esvaziada de sentido. Sem esse esteio, os esquissos acabariam por ser reduzidos à condição de curiosidades e a sua observação perspectivada como um exercício caprichoso que julgaria vê-los como uma possibilidade de reconfiguração do projecto. Assim, não só será necessário investir na identificação dos mecanismos de exclusão, a partir dos quais se faz perpetuar alguns processos interpretativos da arquitectura, como fará sentido entender a imposição coerciva que esses mecanismos comportam. Deste modo, mais do que desacreditar as narrativas que oficializam um projecto, talvez seja possível avançar além das razões que procuram instituir. O recurso ao pensamento de Foucault continua presente.

Antes de elaborar **"A vida dos homens infames"**, Foucault tinha já desenvolvido outras pesquisas respeitantes à produção do discurso. Nesse contexto surgiria **"A Ordem do Discurso"**, elaborado como Aula Inaugural no Collège de France, em 1970 (cf. 1997). Conduzido pela generosidade, ou pelo cepticismo, que aquela circunstância institucional propiciava, Foucault procurou esclarecer o seu propósito, depois de fixar uma interrogação inicial: "[m]as o que há afinal de tão

perigoso no facto de as pessoas falarem e de os seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde está o perigo? Eis a hipótese que gostaria de apresentar esta noite, para fixar o lugar – ou talvez o teatro muito provisório – do trabalho que faço: suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, seleccionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função esconjurar os poderes e perigos, dominar o seu acontecimento aleatório, esquivar a sua pesada e temível materialidade” (op. cit.: 9-10).

Mais uma vez, a aproximação ao pensamento de Foucault é irrecusável. A sua segunda consequência advirá da possibilidade de verificar o projecto, através da elaboração dos registos que foram sendo executados, para lá dos procedimentos que os constrangeram. De facto, as perguntas iniciais de Foucault não poderão deixar de ser reconsideradas a partir dos propósitos deste trabalho: em que perigos incorrem os arquitectos ao desenharem e de os seus desenhos poderem perpetuar-se para lá das circunstâncias em que foram originados e preteridos? que perfídia comporta a existência dos esquissos que o arquitecto excluiu durante o desenvolvimento de um projecto? que poder indómito conterão esses registos que possa por em causa o poder triunfante do arquitecto criador? Tal como Foucault aventou em relação ao discurso, também em relação ao desenho e, sobretudo, em relação ao esboço, é fundamental entender o modo como as suas existências são circunscritas por procedimentos que visam manietar os **poderes e perigos**, controlar o **acontecimento aleatório**, evitar a sua imensa e poderosa **materialidade**. Apesar da sua contínua presença, não pode deixar de ser verificada a consequência ambígua desses procedimentos, procurando controlar as exactas condições que deveriam ser entendidas como a razão que estabelece a proficuidade do esboço no interior do projecto. Ainda assim, mais do que uma eventual remoção desses procedimentos, a recuperação dos desenhos relegados à infâmia possibilitará o entendimento da exclusão a que foram sujeitos. Sobre o **poder generativo** do desenho continua a pender a desconfiança que o toma como um perigo degenerativo.

Ao longo da sua aula, Foucault irá identificar diversos níveis de sujeição exercidos sobre a utilização do discurso, cujo objectivo é estipular-lhe uma garantia de uso, expurgando-a de todos os acontecimentos que a possam perturbar. Esse será o modo de dominar o poder do próprio discurso e, ao mesmo tempo, de impor aos indivíduos que com ele lidam regras que condicionem e caucionem o acesso à sua significação. Evidentemente, as observações de Foucault dirigem-se ao discurso falado e escrito. Porém, a sua apropriação em relação ao discurso desenhado também poderá encontrar viabilidade. O interesse fundamental dessa apropriação residirá na possibilidade de compreender aquilo que, apesar de não ter sido contemplado no discurso, dito ou desenhado, continuará a constituir-se como substância da realidade que esse discurso quis dizer ou desenhar. Afinal, além das narrativas oficiais, a realidade também se reconstrói através de outras narrativas.

Num primeiro nível, Foucault identifica três procedimentos de exclusão, verificando que são exercidos a partir do exterior do próprio discurso: trata-se da **interdição**, da **oposição razão loucura** e da **oposição verdadeiro falso** (cf. 1997: 10-18). A exterioridade que Foucault considera em relação à produção do discurso poderá ser entendida como uma anterioridade tendencialmente existente em relação à produção do desenho, inerente à sua execução. De algum modo, é possível articular os dois primeiros procedimentos numa necessidade única de dizer através da ocultação ou da exaltação do indizível. Com o desenho ajuíza-se a presença dos acontecimentos julgados perturbadores ou irrelevantes (a capacidade de identificar uma perturbação ou uma irrelevância que possam interferir na concepção da arquitectura e, posteriormente, através do desenho, a capacidade de estabelecer uma estratégia que as adopte ou exclua, continuam a constituir-se como formas de o arquitecto criador exercer o seu poder), num processo que é justificado na razão que, opondo-se-lhe, pretende dominar o acontecimento aleatório (a exclusão ou a exaltação do discurso do artista, de algum modo assimilável ao discurso do louco, é feita através da aceitação ou da rejeição da especificidade do seu desenho,

reconhecendo ou negando o seu poder e, por ele, o poder do arquitecto criador). Mas se os dois primeiros procedimentos podem ser autonomizados e reconhecidos como procedimentos instrumentais – *naturais*? – do pensamento e do desenho do arquitecto, a resolução do terceiro procedimento deverá ser compreendida como o objectivo para o qual os procedimentos anteriores tenderão. De facto, quer a **interdição**, quer a **oposição razão loucura** são atravessadas pela **oposição verdadeiro falso**. Assim, é a vontade de verdade, entendida como a conclusão generosa para a qual deve ser precipitado o processo projectual, que acaba por estar subjacente ao desenvolvimento do trabalho do arquitecto, justificando as interdições e estipulando as (des)razões sobre as quais desenvolve o seu pensamento. No desenho, a vontade de verdade fica expressa, por exemplo, na interdição, ou na aceitação, da verosimilhança da perspectiva e na adopção de códigos, técnicos, métricos e geométricos, que dissipem a não razoabilidade que um esquisso possa conter. “[S]ó aparece aos nossos olhos uma verdade que seria riqueza, fecundidade, força doce e insidiosamente universal. E ignoramos, em contrapartida, a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir” (id.: 17-18). É assim que o esquisso tende a ser preterido. Mesmo que seja instado pela ânsia da verdade, o seu valor não é universal, apesar de ser imenso, e aquilo que gera não é sereno, apesar de ser possante.

Num segundo nível, Foucault descortina um outro conjunto de procedimentos, mais próximos de uma rarefacção do discurso, exercidos, agora, a partir do seu interior: trata-se do **comentário**, do **autor** e da **disciplina** (cf. 1997: 18-28). A interioridade que Foucault identifica nesta rarefacção introduzida pelo **comentário** e pelo **autor** pode ser entendida, preferencialmente, como uma posterioridade inerente à avaliação a que o desenho é sujeito. Quanto à **disciplina**, a rarefacção que introduz ocorrerá quer na elaboração do desenho, quer na sua interpretação. A partir da compreensão dos dois primeiros procedimentos é possível verificar um intuito comum: dissipar a irregularidade que possa perturbar o alcance do significado coerente do desenho.

Sintomaticamente, a urgência em resolver a **oposição verdadeiro falso** continua a ser a razão que determina a necessidade do **comentário** e a existência do **autor**. O comentário visa esclarecer aquilo que o desenho (re)vela (a capacidade de estabelecer uma interpretação que clarifique uma significação, densificando-a e resolvendo-a para lá da sua superfície, tende a constituir-se como um poder que coage o uso do desenho), num processo que requer o autor como a instância na qual se compreende a amplitude dessa revelação (a presença do autor, entendido como a entidade que agrupa a possibilidade de significação e não como o indivíduo que produziu o discurso, tende a confirmar a coerência do desenho em função de uma coerência ulterior e imanente, estabilizada e configurada como um sistema de permanências que repele a possibilidade de alterização; que outro modo haverá de verificar um desenho como verdadeiro ou apócrifo e, concomitantemente, de atestar o poder de quem o classifica como tal?). Ao contrário do **comentário** e do **autor**, que procuram a especificidade de cada discurso, a **disciplina** comporta uma acção distinta, na medida em que impõe uma regra, instauradora e anónima, através da qual se activam os limites em que a possibilidade do discurso deverá inscrever-se. Mais uma vez, a imposição disciplinar procura criar condições para a construção e interpretação da significação verdadeira, antecipando o esclarecimento proporcionado pelo **comentário** e confirmado pela referência do **autor**. É a presença implícita das regras de elaboração do discurso desenhado que permitirá observar a verdade que está expressa numa projecção ortogonal, por exemplo, evitando o erro de a interpretar como uma perspectiva ou como qualquer outro tipo de codificação desenhada. Aliás, a sua presença fora, já, determinante na própria elaboração do registo. O título de um desenho – isto é uma planta –, antes de permitir a interpretação concreta do objecto representado, instaura o princípio da sua significação, mesmo que acabe por arrastar a exclusão de uma outra. **“Tem-se o hábito de ver na fecundidade de um autor, na multiplicidade dos comentários, no desenvolvimento de uma disciplina, outros tantos recursos infinitos para a criação dos discursos. Talvez, mas não deixam de ser princípios de coerção; e é provável que não se possa explicar o seu papel positivo e**

multiplicador, se não se tomar em consideração a sua função restritiva e coerciva" (id.: 28). É assim que o esquisso tende a ser avaliado. Sob a presença de uma regra disciplinar, o seu valor é clarificado, apesar de o ser numa só direcção, e a existência que vai fecundando pretende-se duradoura, apesar de ser transitória.

Por fim, num terceiro nível, Foucault descortina um último conjunto de procedimentos, exercidos, agora, sobre quem opera com o discurso, através de uma restrição ao seu acesso que, sob a forma de aparente protecção, acaba por perpetuar o poder daqueles que o utilizam (cf. 1997: 28-34). A (re)construção de uma narrativa oficial de projecto não pode ser dissociada da importância subliminar do desenho na afirmação cultural e social do poder do arquitecto. Esta era uma das asserções implícitas na representação proposta por Schinkel, à qual já foi feita referência, cuja origem deverá continuar a ser detectada no pensamento albertiano. "À medida que nos deslocamos da concepção para a realização na arquitectura, e daquilo que é predominantemente um acto de produção cultural para aquilo que é, sobretudo, um acto de produção social, o papel do desenho muda. Enquanto instrumento de produção social, o desenho desempenha muitos papéis. Alguns, tendo em conta a produção actual dos edifícios, são puramente técnicos. Outros servem para criar e preservar a posição social do arquitecto e o seu papel particular no interior da organização social da produção de arquitectura. Acima de tudo, o acto de desenhar, tal como o próprio desenho, incorpora quer a prática cultural do arquitecto quer a constituição social dessa prática" (Robbins, 1994, 35). Assim, se, por um lado, o desenho permite segregar aqueles que não estão habilitados a decifrá-lo, impossibilitando-os, desde logo, de acederem ao próprio processo projectual e, conseqüentemente, de constituírem um entendimento mais sustentado do objecto arquitectónico, por outro, no interior desse processo, o desenho continuará a estipular hierarquias, confirmando-se como um instrumento de produção social. Evidentemente, no topo dessas hierarquias, tenderão a perpetuar-se aqueles que conseguem decifrar o desenho para lá da sua dimensão técnica mais imediata, perscrutando e protegendo as suas

significações mais inacessíveis, no fundo, a sua inefável verdade. Em causa estará a capacidade restrita e restritiva de discorrer sobre o valor da arquitectura enquanto produção intelectual, garantida por quem, e a quem, opera, intelectualmente, com o desenho. Pela aprendizagem, essa capacidade será conferida a quem demonstrar garantias de a poder receber e dominar, impondo e ratificando, reiteradamente, o poder de exclusão que o uso do desenho pode implicar. Mais uma vez, a **oposição verdadeiro falso** perspectiva-se como a instância onde a avaliação do desenho continuará a ser caucionada. **“Todo o sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles transportam consigo. [...] O que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação de papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário pelo menos difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com os seus saberes e os seus poderes?”** (Foucault, 1997: 33-34). É assim que o uso do esquisso tende a ser perpetuado. Através da ritualização que o sujeita, a sua interferência não é questionada, apesar de atravessar o projecto à **socapa**, pelo que o poder que transporta não é equacionado, apesar de ser um **poder generativo**.

A partir destas considerações de Foucault, a produção do discurso parece revelar-se como uma existência antagónica: por um lado, porque por trás da clareza generosa de cada afirmação – aquilo que o discurso quer dizer – surge, afinal, a sombra inevitável da exclusão – aquilo que o discurso opta por não dizer; por outro, porque a exclusão sobre a qual cada afirmação se impõe tende a ser omitida, caucionando a segregação intrínseca aos procedimentos que fundam o discurso. De ambos os modos, a necessidade de preservar um significado exige que os atritos da sua afirmação sejam ignorados. Tal como no discurso, também no desenho os procedimentos de exclusão permanecem antagónicos. Ao procurar adequar um lugar preciso para a prática do desenho no interior do projecto, esses procedimentos parecem insuspeitos, mesmo que sejam coercivos, e, ao fazer convir a aparente transparência instrumental do

desenho, surgem perseverantes, ainda que permaneçam dissimulados. De um e de outro modo, estabelece-se um processo cada vez mais reforçado pela institucionalização da aprendizagem e da prática profissional do arquitecto, que, por sua vez, propiciam a adopção não questionada desse mesmo processo. Assim, estes procedimentos parecem confirmar-se como a maneira mais fiável de garantir a condução controlada do raciocínio do autor à verdade que procura alcançar, justificando, ao mesmo tempo, a exclusão inevitável que a afirmação dessa verdade implica. Sem resistência, o discernimento reflexivo sobre o modo de projectar acaba por dissipar-se.

Depois de a sua configuração ter sido analisada, será necessário averiguar as consequências dos procedimentos de exclusão intrínsecos ao desenho para a possibilidade de reconsiderar o valor do esquisso no interior do projecto. Ao procurar garantir uma apreensão controlada de um significado, a afirmação do desenho procurará evitar as possíveis interpretações que o conflituam. Reside aí, também, o antagonismo dos procedimentos que fundam o desenho. Porém, a par da homogeneização de um significado, deve ser considerada uma outra consequência destes procedimentos. Do mesmo modo que se julgará necessário evidenciar o desenho enquanto existência mental, permanecerá a dificuldade em assumi-lo como existência material. Esta dificuldade não deve, contudo, ser assacada à manualidade que é intrínseca ao desenho, mesmo que, na aparência, esta pareça contrariar o seu valor mental. Ao invés, a dificuldade em aceitar a existência material do desenho resultará, antes, da inevitável imprevisibilidade que comporta, já que perturba a apreensão serena do significado que se pretende afirmar, ao escapar à coerção que procura garanti-lo. Evidentemente, na prática do desenho, a elaboração de um esquisso parece agudizar esta dificuldade. A oportunidade do discurso desenhado parece, assim, continuar a ser determinada por algo que lhe é ulterior e, nesse sentido, alheio à própria realidade material do desenho. Será por isso que, em vez de permanecer na existência onde se revelou, o significado do desenho tende a ser entendido como transcendente à

contingência pela qual foi revelado. Não será essa a segurança que convirá à coesão do valor da verdade que se quer afirmar? Porém, esta convicção parece ser atravessada por uma incongruência estranha: se, por um lado, faz supor que um significado pode, e deve, perpetuar-se para lá da existência do desenho que o revelou, por outro, demonstra alguma dificuldade em incorporar as dúvidas que a significação desse mesmo desenho poderá desencadear. Neste conflito, de resolução difícil, a aceitação do **poder generativo** do esquisso prevalece ambígua, já que pretende evitar o confronto com tudo aquilo que não puder ser submetido à normalização que escrutina o significado do desenho. Aparentemente, a prática projectual confia no instrumento que adoptou. Porém, a coerção que usa continua a mantê-lo sob uma suspeição constante. Assim, apesar de ser a justificação que institui os procedimentos que o configuram, a premência da verdade tenderá a ignorar a existência tangível do desenho, pela qual, paradoxalmente, essa mesma verdade não poderá deixar de afirmar-se. Aparentemente, mais uma vez, ao prescindir da materialidade que a expressa, a ideia do arquitecto poderá ser compreendida sem interferências, pelo que o seu trabalho continuará a permanecer próximo da desejável dimensão intelectual onde deve ser originado e avaliado. Porém, a existência do desenho persistirá, evidentemente material e, por isso, inevitavelmente tangível. Assim, apesar do desejo subjacente e da prática constante, que sentido fará continuar a alhear a ideia que se pretende expressar do modo como é expressa? Estranhamente, o objectivo do uso do desenho parece repudiar a contingência com que se procurou propiciar a sua existência. Mas, estranhamente também, parece não haver outro modo de aceder ao valor dessa verdade sem ser através da sua representação, isto é: da contingência que lhe deu existência.

Em relação ao discurso, Foucault observa as consequências paradoxais deste alheamento: "[o] discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade em vias de nascer diante dos seus próprios olhos; e, quando tudo pode, por fim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode dizer-se a propósito de tudo, é porque todas as coisas, tendo manifestado e trocado o seu sentido, podem regressar à

interioridade silenciosa da consciência de si. Seja, portanto, numa filosofia do sujeito fundador, numa filosofia da experiência originária ou numa filosofia da mediação universal, o discurso nada mais é do que um jogo, de escrita, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escrita nunca põem em jogo senão os signos. O discurso anula-se, assim, na sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante” (id.: 37). Assim, dando continuidade a esta conclusão, negar a existência do desenho, negando-lhe, dessa forma, a existência do seu poder generativo, implica relegá-lo à mera condição de instrumento portador de um significado. Se, pelo desenho, se regista, se interpreta e se comunica uma ideia de arquitectura, esse registo, essa interpretação e essa comunicação terão de assumir o desenho além da sua condição instrumental estrita. Porém, a verificação da ideia parece continuar a requerer o retorno a uma inefabilidade silenciosa, porventura originária, onde possa ser perpetuada, para lá das contingências inevitáveis que garantiram a sua representação. Será por isso que, ao desenho, restará ficar como a instância imediatamente anterior à existência da verdade que ajudou a veicular. Aparentemente, esta proximidade pode ser aceite como uma apreciação do seu valor. Porém, exactamente por causa dessa proximidade, o desenho deverá permanecer neutro e, portanto, materialmente inexistente. Em relação ao discurso, sob uma aparente **logofilia** (ib.), Foucault identificou uma pesada **logofobia** (id.: 38). Em relação ao desenho, apesar da ilusão profícua desta proximidade, acabará por permanecer o receio que tende a ignorar a materialidade inevitável, mas porventura profícua, da sua existência.

A verificação dos procedimentos de exclusão que instauram o desenho requer um esclarecimento adicional. De facto, não pondo em causa a sua existência, haverá, contudo, que avaliar a premência desses procedimentos em relação ao modo como coagem o desenho no interior do projecto, que será certamente distinto do modo como coagem a prática do discurso. Assim, sempre atravessados pela **oposição verdadeiro falso**, que permanece como a razão última que continuará a convocar a existência do desenho, será possível

compreender esses procedimentos como acções estabelecidas a partir do interior ou a partir do exterior da produção do registo: do interior, na medida em que coagem o uso do desenho através das exclusões intrínsecas e necessárias à sua construção; do exterior, na medida em que confirmarão, ou excluirão, o desenho assim construído do desenvolvimento do processo projectual. Evidentemente, não fará sentido observar a procedência destas acções de um modo restritivo, impondo uma fronteira exacta que precise o *interior* e o *exterior* da elaboração de um desenho. De facto, ainda que procedentes do exterior, na medida em que lhe são impostas, todas essas acções acabam por lhe ser interiores, na medida em que constituem a possibilidade da existência do desenho, quer esta seja momentânea, quer acabe por ser perpetuada. Dando consequência a estas noções de interior e de exterior, talvez se deva observar a exclusão a partir de um sentido prospectivo e de um sentido retrospectivo, pelos quais se vai estabelecendo e validando uma possibilidade de verdade. Ainda assim, porque a elaboração de um desenho é complexa, esses sentidos não deverão coincidir com a evolução cronológica do processo projectual, linearmente considerada. Deste modo, se, prospectivamente, as exclusões irão determinar aquilo que será desenhado e o modo como esse desenho será feito, retrospectivamente, as mesmas serão determinadas por uma apreciação que confronta um resultado atingido, mesmo que transitório, com as expectativas que determinaram a sua elaboração, ainda que imprecisas. Enquanto se constrói, pelo seu interior, o desenho prospectiva a possibilidade de uma ideia; quando se avalia a possibilidade dessa ideia, o desenho é retrospectivado, a partir do seu exterior. Para o desenho, os procedimentos de exclusão poderão, pois, ser diferenciados como prospectivos e como retrospectivos.

Neste momento, fará sentido reencontrar os procedimentos que Foucault detectou em relação à produção do discurso, confrontando-os, agora, com os procedimentos inerentes à elaboração do desenho, verificando, ao mesmo tempo, a amplitude fecunda da aula que proferiu. Assim, não será difícil

verificar que a **interdição** tanto exclui aquilo que deve ser desenhado como restringe aquilo que merece ser interpretado e validado num desenho, tal como a **oposição razão loucura** tenderá a justificar, ou não, a construção e a aceitação daquilo que deverá ser revelado num desenho. Do mesmo modo, o **comentário** que esclarece um desenho poderá sustentar a construção de um outro, e a presença do **autor** poderá impor-se como o maneirismo que enquadrará a apreciação do desenho, feito ou por fazer. Quanto à **disciplina**, na medida em que estipula as regras de significação, acabará por atravessar a existência do desenho, o mesmo acontecendo à ritualização que hierarquiza a dimensão social do seu uso. Porém, mais do que na acção prospectiva, será na verificação retrospectiva que será espoletada a infâmia a que os desenhos poderão ser remetidos: porque foram avaliados negativamente, a partir da ideia que deveriam representar, esses desenhos acabarão por ser privados de existência, independentemente da bondade que procuraram trazer ao projecto. De facto, não fará sentido supor que um desenho possa ser feito com o objectivo de perturbar o esclarecimento do processo projectual. Assim, mau grado o desejo original, aquilo que esses desenhos procuravam esclarecer não foi, ainda, aceite como a verdade que deveriam revelar. Esta, supostamente, continuará no pensamento de quem projecta, aguardando a execução do próximo registo. Assim, do mesmo modo que a verdade permanecerá como a razão última que sustenta a construção do desenho, a verificação daquilo que esse desenho comporta de não verdadeiro prevalecerá como a razão primeira que accionará a sua exclusão e, inevitavelmente, a sua infâmia. Quer na sua construção prospectiva, quer na sua verificação retrospectiva, a **oposição verdadeiro falso** identificada por Foucault parece subsistir como a razão que determina a possibilidade de existência do desenho.

No confronto com o desejo de verdade, será determinada a infâmia a que o desenho poderá ser sujeito. Mas a partir da infâmia, poderá ser vislumbrada a razão pela qual o esquisso (se) gera (n)o interior do projecto. O pensamento de Foucault permanece premente para o entendimento do desenho.

I - 4 DO REVERSO DO DESENHO

Na sequência da aula de Foucault, torna-se premente reconfigurar a amplitude da possibilidade de *dizer* a partir da necessidade insuspeita e simultânea de *não dizer*. Por cada coisa que é afirmada, uma outra é excluída, num processo que procura preservar incólume o significado que a existência discursiva deverá assegurar. A identificação dos procedimentos que instituem o discurso acaba por trazer à consciência uma prática coerciva de interdição, que se descobre, sempre, sob a aparência generosa de cada afirmação. Mesmo que constitua um constrangimento à existência discursiva, a exclusão parece ser a resposta ao temor provocado por uma compreensão transgressora que poderá deturpar o sentido que o discurso pretende assegurar.

Independentemente da importância desta conclusão, a aula de Foucault comporta um alcance mais profundo. Mais do que fazer uma mera identificação dos procedimentos de exclusão sobre os quais o discurso é instituído, resignando-se a uma fatalidade que impossibilite ir além da sua configuração conforme foi estabelecida pela prática institucionalizada, Foucault delineia algumas hipóteses de incursão nas suas zonas interditadas. Ainda assim, apesar de parecer justificável, essas hipóteses de incursão não procuram anular os procedimentos já identificados, estabelecendo outros que, porventura, possam ser considerados menos erosivos da significação que o discurso procura apresentar. Se esse fosse o objectivo, apenas se deveria conseguir uma substituição de procedimentos, mantendo, contudo, o intuito disciplinador a que obedece a sua instituição. A existência do discurso, na medida em que comporta a eleição daquilo que se quer dizer, continua a requerer o afastamento, mesmo que involuntário e contrariado, daquilo que se julgará necessário omitir. Estando consciente de que a exclusão será, sempre, uma consequência inevitável da coerção que garante a existência do discurso, Foucault não procurará anulá-la. Porém, apesar de aceitá-la, também não

deixará de questionar os procedimentos que instituem a prática discursiva, procurando, desse modo, perscrutar para lá da verdade que aquela exclusão pretende assegurar e proteger. Esta sua opção é determinante, pois revela uma lucidez capaz de demarcar-se de algumas avaliações que apenas se comprazem na mera decomposição dos processos instauradores da elaboração discursiva, acabando, em última análise, por pôr em causa a própria validade dessa elaboração e, conseqüentemente, a sua existência. Com Foucault, as novas possibilidades de compreensão surgem porque são propostos meios de questionar os mecanismos de exclusão, permitindo discernir aquilo que foi ocultado, no reverso da coerção que continuam a exercer. Assim, em vez de pretender instituir um novo paradigma que supere um outro anterior, sempre na ânsia da obtenção de condições que possibilitem o estabelecimento de uma verdade que justifique e redima a exclusão sobre a qual se funda a sua enunciação, Foucault passou a aceitar e a verificar o conflito que lhe é inerente. Mais do que a procura de um (novo?) significado – uma (outra?) verdade – passa a estar em causa a dependência que qualquer significado terá da exclusão que a sua afirmação requer, relativizando, por isso, a veracidade daquilo que se quis afirmar. **“E se quisermos – não digo apagar esse temor –, mas analisá-lo nas suas condições, no seu jogo e efeitos, é preciso, creio, estar resolvido a adoptar três decisões às quais o nosso pensamento, hoje, resiste um pouco, e que correspondem aos três grupos de funções que acabo de evocar: questionar a nossa vontade de verdade; restituir ao discurso o seu carácter de acontecimento; erguer finalmente a soberania do significante”** (Foucault, 1997: 38). Inesperadamente, depois de sempre ter sido omitida, a exclusão acaba por surgir como uma nova possibilidade de aceder ao discurso ou, pelo menos, a alguns dos seus procedimentos mais recônditos, aqueles que essa mesma exclusão procurou esquecer, em virtude do temor que a sua presença provocava.

Na sequência da compreensão dos três níveis de coerção a que o discurso está sujeito, Foucault avança alguns princípios através dos quais procura discernir os procedimentos de exclusão inerentes à formulação discursiva.

Surgem, então, os princípios da **inversão**, da **descontinuidade**, da **especificidade** e da **exterioridade** (cf. op. cit.: 38-40). No seu conjunto, trata-se de modos de questionar a prática discursiva, que poderão ser adoptados como possibilidade de um método analítico, mesmo que o seu objectivo não deva ser confundido com a procura de novas certezas que permitam aceder, de um outro modo, às eventuais significações que continuariam a permanecer ocultas sob a superfície mais imediata do discurso.

O princípio da **inversão** desloca a observação da prática discursiva para lá das instâncias comuns que delimitam a sua significação, sejam essas instâncias o **autor**, a **disciplina** ou a **vontade de verdade**, nas quais, convenientemente, deveriam ser encontradas as origens do significado justo daquilo que é dito, mas onde, de facto, a amplitude desse mesmo significado acabará por ser rarefeita. Mas, uma vez compreendida a rarefacção determinada por essas instâncias, será que faz sentido supor que o significado pleno e verdadeiro do discurso, definitivamente ulterior a todos os constrangimentos da sua expressão e perpetuamente uno e completo, possa, alguma vez, ser atingido? Precavendo a miragem de uma suposta significação contínua e resistente que existiria aquém, ou além, da existência do próprio discurso, surge o princípio da **descontinuidade**, assumida como dimensão inerente à prática discursiva, que deverá, assim, ser observada como não contínua, não una e não linear, evidenciando, ao invés, uma espessura complexa, onde se surpreende a contradição, a multiplicidade e o aleatório. Mas, depois de estar assumida a descontinuidade da prática do discurso, fará ainda sentido entender essa prática como uma perpetuação de significados que lhe são anteriores e, desse modo, pré-existent e autónomos em relação a essa prática? Contrariando esta convicção, segundo a qual os significados seriam existências dissociadas da contingência que os veicula, é proposto o princípio da **especificidade**, pelo qual o discurso é afirmado como “**uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhe impomos; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio da sua regularidade**” (id.: 40). Mas, mais uma vez, depois desta prática

ter sido esclarecida como uma violentação feita sobre as coisas de que esse discurso fala, será que ainda é possível ansiar por uma significação derradeira, perpetuada além da existência discursiva que a apresenta? Concluindo a sua proposição, Foucault estabelece o princípio da **exterioridade**, pelo qual sublinha a necessidade de ser estabelecida uma compreensão das condições externas que configuram o funcionamento do discurso e pelas quais se estabelece a sua existência. Nesse sentido, essa compreensão deverá ser contraposta à urgência da busca de uma suposta significação que exista oculta no discurso. Ao confrontar-se com estes quatro princípios, que, de algum modo, considera poder precipitar no último, Magalhães apreende e sintetiza o pensamento de Foucault: “[s]egundo este princípio ou esta regra [...], trata-se de contrapor ao método corrente, segundo o qual tomamos o discurso como ponto de partida para o núcleo significativo de um pensamento de que o discurso seria uma manifestação, uma orientação para a materialidade extra-discursiva, para as condições de existência da materialidade discursiva. Existe alguma coisa que não é discurso, que é exterior ao discurso e que exerce um efeito de controlo sobre o discurso. [...] [Isto significa] estudar os discursos e os factos sociais como elementos, certamente distintos, de um jogo permanente de acção e de reacção, de desejo e de domínio” (Magalhães, 2002: 148). O discurso redescobre-se, então, na condição de uma prática de confronto cujo desfecho permanece pouco previsível. A reapreciação da prática projectual torna-se irrecusável, parecendo reconduzir o pensamento a uma instância que o torna indissociável do modo como é expresso.

Depois da compreensão da infâmia e da verificação dos procedimentos de exclusão que lhe deram origem, a terceira consequência da aproximação ao pensamento de Foucault advirá da necessidade de observar o desenho a partir dos procedimentos que instituem o seu funcionamento. Se, antes da apreensão das suas propostas, a recuperação de alguns registos causaria uma perplexidade indisfarçável, pois poderiam denunciar as irregularidades que o projecto entretanto resolvera, agora, a existência desses registos constituirá um meio incontornável de adensar a reflexão sobre o desenvolvimento de uma

narrativa projectual, já que essa reflexão admite, e porventura requer, a contrariedade que essas mesmas irregularidades possam comportar. A possibilidade de compreender o modo como o desenho (se) gera (n)o interior do projecto ganha um novo fôlego. Certamente, as exclusões continuarão a existir e a ser determinantes ao longo do processo projectual e, nesse sentido, a ser necessárias para proceder à sua compreensão. Contudo, a hipótese metodológica decorrente dos quatro princípios propostos por Foucault permite reconsiderar as razões que determinaram a exclusão de alguns desenhos, ao mesmo tempo que, depois de os recuperar, solicita a sua ligação ao desenvolvimento do pensamento projectual. A partir de agora, considerando esses quatro princípios, passará a ser possível, até desejável, compreender os **poderes** e os **perigos** do desenho que antes se quisera esconjurar (porque quer uns quer os outros deixaram de constituir-se como uma ameaça para o entendimento do projecto), incorporar o seu **acontecimento aleatório** que antes se tentara dominar (porque esse acontecimento deixou de ser julgado como desviante em relação ao entendimento do projecto) e assumir a sua **pesada e temível materialidade** da qual antes se pretendia esquivar (porque, por fim, o entendimento do projecto já não poderá ignorar a condição material do desenho, fora da qual esse desenho não terá, sequer, existência). O ponto ideal de observação da narrativa projectual pluraliza-se e a própria narrativa, outrora una e linear, torna-se agora múltipla e pluridimensional, já que passa a comportar a intersecção de várias outras existências, que configuram várias outras possibilidades narrativas, vislumbradas através dos desenhos agora resgatados. Com Foucault, a interpretação de um processo projectual passou a poder ser fundeada num território que anteriormente se encontrava inacessível por ter sido interditado. O desenho amplia o valor da sua existência, libertando-se de uma condição instrumental estrita para se redescobrir no horizonte mais alargado onde é desenvolvido o pensamento projectual.

Evidentemente, tal como Foucault alertou quando identificou as disposições que deveriam orientar a compreensão renovada do discurso, também a

verificação das possibilidades narrativas do processo projectual requer a adopção de uma disponibilidade precisa no modo de reapreciar o valor do desenho. Para o desenho, sobretudo para o esquisso, é necessário reflectir sobre a inflexível **vontade de verdade** que impele a sua execução, e a sua exclusão (quando um desenho está a ser executado, o contorno daquilo que se procura definir é, ainda, impreciso, pelo que a sua verdade só poderá ser precária e, por isso, provisória), uma vez que essa vontade tende a negar ao desenho o **carácter de acontecimento** interpelante da sua existência (porque um desenho está a ser executado, a sua existência distende-se ao longo de um tempo, pelo qual vai sendo accionada uma interpelação continuada a quem vai desenhando, sempre através da imprevisibilidade daquilo que vai sendo desenhado), restringindo-a à prudente e passiva condição de **significante** (que outro processo poderia garantir o valor instrumental do desenho e a dimensão mental do trabalho de quem o executa a não ser a amarração da representação a um resultado pré-fixado e acessível, apenas, através de regras estritas e coercivas de significação, anteriormente estabilizadas?).

A apreciação do valor do desenho deve, assim, ser configurada a partir de novas referências, mesmo que estas contrariem a inércia comum que tende a esvaziá-lo, uma vez que ignora a sua existência material e, consequentemente, o seu **poder generativo**. Mais uma vez, na sequência directa dos quatro princípios anteriormente propostos, as opções preconizadas por Foucault em relação ao discurso revelam-se promissoras em relação ao desenho. Estas “[q]uatro noções devem servir, pois, de princípio regulador para a análise: a de acontecimento, a de série, a de regularidade, a da condição de possibilidade. Vemos que se opõem termo a termo: o acontecimento à criação, a série à unidade, a regularidade à originalidade e a condição de possibilidade à significação. Estas quatro últimas noções (significação, originalidade, unidade, criação) de modo geral dominaram a história tradicional das ideias onde, por um comum acordo, se procurava o ponto de criação, a unidade de uma obra, de uma época ou de um tema, a marca da originalidade individual e o tesouro indefinido das significações ocultas” (1997: 40).

Neste momento, será importante ponderar o propósito desta proposta, confirmando, mais uma vez, a amplitude do pensamento que a orienta. Apesar de o conjunto daquelas quatro noções ser identificado como um princípio regulador que deve orientar a análise do discurso, Foucault entende que a sua adopção deverá rejeitar a constituição de um novo paradigma de interpretação. Se assim não acontecesse, mais não se faria do que tentar estabelecer a ilusão de uma suposta nova chave de acesso ao manancial permanentemente sedutor e desejado das **significações ocultas** do discurso, e este continuaria, novamente também, a permanecer na sua condição instrumental estrita e cada vez mais estagnada. Prevenindo essa quase inevitável tentação, Foucault é incisivo. Em vez de procurar substituir os procedimentos de exclusão que detectou, a presença das quatro noções que propôs deverá enfrentar a inquestionada permanência desses procedimentos. A opção de apontar cada uma das noções opostas às noções agora identificadas verifica e adensa essa intenção, confirmando, ao mesmo tempo, o desejo de procurar uma possibilidade de integrar em vez de reiterar uma urgência em excluir. Será, assim, que a premência da **criação**, da **unidade** e da **originalidade** é diluída e que a **significação** passa a ser apreendida na **condição** de uma **possibilidade**. A certeza intrínseca ao discurso é desarmada e a suas aparentes naturalidade e neutralidade deixam de ser necessárias ou, sequer, credíveis. A possibilidade de compreender o **poder generativo** do desenho no interior do projecto parece, por fim, perspectivar-se num horizonte que o admite como uma possibilidade razoável.

Enquanto **acontecimento**, o desenho adquire uma dimensão inesperada, reforçando o impacto imponderável que decorre da sua existência tangível, elaborada ao longo de um processo complexo, com o qual o arquitecto se vê, forçosamente, confrontado. Assim, sem que se tenha perdido o propósito da sua execução, o ponto de origem de um desenho tende a dissipar-se surgindo, em seu lugar, um tempo dilatado de elaboração, configurado por existências nem sempre interiores ao processo projectual. À medida que vai sendo

avaliado, o desenho vai sendo progressivamente reconfigurado, suscitando novas avaliações e as suas consequentes reconfigurações até que fique explícito o propósito que motivou o início do processo. O momento primeiro do desenho, aquele que o teria confirmado como resultado de uma **criação**, dissipa-se, sem que o seu momento último, aquele para o qual deveria tender a sua elaboração, seja, ainda, totalmente conhecido. No projecto, o desenho vai acontecendo, entre um início impreciso e fim imprevisível. Esta distensão do tempo de elaboração de um desenho, sustentada pelo reajuste contínuo da sua evidência tangível, torna premente a necessidade de encará-lo a partir da noção de **série**. Apesar de paradoxal, esta hipótese parece inevitável, já que o desenvolvimento de um processo projectual requer a reavaliação continuada do pensamento através da sua representação. Mas porque essa ambição parece justificar-se, não poderá deixar de se questionar as suas consequências. Ao ser encarada como um momento particular de uma sucessão mais ampla, a elaboração de um desenho passa a comportar uma instabilidade que resulta da imprecisão da sua origem e da imprevisibilidade do seu fim, ainda agora constatadas, mesmo que a pluralidade daí adveniente atente a ansiada **unidade** que um desenho deveria garantir. Ao longo do tempo em que vai acontecendo, a elaboração de um desenho encadeia(-se) (n) o pensamento que deve representar. Assim, no projecto, cada desenho transporta um rasto do desenho que o antecedeu. Na sequência deste encadeamento, cada desenho deverá ser apropriado a partir da **regularidade** que perpassa a sua elaboração. Mais uma vez, esta hipótese parece paradoxal. Porém, a sua consideração permitirá esclarecer o modo como o pensamento vai sendo sustentado. Depois de uma representação inicial, a elaboração da representação subsequente implica a apropriação de referências da representação anterior, de modo a estabelecer uma ligação que garanta o desenvolvimento do projecto. De um desenho ao outro, é estabelecida uma ligação, sem a qual dificilmente seria possível sustentar o processo projectual. Apesar dessa ligação recusar uma repetição simplista, haverá, contudo, que propiciar um reconhecimento daquilo que foi expresso através de um eco que

viabilize a avaliação daquilo que se procura expressar. Será na evolução, mesmo que descontínua, deste processo, e não apenas na **originalidade** heróica do momento que o fundou, que é sustentado o desenvolvimento do pensamento projectual. Ao ser questionado o sentido das noções de **criação**, de **unidade** e de **originalidade**, o desenho poderá, finalmente, ser observado para lá da premência da **significação** que o torna hirto no interior do processo projectual. Como parece ser evidente, o desenho continuará a ser interpretado, viabilizando, desse modo, a constituição de um significado. De outra maneira, a sua presença no projecto esvaziar-se-ia de sentido. Contudo, o âmbito e a amplitude da definição desse significado terão de ser reconsideradas. De facto, mais do que servir para conferir uma ideia já estabelecida – essa seria, porventura, a função primordial de um desenho final –, a representação deverá, sobretudo, propiciar o surgimento de nova informação capaz de suscitar e alimentar o desenvolvimento do projecto, mesmo que a informação assim gerada não possa ser apreendida a não ser através da representação que a efectivou. Se assim não acontecesse, se o desenho não suscitasse a descoberta de nova informação, o pensamento projectual tenderá a contrair-se, ensimesmando-se num processo inevitavelmente regressivo que conduziria, paradoxalmente, à sua própria extinção.

A compreensão do desenho deverá, então, apreendê-lo como **condição de possibilidade** do pensamento projectual, surgida na **regularidade** de uma **série** que a configura como um **acontecimento** que o interpela. “**As noções que se impõem agora não são mais as de consciência e de continuidade (com os problemas que lhe são correlativos de liberdade e da causalidade), nem as de signo e de estrutura. São as de acontecimento e de série, com o jogo das noções que lhe estão ligadas; regularidade, acaso, descontinuidade, dependência, transformação**” (Foucault, 1997: 42). Será aí, nesse jogo inesperado de noções, onde a existência do desenho já não poderá ser ignorada, mas onde, também, a sua consequência ainda não pode ser completamente prevista, que deverá ser entendido o **poder generativo** do desenho no desenvolvimento do projecto de arquitectura.

Depois de ter permitido ligar o seu uso à coerção que o sujeitava a um significado prévio, a adopção do pensamento de Foucault permitiu perspectivar o desenho num novo horizonte, cuja configuração o restabelece como a instância que condiciona as possibilidades daquilo que é representado. A generosidade deste reajuste parece ser evidente. Apesar de, naturalmente, a amplitude de uma possibilidade ser mais lata do que a precisão de um significado (nesse sentido, este reajuste poderia surgir como um recuo em relação ao entendimento comum que aceitava o desenho como um meio proficiente de desenvolver um pensamento), essa latitude acaba por ser mais consentânea com o intuito prepositivo de um processo projectual. Na medida em que o desenho deve auxiliar a clarificação do pensamento do arquitecto, a pluralidade que é avistada numa hipótese possível parece ser indubitavelmente mais profícua do que a restrição decorrente de um significado já fixado.

Porém, inesperadamente, este reajuste provoca uma estranha inquietação que não pode deixar de ser observada. Se, anteriormente, a interpretação do desenho parecia permitir a apreensão natural de um determinado significado, sobretudo porque não se questionava o quanto esse processo resultava de uma imposição, depois de esta imposição estar verificada e, de algum modo, relativizada, a naturalidade com que se interpreta um desenho tem de ser questionada. Agora, a apreensão de um desenho está confrontada com a improbabilidade de se processar de um modo isento, modo esse que permitiria obter um significado evidente e apropriadamente expresso com a lisura julgada adequada à perpetuação da dimensão mental do pensamento do arquitecto. Quer o desenho, quer outras representações, continuam a ser requeridos como meios de clarificar esse pensamento. Contudo, torna-se cada vez mais insustentável procurar insistir que o seu desenvolvimento, uma vez que é clarificado por essas representações, possa, igualmente, ser-lhes autónomo. A identificação dos procedimentos de exclusão sobre os quais se funda a prática do desenho não é um artifício engenhoso que permite agilizar o acesso a um determinado significado, pluralizando-o noutros igualmente plausíveis e não

menos promissores. Continuar a supor que é possível alcançar aquilo que ainda não teria sido revelado, apesar de, subtil e arditamente, sempre ter permanecido à espera de ser discernido, é um logro que insiste na necessidade de perpetuar o desenho na sua condição instrumental mais restritiva, aquela que o exige cautelosamente desapossado da sua identidade. Foi contra uma insistência similar que Magalhães se pronunciou, quando desacreditou o propósito pio em que a hermenêutica precisa de sustentar a sua relação com o discurso (cf. 2002, 73-79), e é contra essa mesma insistência que o desejo de entender o desenho agora se insurge, quando é necessário discernir o seu lugar no interior do projecto. Assim, uma vez identificados os procedimentos de exclusão que configuram o uso do desenho, é imprescindível verificar que, ao longo do desenvolvimento de um processo projectual, qualquer significado advém, inexoravelmente, da possibilidade directa que emerge de um desenho efectivamente elaborado, e não, como poderia parecer mais eloquente, da imaterialidade conivente da sua serena transparência instrumental. Neste momento, é inevitável recordar Foucault, na precisa altura em que apontava a violência que era infligida às coisas pelo discurso: **"não [devemos] imaginar que o mundo volta para nós um rosto legível que não teríamos mais do que decifrar; ele não é cúmplice do nosso conhecimento; não há providência pré-discursiva que o disponha a nosso favor"** (1997, 40). Ao pensamento resta, então, a possibilidade decorrente da condição que o expressa e que, para o caso do projecto de arquitectura, poderá ser o exacto desenho que vai sendo executado à medida que o arquitecto vai pensando. Também no projecto não deverá existir uma providência anterior à representação, pela qual o pensamento se constitui antes de ter uma configuração, mesmo que essa representação se aloje, inicialmente, ou, até, para sempre, no silêncio interior do próprio pensamento onde é constituída.

O pensamento e a representação constituem-se numa existência una, sustentando uma reciprocidade que descrê da primazia inquestionável do primeiro e procede da tangibilidade contingente da segunda.

Ainda assim, o cepticismo em relação às consequências da aula de Foucault poderá prevalecer. Porventura, poder-se-á sustentar que será, precisamente, nesse silêncio interior do próprio pensamento que a ideia se torna presente, constituindo-se como uma manifestação virtuosa, evidente e plena, e, por isso, isenta das contingências posteriores de uma eventual representação. Para ser comunicada, essa ideia teria de ser sujeita ao constrangimento de uma representação, mas para o ser – apenas ideia – a sua existência anterior a uma representação bastar-se-ia ou, melhor, seria mesmo a desejável. Mesmo assim, poder-se-ia insistir no cepticismo e sustentar que uma representação revela, muitas vezes, distâncias evidentes em relação à ideia que a determinou, pelo que, naquele silêncio interior do pensamento, essa ideia permaneceria como o repositório das reais intenções do arquitecto. Mas, de imediato, estes cepticismos enfrentam dúvidas inevitáveis. Se, mesmo que apenas considerada no pensamento, essa ideia existe como realidade anterior e alheia a uma qualquer representação, como é que a sua existência se torna apreensível, inclusivamente para quem a constituiu? E, não sendo apreensível, como poderá ser manipulada de modo a permitir o desenvolvimento do processo projectual que deveria iniciar? Ou, então, como poderá, sequer, ser ajuizado o seu valor, mesmo por quem a formulou? Por último, como será possível verificar a existência de uma ideia uma vez que não possui uma configuração – uma representação – que exista, pelo menos, na mente de quem a concebeu? Para o projecto de arquitectura, a existência de uma ideia não pode ser entendida como uma entidade auto-suficiente, realizada em si própria e, por isso, anterior a uma hipotética representação, e esta não pode ser depreciada como uma contrariedade inevitável, à qual o pensamento tem de resignar-se se pretender operar sobre essa ideia. Pelo contrário. A existência de uma ideia deve ser entendida na exacta amplitude da sua representação e esta ligação inextrincável entre ideia e representação em nada poderá abalar o valor de uma ou de outra. Para o pensamento projectual, uma ideia será, sempre, uma existência discursiva, capaz de tornar discernível uma proposição de espaço. É por isso que o cepticismo que recusa a ideia como

coisa que existe por meio da sua representação acaba por se esgotar, esgotando-as, à ideia e à sua representação, na própria inefabilidade onde pretendeu resguardá-las. Continuar a insistir no desejo de uma ideia que permaneça como a expressão de uma **providência pré-discursiva** significa, afinal, negá-la, negando-lhe, inevitavelmente, a profícua possibilidade de existência que será determinante para o desenvolvimento de um processo projectual.

A partir das propostas de Foucault, o confronto do desenho com o pensamento projectual desassombra-se. Aquilo que está em causa já não é a possibilidade de adensar um significado ou de descobrir significados até agora ocultos mas, antes, e é aqui que se agudiza a inquietação anteriormente estranhada, a efectiva impossibilidade de os constituir como autónomos e, por isso, alheios e imunes à sua representação.

O pensamento do arquitecto reencontra-se, assim, num paradoxo. Se a virtude intelectual do seu trabalho fora a razão que sustentou a apreciação da sua actividade e se, nessa apreciação, o desenho foi aceite como o instrumento neutro que garantia aquela virtude, então, a impossibilidade de estabelecer um pensamento que se constitua como uma existência autónoma da sua representação parecer fazer retroceder a concepção da arquitectura a uma indesejada manualidade da qual, há muito, se pretendia autonomizar. Assim, será que ainda faz sentido considerar a dimensão mental do desenho? ou, pelo contrário, apenas deverá ser assumida a sua dimensão tangível? Como deverá ser evidente, é descabido supor que a dimensão mental que induz a elaboração de um desenho possa, alguma vez, ser desacreditada. Contudo, também já não é sustentável pretender que a ideia que induz a elaboração de um desenho possa revelar-se se não o fizer através da dimensão inevitavelmente material desse desenho. Para poder desenvolver o seu pensamento, o arquitecto não pode evitar as consequências do confronto com a representação das suas ideias. Porquê? Por um lado, porque ignorar a interpelação que o desenho provoca à medida que se vai apropriando do

pensamento parece ser despropositado e, por outro, porque esse pensamento já não pode ser apreciado a não ser através da representação que o elucida, pois, de outro modo, esse pensamento nem sequer teria existência. Mais uma vez, é prudente confirmar que essa representação pode ocorrer numa dimensão anterior à sua concretização material e, mais uma vez também, reiterar que, mesmo desse modo, a coerção que garante essa possibilidade não será menor do que aquela que é verificada quando um desenho, ou outra qualquer representação, são elaborados. Neste paradoxo, onde o trabalho do arquitecto é interpelado, o desenho que vai elaborando torna-se na provocação do seu pensamento. Provocação porque é o desenho que lhe confere existência quando o torna apreensível, e provocação, também, porque é o desenho que impele ao reajuste dessa sua mesma existência, quando o instiga. Será no confronto com a tangibilidade do desenho que a amplitude do pensamento projectual é provocada. A anterior relação que era mantida com a representação inverte-se. Agora, não só o pensamento projectual não pode escapar à existência do seu registo como, sobretudo, esta escapa, pelo menos em parte, ao domínio inquestionável que o arquitecto julgava ter sobre as representações que elaborava. Essa será, certamente, a consequência mais inquietante da provocação paradoxal onde se estabelece o trabalho do arquitecto.

O ressurgimento do desenho parece fazer ressoar os **poderes** e os **perigos** decorrentes do seu **acontecimento aleatório**, que mais não seriam do que a consequência inevitável da sua **pesada e temível materialidade**. Depois de ter sido esclarecida a necessidade incontornável da presença dos mecanismos que coagem o uso da representação, a existência pacificadora do desenho atingiu uma ruptura. A partir da agora, como deverá ser considerado o desenho? Se, no projecto, essa sua existência passou de uma presença instrumentalmente neutra e útil para uma presença materialmente interpelante, mas de utilidade ainda pouco clara, como poderá ser verificado o seu valor no desenvolvimento do pensamento projectual? A representação redescobre-se como a instância

onde se discerne a diversa informação que interfere no desenvolvimento do processo projectual: aquela que é introduzida pelo arquitecto mas, também, aquela que surge, sem o seu controlo directo, pelo simples, mas inevitável, acto de representar o seu pensamento, isto é: de pensar.

Neste momento, o desenho confronta a sua compreensão com um abismo inesperado. De facto, não só é questionado o modo de interpretar como, sobretudo, são postos em causa o próprio sentido e a possibilidade de o fazer. Por um lado, estando definitivamente desacreditada a hipótese de analisar o desenho como uma presença instrumentalmente neutra no interior do projecto, não se vislumbra uma outra categoria igualmente pacificadora que o acolha e, a partir da qual, o inquirir. Por outro lado, na ausência dessa categoria alternativa e na improbabilidade da existência de um significado perene e prudentemente autónomo que possa ser transmitido para lá da existência corpórea do desenho, a possibilidade de o interpretar com isenção parece perder a validade. Mas, se um desenho já não pode ser compreendido como a afirmação segura de um significado prévio que o tenha requerido, como será, então, possível apreendê-lo no interior do projecto? E se a possibilidade daquilo que se interpreta num desenho já não corresponde à certeza daquilo que se pretendia assegurar, que sentido fará insistir em procurar apreendê-lo nesse interior do projecto? Neste momento, quando a anterior segurança instrumental do desenho já não é viável, será que é, sequer, justificável continuar a pretender inquirir o desenho no interior do projecto? Será que, depois de os mecanismos que constrangiam a sua existência terem sido compreendidos, a interpretação do desenho se descobriu imprevisível e, por isso, a sua presença no projecto de arquitectura tornou-se inapreciável? E, se assim for, e se se confirmar a impossibilidade de retomar a anterior neutralidade instrumental do desenho, retoma essa que permitiria dissipar as interferências perpetradas pela ausência de um seu significado garantido, será que o arquitecto perdeu a possibilidade de controlar o seu pensamento, inviabilizando, desse modo, a efectiva possibilidade de desenvolver um

projecto? Por último, talvez todas estas dúvidas possam ser precipitadas numa única, ainda que se corra o risco de desacreditar o próprio início deste trabalho: o que será que o esquisso gera no interior do projecto de arquitectura? Afinal, no seu reverso, o anjo parece revelar-se um incubo.

Retome-se a razão que levará um arquitecto a desenhar, quando pretende sustentar um pensamento projectual. Independentemente das particularidades de cada projecto, o desenho constitui-se como um instrumento que permite discernir a informação necessária ao seu desenvolvimento. A partir desta razão mais evidente, o desenho deve continuar a ser apreciado pela sua eficácia, não só porque permite avaliar a informação já conhecida mas, também, porque possibilita o surgimento da informação que irá esclarecer as inevitáveis dúvidas que surjam ao longo do projecto. De outro modo, se o arquitecto conhecesse antecipadamente o resultado do seu trabalho e, portanto, não necessitasse de gerar e de ponderar a informação que o tornasse viável, o projecto perderia a sua mais evidente justificação.

Porém, quando a transparência inócua do desenho dá lugar a uma tangibilidade impertinente, a questão de maior premência que deve ser ponderada em relação à sua presença no interior do projecto resulta da impossibilidade de se continuar a supor que a informação expressa num registo coincida, na totalidade, com a informação que deu origem à sua execução. Apesar da possibilidade que o admitia como generativo, o poder do desenho parece estar a tornar-se degenerativo. De facto, um registo não deixará de constituir-se como a afirmação generosa de uma ideia. Contudo, quando for interpretado, já não será possível garantir que essa ideia seja o único entendimento que esse registo possa suscitar, até porque a própria definição dessa ideia parece estabelecer-se à medida que o seu registo vai sendo elaborado. Mas, se assim acontecer, não só será necessário verificar a intromissão do desenho no desenvolvimento do pensamento como, também, a sua intromissão no seu próprio desenvolvimento. De um e de outro modo, a

estabilidade que, outrora, parecia ser induzida pela presença da representação parece, agora, sucumbir a uma desconcertante imprevisibilidade. Herbert identifica-a com particular precisão, ao mesmo tempo que a esclarece como uma marca determinante que configura o próprio processo de elaborar um desenho e, conseqüentemente, de sustentar o pensamento. **"O processo de reinterpretar cada marca conforme é feita e, assim, encontrar nova informação, significa que o processo de projecto, como um todo, é incerto. Esta incerteza intrínseca de todo o processo deriva da incerteza de cada passo desenvolvido. Um desenho requer tempo real e cada marca, conforme é feita, torna-se, imediatamente, um novo elemento que expande e redefine o processo de projecto. [...] Assim, cada marca requer do projectista a execução de uma nova interpretação de todas as marcas passadas, uma interpretação que não pode ser resolvida enquanto existir uma expectativa da próxima marca. E, como cada marca é feita em resposta a uma interpretação prévia, cada marca torna-se uma nova, imprevisível influência em cada marca seguinte"** (1993: 64).

Assim, entre uma intenção inicial e a sua representação subsequente surgirá, inevitavelmente, um desfasamento, uma **imprevisível influência**, que não deixará de acarretar o aparecimento de informação que não fora inicialmente prevista e, portanto, não pôde ser antecipadamente controlada. E se é possível admitir que, em muitos casos, esse desfasamento possa, e deva, ser diminuto (assim deverá acontecer quando, por exemplo, se pretende registar algo já definido e são elaborados os registos finais de um projecto), ainda que, de facto, nunca venha a ser nulo (mau grado a necessidade de transmitir uma informação inequívoca, até esses registos finais poderão suscitar interpretações não coincidentes), o mesmo já não será expectável quando se procura registar aquilo que ainda não estará suficientemente definido e, por isso, permanece como uma dúvida que o projecto deverá esclarecer. Nesse caso, o desfasamento parece ser inevitável e a sua superação torna-se urgente. De qualquer dos modos, a informação que surge além do controlo objectivo do arquitecto não deixará de interferir no desenvolvimento do processo projectual, sobretudo se se tiver em conta que essa informação continuará a surgir ao

longo dos múltiplos registos que forem sendo executados, durante esse preciso processo de projecto. Mas será que, pelo facto da elaboração do desenho ser fundada, também, na imprevisibilidade, a sua influência no projecto deve ser considerada degenerativa? Ou, pelo contrário, não será, afinal, precisamente essa, a sua possibilidade generativa?

Evidentemente, a origem do desfasamento agora identificado não deverá ser procurada na eventual insuficiência de compreensão ou de utilização das regras inerentes à constituição de um desenho, mesmo que essa insuficiência possa provocar inegáveis interferências na clareza com que se interpreta um registo e, por arrasto, se desenvolverá um projecto. Se assim acontecesse, se se julgasse que fosse apenas essa insuficiência que determinaria o desfasamento que resulta da interpretação de um registo, o desenho estaria, de novo, a ser reduzido a uma dimensão estritamente instrumental, cujo uso, inapropriado, determinaria a interpretação, não menos inapropriada, de uma ideia. Nesse caso, reiterando o poder uniformizador dos processos de aprendizagem, o problema teria uma solução expedita, pelo que o projecto poderia retornar ao discernimento absoluto que o arquitecto sempre terá idealizado e procurado exercer, e para o qual o desenho contribuiria através da sua útil transparência, devidamente manuseada. Assim, ao invés dessa eventual, mas contornável, insuficiência, a origem do desfasamento entre a elaboração e a interpretação de um desenho deverá ser identificada na existência inevitável das regras de constituição do desenho, pois será a coerção que lhes é intrínseca que condiciona e, por isso, estabelece e garante, a amplitude na qual o desenho deverá ser interpretado. De novo, é prudente recordar e reafirmar que o pensamento e a representação são instâncias indissociáveis e que, por isso, o desfasamento entre uma intenção – uma existência discursiva com uma configuração específica – e seu registo subsequente – uma outra existência discursiva, distinta da anterior, mas com uma configuração não menos específica – não será se não uma consequência inevitável e, porventura, profícua, do simples acto de registar um pensamento

para o poder, generativa e imprevisivelmente, compreender. Mais uma vez, Herbert é esclarecedor. “Apesar de ocorrerem como parte da elaboração dos esboços de um projecto particular, o desenho e a interpretação envolvem mais do que uma mera manipulação de imagens visuais, indo além do treino e da prática do projectista. A execução de esboços não só faz avançar o projecto através do envolvimento da sua experiência como se acrescenta a essa experiência. No projecto, a representação não é, apenas, uma série de truques para manusear imagens visuais com vista a solucionar um puzzle, é um meio de compreender” (id.: 85). E porque o esboço é um desses meios de compreender, aquilo que será compreendido, através da sua existência, generativa e imprevisível, não poderá deixar de a acusar.

Depois de estar precisada a imprevisível influência identificada por Herbert, a averiguação do poder do desenho no interior projecto confronta-se com a eventualidade de ter de aceitar que esse poder advenha, precisamente, do desfasamento também já identificado. Ao longo de um projecto, as várias decisões tomadas pelo arquitecto terão de ponderar não só a informação deliberadamente estabelecida pelo próprio, como, também, terão de esclarecer as dúvidas inesperadamente perscrutadas através do desenho, à medida que o vai executando, passo a passo, no interior não linear do tempo não cronológico desse projecto. E como a realidade com que o arquitecto se confronta, quando está a projectar, é a realidade intrínseca dos registos que vai elaborando, que será sempre material, sempre imprevisível e sempre transitória, mas, também por tudo isso, estranhamente generativa, o desenvolvimento do projecto não poderá escapar às contingências do desenho, aos múltiplos desfasamentos que continuará a suscitar, quer essas contingências sejam determinadas pelos sistemas de representação que tenham sido adoptados para a sua elaboração, quer resultem desse mesmo processo de elaboração. Ao longo do projecto, cada registo afirmar-se-á como uma hipótese – apenas poderá fazê-lo –, que, por natureza, será vulnerável e precária, apesar da generosidade e do esforço com que foi estabelecida. Mas porque assim é, cada desenho apenas deverá

existir enquanto o seu valor não for revisto pelo surgimento de nova informação, verificando-se que o valor desta resultará, igualmente, de uma (re)apreciação do desenho antecedente, procurando vencer o desfasamento que a sua interpretação suscitara. Será sempre em relação à insatisfação que resulta da interpretação de um desenho que o arquitecto reagirá, executando um outro através do qual a procurará dissipar. Assim, fará sentido aceitar que cada registo elaborado, independentemente daquilo que afirma, importará, também, por aquilo que instigará a afirmar, mesmo que, nesse caso, esse registo se torne transitório e, por isso, deva acabar por ser preterido, passando à inevitável e insustentável condição de infame.

O **poder generativo** do desenho, que nunca deixará de ser instrumental, acaba, afinal, por perturbar o próprio desenvolvimento do pensamento, cuja serenidade deveria, aparentemente, assegurar. De novo, no seu reverso, o anjo parece revelar-se um incubo.

Neste momento, a recuperação da aula de Foucault é irrecusável. Daí surgirá a quarta e derradeira consequência da aproximação ao seu pensamento, aquela que permitirá vislumbrar o reverso do desenho. "Enfim, se é verdade que essas séries discursivas e descontínuas têm, cada uma, entre certos limites, a sua regularidade, sem dúvida já não é possível estabelecer entre os elementos que as constituem nexos de causalidade mecânica ou de necessidade ideal. É preciso aceitar introduzir o *aléa* como categoria na produção dos acontecimentos. Aí também se faz sentir a ausência de uma teoria que permita pensar as relações do acaso e do pensamento. De modo que o ténue deslocamento que aqui se propõe por em marcha na história das ideias e que consiste em tratar, não das representações que pode haver por detrás dos discursos, mas dos discursos como séries regulares e distintas de acontecimentos, este ténue deslocamento, temo reconhecer nele como que uma pequena (e talvez odiosa) engrenagem que permite introduzir na raiz mesma do pensamento o acaso, o descontínuo e a materialidade. Tríplice perigo que uma certa forma de história procura esconjurar narrando o desenrolar contínuo de uma necessidade ideal" (1997: 43-44).

I - 5 CONCLUSÃO

Como é que o esquisso (se) gera (n)o interior do projecto de arquitectura?

A partir desta dúvida, prudentemente dúplice, o entendimento do desenho foi sujeito a um confronto que, progressivamente, redefiniu o alcance da sua presença instrumental no desenvolvimento de um projecto. Desde um desenho obediente, cuja existência tem de ser sacrificada em prol do discernimento auto-suficiente do arquitecto, foi necessário chegar a um desenho imprevisível, ainda que atentatório dessa auto-suficiência, para, por fim, ser aceitável assumir um desenho transitório, que estabelece a possibilidade desse discernimento na exacta medida em que o configura.

Neste momento, o esclarecimento daquela dúvida inicial parece ser possível. O esquisso gera o interior do projecto de arquitectura na exacta medida em que constitui o modo como o pensamento que o sustenta está configurado. Uma vez que o pensamento e a representação não podem ser entendidos se não como uma formulação, e esta não poderá existir além, ou aquém, da contingência de um *sistema discursivo* que lhe propicie um sentido, a amplitude de um pensamento será a amplitude discernida no confronto com o esquisso, e esta resulta de presença contingente dos sistemas de representação que lhe conferem existência. Assim, no desenvolvimento de um projecto, a contingência do desenho surge como o **acontecimento** que estabelece a **condição de possibilidade** do pensamento que o arquitecto procurou desvelar. Afinal, a prudência subjacente àquela formulação dúplice surge, agora, desnecessária. Porventura, bastaria questionar como é que o esquisso gera o interior do projecto de arquitectura, pois um e outro vão sendo gerados no interior que, reciprocamente, propiciam. No interior do projecto de arquitectura, o pensamento é a sua representação.

Apesar da ruptura introduzida pela desestabilização a que o entendimento do desenho foi sendo sujeito, a importância do seu valor instrumental no desenvolvimento do projecto requer, ainda, uma última ponderação. Mesmo que já não faça sentido tentar resgatar uma sua neutralidade perdida, a eficácia instrumental do desenho no desenvolvimento do projecto prevalece. Porém, depois da última aproximação à aula de Foucault, esse desenvolvimento enfrenta uma verificação desconcertante: não só a eficácia do desenho ficou abalada pelo *aléa* que a sua elaboração introduz no pensamento projectual – esta será a consequência mais imediata do desfasamento decorrente da elaboração e da interpretação de um desenho que, evidentemente, será agudizada se esse desenho for um esboço – como a importância desse *aléa* impõe-se na exacta medida em que impele o próprio desenvolvimento do projecto – esta será a consequência mais desconcertante desse mesmo desfasamento, novamente agudizada se o desenho for um esboço.

Ao aproximar-se de Foucault, quando este exorta à aceitação do *aléa* como instância fundadora do pensamento, o entendimento do desenho descobre-se, por fim, no seu reverso. A possibilidade de ordem que um desenho induz no pensamento projectual já não pode ser compreendida se não como um esforço que deseja superar o desfasamento que esse desenho também revelará. Até que entenda que um determinado problema projectual esteja satisfatoriamente resolvido, o arquitecto continuará a procurar e a aceitar, ou a rejeitar, a informação que o desenho revela, aceitando-o, ou rejeitando-o, e, neste caso, elaborando um outro. Assim, mais do que um simples modo de remover a informação espúria que tenha sido gerada em consequência do desfasamento verificado num registo, é necessário aceitar que o processo de rejeição de um desenho seja, em si, um processo fundador do projecto de arquitectura. Se se entender o esboço como uma necessidade e um desejo de antecipação, e se se verificar a muito certa possibilidade de esse desenho, num processo de projecto, deixar de garantir essa antecipação, dever-se-á reconhecer na resposta a essa possibilidade uma acção que gera uma nova necessidade e

um novo desejo, que motivarão outras novas antecipações. Rejeitar uma proposição desenhada, porque foi avaliada como insuficiente, conduzirá à elaboração de uma outra, pretendida como mais esclarecedora, num processo que se repetirá até que tenha sido clarificado o problema de projecto. Porém, até ser verificado como insuficiente, cada desenho será a evidência concreta e possível da hipótese que alimenta o processo projectual, será a evidência do pensamento. A cada momento, cada desenho é elaborado na expectativa da sua evidência, de outro modo, nem sequer faria sentido admitir a possibilidade da sua execução, e, até que seja desconsiderado, esse desenho será indutor de uma possibilidade de projecto. A insuficiência verificada *a posteriori* foi, afinal, uma evidência procurada *a priori*. Para o projecto, a existência do desenho terá de enfrentar a possibilidade do seu desaparecimento, pois é nesta que existe a possibilidade do seu valor renovado. Quando o desenho de projecto já não suscitar o seu desaparecimento, esse projecto, enquanto demanda, ter-se-á apaziguado. De algum modo, o desfasamento que revela já não põe em perigo a compreensão do resultado do projecto. Nessa altura, o desenho deve retroceder à neutralidade possível, que tornará viável a elaboração e a interpretação dos desenhos finais do objecto definido.

Para o processo projectual, o **poder generativo** do esquisso advirá do *aléa* que gera o seu interior. Perplexamente, é um valor estranho à noção mais imediata de concretização ou de afirmação de um pensamento. Porém, numa perplexidade que não será menor, deverá ser esse valor que o tornará possível. O desenho que, outrora, era uma possibilidade promissora, estará, agora, impossibilitado, perdendo o direito à sua existência. Depois, só será redimido se, em retrospectiva, nele se redescobrir a cumplicidade necessária que possibilite a construção das ambicionadas narrativas da verdade. Se assim não acontecer, a esse registo apenas restará a infâmia. Porém, no tempo complexo da sua execução, esse registo ter-se-á tornado determinante pois, no mínimo, terá sido a razão que levou à construção daquele outro que o irá ultrapassar, num processo imprevisível, até à conclusão da tarefa de procura.

No interior do projecto, a premência do desenho resulta da urgência com que provoca o seu desaparecimento ou, de um outro modo, no seu reverso, o desenho sucumbe perante a existência que possibilita. Depois de essa possibilidade estar concretizada, o desenho acabará por ficar suspenso.

No desenvolvimento do ensaio anteriormente considerado, Evans verificou o **poder generativo** do desenho (cf. 1997: 173-182), a partir da perspicácia com que descobriu e repôs a dimensão exacta da sua intromissão numa obra particular. No caso, tratou-se da Capela Real do Castelo de Anet, em França, projectada por Philibert de l'Orme, entre 1547 e 1552. Na capela, apesar de aparente, a similitude projectiva entre a estereotomia do pavimento e a configuração dos caixotões da cúpula não passa de uma ilusão. Uma e outra provêm de estruturas geométricas que não estão ligadas através de projecções ortogonais directas, ainda que partilhem uma matriz geométrica próxima, baseada na rotação tangencial de uma circunferência maior em torno de uma outra menor. O sucesso do resultado construído acusa a mestria com que de l'Orme entendeu e potenciou, no plano e no espaço, as possibilidades daquele processo geométrico. O espaço da capela goza-se entre o pavimento e a cúpula, no jogo provocado pelas suas (des)semelhanças.

Na sequência das suas conclusões anteriores, este trabalho de de l'Orme permite a Evans uma observação mais incisiva: se, por um lado, é evidente que o projecto elaborado resulta do modo como o desenho foi dominado, enquanto expressão directa de um pensamento arquitectónico, por outro, não será menos evidente que esse mesmo desenho se introduziu na invenção do espaço, enquanto modo de dominar a arquitectura desse pensamento. Não se trata de um jogo de palavras nem de um capricho de raciocínio. Trata-se, antes, de uma disponibilidade de Evans que aceita um modo distinto de compreender o acto projectual e a importância da sua relação com o desenho. Esse é o interesse interpelante e irrecusável das propostas de ambos, de de l'Orme – na capela que projectou, e de Evans – no ensaio que redigiu. **“Isto,**

então, era desenho arquitectónico de um novo modo, mais abstracto na aparência, mais penetrante no efeito, capaz de uma interacção mais perturbante, menos previsível, com o inventário convencional de formas a partir do qual a arquitectura monumental é, normalmente, composta, destrutivo, também, da proporcionalidade métrica, o fundamento da arquitectura clássica, e sugestivo de uma epistemologia perversa na qual as ideias não são colocadas nas coisas pela arte, mas libertadas por ela. Neste sentido, engendrar seria tornar o pensamento possível, não delimitá-lo fazendo as coisas representarem a sua origem” (op. cit.: 180).

Porém, o entusiasmo demonstrado pela sua descoberta fez, porventura, com que Evans sucumbisse à ilusão que ela comporta. Não se trata da ilusão constitutiva do espaço elaborado por de l’Orme. Essa foi detectada. Trata-se, antes, da ilusão de que o seu projecto terá corrido de um modo tão determinado quanto é evidente e lúdico o resultado atingido. A Evans terá escapado a perturbação e a imprevisibilidade que, nos seus tempos reais, conduziram o projecto ao rigor da sua resolução. Por isso, na sua reflexão, não ficou rasto da insatisfação com que de l’Orme se terá confrontado através dos ensaios que terá feito. “Assim, em vez de depositar diligentemente um pedaço de evidência didáctica no pavimento, remendou-o, expandindo-o e aparando-lhe a borda até que parecesse suficientemente similar ao sistema de intersecções ao qual tinha dado forma” (id.: 178). Porém, para de l’Orme, não terá sido a insatisfação decorrente da apreciação de uma ideia inicial – a similitude projectiva – que espoletou a sua reconfiguração, implicando o corte das voltas exteriores do pavimento? Ao longo deste projecto, alguns registos terão desencadeado o seu próprio desaparecimento, para que, a partir do resultado construído, permitissem, a Evans, uma outra compreensão do trabalho de de l’Orme.

Por último, ainda Foucault. “Mas se a linguagem se desvela como transparência recíproca da origem e da morte, não há uma existência que, na simples afirmação do Eu falo, não receba a promessa ameaçadora do seu próprio desaparecimento, do seu aparecimento futuro” (2002: 54).

II - O PROJECTO DA BIBLIOTECA LAURENZIANA RECONSIDERADO

"Quanto às escadas para a Biblioteca, sobre as quais tanto tenho ouvido falar, creia que, se fosse capaz de recordar aquilo que me propusera fazer, não seria necessárias formalidades.

Recordo uma certa escada, como num sonho, mas não creio que seja exactamente aquela que então pensei, pois é estranha, tal como a recorde. Porém, vou descrevê-la [...].

Escrevo isto sem sentido, mas sei bastante bem que vós e Messer Bartolomeo fareis qualquer coisa disto"

(Buonarroti, in Ramsden, 1963, vol. II: 157-158).

II - 1 INTRODUÇÃO

Para o desenvolvimento de um determinado processo projectual, a representação surge como a instância onde o pensamento adquire uma possibilidade de existência.

A partir desta conclusão, inevitavelmente provocada pela impossibilidade de conceber o pensamento como sendo alheio ou, até, imune aos procedimentos coercivos que instituem o discurso, a elaboração de um projecto terá de ser entendida na contingência específica dos registos que lhe dão existência. Neste sentido, considerando as consequências decorrentes da coerção dos procedimentos identificados, o desenvolvimento do pensamento projectual deverá passar a ser averiguado na amplitude que vai sendo configurada à medida que a representação vai ganhando existência. Mas, também nesse sentido, e considerando essas mesmas consequências, esta averiguação não poderá ignorar o modo como a representação, particularmente o desenho, interfere no desenvolvimento do pensamento projectual ao qual conferem uma possibilidade de existência. Se, por um lado, ao longo de um projecto, o arquitecto procurará testar e confirmar o valor da informação que for introduzindo, através do desenho, na pesquisa que está a desenvolver (neste momento, não está em causa o facto de essa introdução condicionar, desde logo, a informação que pretende averiguar), por outro, terá, inevitavelmente, de dominar e integrar, ou preterir, toda a outra informação que, imprevisivelmente, for apreendendo nos seus registos, sem que esse facto implique o lançamento de qualquer dúvida sobre a desejada objectividade com que os vai elaborando. Por isso, durante um projecto, o pensamento confronta-se com a perturbação que o desenho provoca, casual e descontínua porque a sua elaboração estabelece(-se) (n)ó *aléa* que o confronto com a sua materialidade instiga, cuja resolução possibilitará o desenvolvimento do pensamento. Por isso, mais do que a certeza que estará afirmada num registo, será a eventualidade da sua

insuficiência que se revelará determinante para o avanço do projecto, mesmo que, desse modo, o desenho acabe por urgir para o pensamento projectual no preciso reverso da razão que o tornara aceitável como um instrumento útil para a concepção arquitectónica. A transparência neutra do desenho transfigura-se numa presença imprevisível. Porém, o desenho não deixará de ser um instrumento profícuo para o desenvolvimento do projecto.

Na sequência das reflexões até agora desenvolvidas, entretanto precipitadas nestas últimas conclusões, torna-se então possível averiguar o modo como o desenho foi proporcionando o desenvolvimento de um processo projectual específico. Assim, sempre sob o patrocínio da amplitude do pensamento de Foucault, o projecto da Biblioteca Laurenziana poderá ser reconsiderado, ainda que, por causa dessa mesma amplitude, seja necessário precisar como, de facto, o irá ser.

De um modo mais lato, sem que, agora, se considere a presença do desenho, ou se restrinja a observação da sua obra apenas à produção arquitectónica, a adopção do pensamento de Foucault parece revelar novas possibilidades e, conseqüentemente, novas exigências em relação à compreensão do trabalho e do pensamento de Miguel Ângelo. Em causa está, mais uma vez, a existência dos procedimentos de exclusão, sobre os quais é estabelecida a apropriação de uma obra. Aparentemente, parece ser impossível escapar à coerção que impõem, até porque essa coerção acaba por constituir-se como uma salvaguarda eficaz quando se deseja estabelecer e perpetuar o sentido de uma exegese. Porém, uma vez identificada, essa coerção já não poderá ser iludida, o que implicará relativizar a certeza de algumas das interpretações que propiciou. Não se trata agora, naturalmente, de desacreditá-las, vingando outras que tenham permanecido silenciadas. Trata-se, antes, de aceitar a sua relatividade, uma vez que estará sempre vincada pelos procedimentos de exclusão que instituíram a sua existência. Assim, para a compreensão da obra de Miguel Ângelo, ou para a compreensão de qualquer outra obra, o confronto

entre a perpetuação e a relativização daqueles procedimentos de exclusão, e das compreensões assim viabilizadas, torna-se iniludível. Se, por um lado, a persistência desses procedimentos de exclusão parece justificar-se na medida em que permite resolver a complexidade avassaladora da obra de Miguel Ângelo, reconduzindo-a a um sistema de referências, conceptual e imagético, que visa estabilizar e perpetuar as suas significações mais profundas (a ilusão do propósito da hermenêutica, que procurava estabelecer os pontos singulares de origem e de fim onde uma verdade deverá ser esclarecida, foi já confirmada por Magalhães (cf. 2002: 15)), por outro, a partir de uma oposição à persistência dos procedimentos de exclusão, não pode deixar de se reconhecer que, mais do que esclarecê-la, talvez seja possível aceitar essa complexidade como um conflito de resolução desnecessária, pelo menos na sua totalidade, aceitando, também, que essa complexidade possa, enquanto tal, permanecer como uma instância esclarecedora da obra de Miguel Ângelo (foi ainda Magalhães que alertou, também a partir do pensamento de Foucault, para a necessidade de aceitar que qualquer verdade procura iludir o artifício que a estabelece, já que essa verdade procede de um corte com o natural do qual, paradoxalmente, pretende assumir-se como revelação (cf. id.: 133)). Assim, para a obra de Miguel Ângelo, será então possível, e porventura exigível, reequacionar algumas asserções, ainda que esse processo requeira a aceitação daquela incómoda **engrenagem** que Foucault identificou, quando exortou à possibilidade de observar além de uma ordem ideal (cf., 1997: 43-44). Mas talvez só desse modo seja então possível reconsiderar o projecto da Biblioteca Laurenziana a partir da presença generativa do desenho no interior do seu desenvolvimento.

Pontualmente, é possível discernir várias incursões analíticas que descobrem a improbabilidade de algumas interpretações, já naturalizadas, da obra de Miguel Ângelo. Assim, apesar de parecer tão perspicaz quanto apaziguadora, a hipótese de aceitar a incompletude de algumas das suas esculturas como uma opção conceptual consciente deverá ser questionada (se, a propósito das

figuras executadas para a Capela dos Medici, essa incompletude foi justificada com a “progressiva relutância em finalizar as suas esculturas, particularmente as faces, que pareceriam, de algum modo, reduzidas quando polidas, mais desinteressantes do que as formas inacabadas” (Hibbard, 1985: 193), ainda sobre uma dessas figuras – Lorenzo de Medici, duque de Urbino, um dos dois *capitani* – não pode deixar de se considerar que a sua incompletude “é desajustadamente consistente com o carácter do trabalho. As marcas de cinzel que cruzam muita da sua superfície absorvem a luz, dotando o trabalho de uma aparência relativamente baça que poderia parecer apropriada para este ar introspectivo de “pensador”. Se pudéssemos ter a certeza de que o efeito era deliberado, então a efígie de Lorenzo poderia fornecer um bom exemplo do incompleto como um dispositivo expressivo. Mas não parece haver qualquer razão para que, no braço direito, a sua manga tenha sido polida, enquanto no esquerdo não. Embora relutantemente, devemos conceder que a sua superfície tenha sido criada tanto pelo acaso como pela concepção” (Hughes, 1997: 197)), o mesmo acontecendo com a eventual autoria de alguns dos programas iconológicos que executou (se, a propósito da Capela Sistina, é inevitável apreciá-la como uma “visão sublime, este *fortissimo* de movimento que se desenvolve num crescendo de ondas em direcção à parte de trás da Capela” (Tolnay, 1975: 24), contudo, tendo em consideração os seus eventuais conhecimentos teológicos, fará sentido admitir como improvável “que o esquema final tenha sido formulado por Miguel Ângelo; provavelmente, terá sido deixado a um consultor do papa” (Bradley, in AA/VV, 2003: 106), e que o resultado final desse trabalho não acuse a participação dos ajudantes com que, necessariamente, Miguel Ângelo teve de contar (cf. Sueur, in AA/VV, 2003: 31)), ou, mesmo, com a origem de algumas das referências ideológicas perscrutadas nas suas obras (se, através da protecção e do acolhimento que obteve de Lorenzo de Medici, Miguel Ângelo “conheceu o círculo de humanistas que rodeava o Magnífico: Poliziano e, sem dúvida, também os Neoplatónicos, Ficini, Benivieni, Landino e Pico” (Tolnay, 1975: 173), Panofsky, aliás, fora, já, peremptório em relação à presença do neoplatonismo na obra de Miguel Ângelo (cf. 1982: 153-199), também não deixará de ser evidente que “[t]em sido tentador para os historiadores de arte, como Charles de Tolnay, impor os princípios da

teoria Neoplatónica sobre a ideologia artística de Miguel Ângelo. [...] Algumas passagens na *Vita* de Condivi poderão ser interpretadas como uma evidência da incorporação, por Miguel Ângelo, de um simbolismo neoplatónico privado no seu trabalho, embora as notas de Condivi estejam geralmente ligadas a encomendas cujo tema base tinha sido fornecido pelo patrono e, subsequentemente, interpretado de um modo dramático por Miguel Ângelo [...]. O trabalho resultante é, então uma dramática interpretação de um assunto pré-determinado, mais do que a expressão artística de uma qualquer ideologia pessoal espontaneamente concebida” (Bradley, in AA/VV, 2003: 80)).

Evidentemente, também para a compreensão da arquitectura projectada por Miguel Ângelo, não poderá deixar de se aceitar a inevitabilidade de questionar as asserções que tendem a preservá-la de algumas contingências particulares, aparentemente mais prosaicas, mas que terão, igualmente, determinado opções específicas que foram desenvolvidas em cada projecto. Nesse sentido, Ackerman é esclarecedor quanto à orientação que deu à abordagem à Biblioteca Laurenziana e a restante obra arquitectónica de Miguel Ângelo. “O objectivo deste estudo foi assinalar os factores funcionais e técnicos, muitas vezes marginalizados nos estudos miguelangelescos, sem renunciar a verificar a permanente preocupação de Miguel Ângelo pela expressividade e pelo vigor da forma. Se bem que esta preocupação fosse predominante no século XVI, não era exclusiva. A arquitectura do Renascimento, como a de outros períodos, era produto, tanto de forças sociais e tecnológicas, como de ideais” (1997: 112). Aliás, ao longo do seu trabalho, Ackerman desenvolverá um esforço analítico tão persistente quanto profícuo, procurando novas elucidações sobre a obra e sobre o pensamento de Miguel Ângelo. Para tanto, irá deslocar a origem do seu trabalho projectual de uma estrita e inadiável compulsão expressiva, porventura mais eloquente e mítica mas, definitivamente, menos abrangente, para uma ampla e perspicaz capacidade de interpretação e integração dos múltiplos constrangimentos – económicos, construtivos, funcionais, topológicos, ideológicos – que qualquer realização arquitectónica enfrenta, mau grado, ou porventura não, a vontade do seu autor.

Na sequência destas reavaliações pontuais, a possibilidade de reconsiderar a obra de Miguel Ângelo, particularmente a Biblioteca Laurenziana, através da já verificada interferência do desenho no desenvolvimento do pensamento projectual parece confirmar-se como oportuna. A adopção da aula de Foucault continua, assim, a revelar-se metodologicamente tão pertinente quanto, conceptualmente, é provocadora. Na exacta medida em que o desenho foi redescoberto como uma possibilidade de existência do pensamento, o entendimento do projecto e, inevitavelmente, da obra construída solicitam uma configuração reajustada: se, para o pensamento, o desenho existe como um **acontecimento**, o projecto e, por último, a obra já não poderão ser observados como o resultado directo e estrito de uma **criação**; se, ainda, ao esclarecer esse pensamento, cada desenho surge na sequência de uma **série** de outros, marcada por uma determinada **regularidade**, o projecto e a obra já não poderão ser apreciados, apenas, como unos e originais; se, por último, ao sustentar esse pensamento, o desenho se torna a sua **condição de possibilidade**, a obra e o projecto que a antecedeu já não poderão ser verificados na restrição idealizada de uma **significação**. No desenvolvimento de um processo projectual, a obra surgirá como um **acontecimento**, na exacta medida em que o pensamento que a procurou desvelar foi constituído e conferido na **condição de possibilidade** da representação que o foi provocando. A compreensão de uma obra poderá, então, ser desenvolvida a partir da existência específica do desenho que a foi possibilitando, sabendo-se, com Foucault, que essa existência irá introduzir no desenvolvimento do projecto os perigos do **acaso**, do **descontínuo** e da **materialidade**, isto é: a não-completude que o tornará precário e, por isso, transitório. Assim, desde uma hipótese inicial até uma concretização última, a existência não-completa do desenho urdirá à sua constante reelaboração, num processo marcado por este **tríplice perigo**, que impede a narração do projecto de arquitectura como a inequívoca resolução de uma **necessidade ideal**.

Porque o desenho é uma existência transitória, o projecto e, por último, a obra, não poderão deixar de ser compreendidos como uma narrativa possível.

De imediato, as configurações agora reajustadas do desenho, do projecto e da obra poderão suscitar um cepticismo incómodo: não só parece difícil associar a transitoriedade da representação à perenidade que impregna a obra de arquitectura de Miguel Ângelo, como, sobretudo, é também difícil aceitar que o próprio Miguel Ângelo consciencializasse a interferência que essa precisa transitoriedade da representação poderia ter no desenvolvimento e na concretização das suas intenções projectuais. Ainda assim, a oportunidade de reconsiderar o projecto da Biblioteca Laurenziana a partir da interferência da representação não deverá ser desconsiderada. Se é indubitável que, para Miguel Ângelo, a representação, sobretudo o desenho, era um instrumento eficaz para desenvolver o seu pensamento projectual – haverá outra razão que explique o elevado número de registos que, ainda hoje, subsiste do seu trabalho? – também é necessário verificar que a utilização desse instrumento surge fortemente marcada por um confronto que parece ser suscitado pela sua própria execução – haverá, também, outra razão para explicar as constantes alterações e a precariedade que a maioria dos seus registos revela?

Tal como acontece em relação à pintura e à escultura, os desenhos de arquitectura elaborados por Miguel Ângelo suscitam uma verificação imediata: comparado com os legados dos seus contemporâneos, é excepcionalmente vasto, variado e idiossincrático. Apenas os desenhos de Antonio da Sangallo, o Jovem, excedem, em número, os de Miguel Ângelo, embora Sangallo tenha desde sempre trabalhado como arquitecto. Avaliando a quantidade de desenhos existente e extrapolando àquela que teria sido feita, é incontornável verificar a importância que este instrumento teria para o processo criativo de Miguel Ângelo e a naturalidade com que era utilizado. Foram feitos desenhos a várias escalas, referentes a várias fases de projecto, utilizando representações de vários tipos, embora as projecções ortogonais tenham sido maioritariamente utilizadas, ao contrário da perspectiva e da isometria, quase sempre preteridas. Igualmente diverso foi o tipo de materiais utilizado, ainda que as manchas a aguarela e a carvão predominem. Em todos estes desenhos parece não haver

lugar a concessões ou a derivas. A análise da antiguidade foi vagamente contemplada, apesar da importância que tinha para a formação de um arquitecto, e as observações ociosas foram raras (cf. Hirst, 1988: 9-15). No desenho de Miguel Ângelo, mesmo no de arquitectura, apenas o corpo, quase sempre o masculino, quase sempre em tensão, parece ter sido motivo de comprazimento e de representação constante.

A par destas verificações, os desenhos de arquitectura de Miguel Ângelo são igualmente assinaláveis pelo modo como se apresentam. Exceptuando alguns registos, francamente raros, que serviriam para serem presentes aos patronos das suas obras, a maioria dos desenhos revela uma precariedade paradoxal. Desde logo, essa precariedade resulta da indiferença com que o próprio Miguel Ângelo os considerava. Assim que deixavam de ter significado, as folhas já preenchidas eram reutilizadas para elaborar novos registos ou, então, para escrever e, até, fazer anotações contabilísticas. Aliás, essa terá sido a razão pela qual alguns desenhos terão sido preservados. Porém, ainda antes desta indiferença, a precariedade dos desenhos parece resultar da sua própria execução. A partir de uma estrutura inicial, desenhada à régua ou à mão livre, os desenhos ganhavam corpo. As sobreposições eram constantes, podendo identificar-se mais do que um registo do mesmo projecto, ou, até, registos de mais do que um projecto, numa mesma folha. Tal como o desenrolar do projecto e a elaboração das suas obras, também estes desenhos têm um carácter biológico e evolutivo, revelando o tempo e as marcas da sua execução. Côté-Real foi preciso no modo como observou essa corporeidade, num dos desenhos que Miguel Ângelo elaborou para a definição da Porta Pia, em Roma, entre 1561 e 1565: “[a]s camadas e os materiais sobrepõem-se num desenho febril, em que gestos maquínicos e corporais se fundem. A analogia com o corpo é evidente: a geometria é a ossatura, os gestos são a carne, as velaturas são a pele” (2001: 144). A presença do corpo pode ainda ser pressentida no andamento das linhas com que procurou definir os perfis de colunas e de cornijas ou na expressão táctil das manchas coloridas a aguarela ou riscadas a

carvão. Apesar de assertivos, os desenhos sofriam revisões sucessivas e, apesar dessas revisões, continuariam a ser insuficientes. Estranhamente, quase nenhum desenho está acabado, quase nenhum desenho é definitivo e raros são os desenhos que corresponderão à obra efectivamente realizada. O desenho e a sua execução acusam uma procura obsessiva, desencadeada por uma insatisfação constante, mau grado a clareza de tudo aquilo que era afirmado e do modo como era afirmado. Sobre um outro desenho, este agora referente à definição da Igreja de San Giovanni dei Fiorentini, em Roma, entre 1559 e 1560, que também poderia suportar uma apreciação similar àquela que Côrte-Real fez sobre o desenho da Porta Pia, Ackerman precisa: “[é] assim que o plano de Miguel Ângelo [se] torna [...] tão intensamente trabalhado; mesmo que tenha perdido a sua clareza inicial, ganhou uma vitalidade expressiva que faz com que cada elemento pareça vivo e em evolução. As modificações continuam até que seja encontrada uma solução” (2002: 308).

As particularidades dos processos de projecto de Miguel Ângelo tenderão a ser justificadas com a sua chegada tardia à prática da arquitectura e com a insuficiente estabilização que os instrumentos de projecto tinham no início do século XVI (cf. Ferro, 1993: 88). Porém, essa justificação não parece ser sustentável. Exceptuando Antonio da Sangallo, o Jovem, que iniciou a sua aprendizagem artística logo como arquitecto no estaleiro da Basílica de São Pedro, em Roma, a generalidade dos artistas chegava à arquitectura após uma actividade anterior exercida noutras áreas, a partir das quais desenvolvia os seus próprios métodos de projecto (cf. Ackerman, 1991: 362-364). Contudo, nem a maioria dos desenhos dos seus contemporâneos apresenta similitudes expressivas em relação aos desenhos realizados por Miguel Ângelo, nem a arquitectura da primeira metade do *Cinquecento* parece ser marcada pela tensão que caracteriza a arquitectura por ele concebida. Aliás, se o argumento da importação de métodos de representação e de projecto exteriores à arquitectura fosse aceitável, haveria então que questionar quanto é que o trabalho escultórico de Miguel Ângelo era devedor à sua actividade como

arquitecto, já que utilizava com frequência um registo típico da representação arquitectónica – as projecções ortogonais – na antecipação de alguns dos seus trabalhos de escultura (cf. Hirst, 1988: 74) ou até de peças de ourivesaria ornamental (id: 13). De facto, apesar de todos os mitos, ou por causa de toda a genialidade, a compulsão criativa de Miguel Ângelo não parece, por si, e apenas, justificar a pulsão latente nos seus desenhos. Ainda que permaneçam sempre sob o seu domínio, os desenhos parecem escarpar-lhe, pelo menos em parte, precisamente aquela que o levará a executar um outro desenho ou a reagir sobre um desenho já existente, isto é: a provocar e a esclarecer o seu pensamento.

São escassos os relatos que dão conta do entendimento que Miguel Ângelo terá expresso sobre o desenho e, evidentemente, mais escassos ainda, se é que, sequer, existirão, os relatos que permitirão discernir a consciência que teria sobre o valor do conflito suscitado pela transitoriedade da representação. Ainda assim, através de Holanda, será possível verificar o juízo que Miguel Ângelo teria formulado sobre a importância do desenho e confirmar, ao mesmo tempo, o lugar que lhe atribuía na genealogia das artes. A discussão sobre a apocrifia do relato será descabida. Contudo, mesmo que tenha apreendido o pensamento do seu interlocutor, a **“conceptualização adapta-se provavelmente mais ao discurso apologético tão característico de Holanda”** (Côrte-Real, 2001: 43), do que ao relato das exactas palavras de Miguel Ângelo. Terá então dito Miguel Ângelo: **“[e]ntenda bem nisto todo o homem que chegar aqui: o desenho, a que por outro nome chamam debuxo, nele consiste e ele é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da architectura e de todo o outro género de pintar e a raiz de todas as ciências. Quem tiver tanto arribado que em seu poder o tenha, saiba que em seu poder tem um grão tesouro”** (Holanda, 1984b: 61). O relato de Holanda permite confirmar o valor do desenho no desenvolvimento do processo criativo. Porém, apesar da argúcia e da concepção pioneira que comporta (cf. Côrte-Real, 2001: 44), de evidente raiz neoplatónica, esta idealização acaba por não dar conta da relação conturbada que Miguel Ângelo mantinha com o desenho, no quotidiano do seu

trabalho. No relato de Holanda, não está em causa o valor desse instrumento no processo criativo de Miguel Ângelo. Quer tenha sido um relator fiel das ideias deste, quer, depois, as tenha articulado com as suas, Holanda expressa um entendimento do desenho consentâneo com o uso que Miguel Ângelo lhe deu, até porque Holanda terá apreciado os seus registos e o seu processo de trabalho. Mas, se é certo que o desenho era o meio a partir do qual, e pelo qual, Miguel Ângelo pensava e projectava, será igualmente certo que, nesse processo, o desenho constituía-se como um corpo inevitavelmente interpelante, capaz de propiciar a eclosão e a consumação do conceito interior do artista, desvelando, desse modo, os corpos da pintura, da escultura e da arquitectura. Assim, apesar daquilo que fica subentendido no relato de Holanda, parece estarem em causa as aparentes linearidade e serenidade estritamente racionais com que o desenho permitiria conduzir o processo projectual.

A possibilidade de verificar a relação mais próxima de Miguel Ângelo com o desenho poderá ser discernida a partir da distinção que fazia entre as noções de Ideia e de Conceito, conforme foi avaliada por Panofsky: “[a]ssim como Miguel Ângelo admitia como óbvio que a obra de arte não consiste apenas em reproduzir uma coisa exteriormente dada mas antes em realizar uma Ideia interior, ele também não pensava que essa realização material deveria estar, constante e necessariamente, afastada em relação à “Ideia interior” na alma [...]. E assim como está convencido, em contraposição às concepções da arte clássica e neoclássica, de que não é preciso derivar a Ideia artística da experiência sensível, tampouco lhe parece necessário atribuir à Ideia como origem explícita, tal como a concebe a metafísica maneirista da arte, uma esfera de realidades supraterrrestres” (2000: 117-118). Deste modo, uma vez que a sua formulação parece dispensar uma origem de dimensão estritamente empírica ou estritamente transcendente, a ideia que irá desencadear a obra de arte acabará naturalmente por proceder como um acontecimento formulado no interior do artista. Panofsky prossegue: “[p]ara Miguel Ângelo, a arte, na medida em que o fervor religioso da sua velhice não o fazia renegá-lo como renegou todas as coisas terrestres, parece ter significado a possibilidade de preencher o abismo entre Ideia e

realidade. Foi portanto de propósito que ele privilegiou o termo “Conceito” sobre a expressão “Ideia”, cujo significado já havia envelhecido bastante nos autores da época, mas que Miguel Ângelo, como real conhecedor do Neoplatonismo, sentia-se na obrigação de conceber num sentido transcendente. Com efeito, as “teorias” artísticas de Miguel Ângelo não tinham necessidade, para se justificar, de se vangloriarem nem de se prevalecerem de sua origem divina ou de sua beleza sobrenatural” (id.: 118). Assim, porque a obra de arte passou a proceder de um conceito formulado pelo artista, é necessário verificar que a sua subsequente realização estará inevitavelmente dependente do confronto que será desencadeado pela (in)suficiência dessa formulação inicial, individual e interior: suficiência, na medida em que permite reconhecer a possibilidade da obra e, por isso, permite, também, encetar o processo projectual conducente à sua concretização; insuficiência na medida em que, apesar dessa possibilidade que permite reconhecer, continua a requerer esse mesmo processo projectual para que seja concretizada. De facto, se, logo que fosse formulado, o conceito do artista surgisse definitivo e completo, haveria necessidade de desenvolver um processo projectual conducente à concretização de qualquer obra? A resposta a esta questão parece ser desnecessária.

Retomando a primazia relatada por Holanda, o desenho, porque é a **fonte** e o **corpo** da pintura da escultura e da arquitectura, além de permanecer como o instrumento com o qual o artista terá contacto com o conceito que formulou, passará agora a ser a instância onde tomará consciência do conflito que a sua concretização irá implicar, oscilando, sempre, entre a bidimensionalidade do suporte de que parte e a pluridimensionalidade do objecto arquitectónico a que o pensamento projectual aspira. Será, pois, claro que, ao pretender libertar a sua obra do interior de um bloco de mármore, Miguel Ângelo quisesse afirmar a sua excepcional capacidade criativa. Porém, “[a]o fazer apelo a uma ideia encerrada nas moles pétreas que clama pela sua libertação, Michelangelo luta com o desenho para esculpir a sua própria mente, das ideias nebulosas e informes, tornadas aparentes por via dos *schizzi*, para a concretização em modelo” (Côte-Real, 2001: 44). Assim, quando

Miguel Ângelo projecta, e porque é como uma luta que esse projecto será desenvolvido, a aceitação da interferência imprevisível, e por isso transitória, da representação no seu processo criativo parece tornar-se inevitável. Deste modo, a elaboração de cada desenho – a resolução da sua imprevisibilidade – não será se não o modo possível de Miguel Ângelo esclarecer o seu pensamento projectual, até porque, também para ele, o pensamento projectual não poderia ter sido formulado se não na condição possibilitada por uma representação. Desenho e pensamento parecem, pois, estar definitivamente marcados por uma insuficiência que os tornará inevitavelmente precários e, consequentemente, transitórios, até à consumação possível da obra.

Ainda assim, para a Biblioteca Laurenziana, não fará sentido alimentar a ilusão de que, através do desenho, seja agora possível formular um esclarecimento redentor, sustentado em eventuais relações de nexos causal susceptíveis de justificar, por si e em exclusivo, as opções projectuais desenvolvidas por Miguel Ângelo. Se assim acontecesse, o discernimento projectual de um arquitecto correria o risco de pulverizar-se, uma vez que a dimensão instrumental da relação que mantinha com a representação seria invertida, pondo em causa a sua própria existência. Nesse caso, não só o trabalho projectual teria de ser entendido como uma tarefa despropositada e incompreensível, uma vez que o arquitecto seria sempre coagido pela representação, como, em consequência, esse trabalho acabaria desapossado da sua dimensão intelectual, já que seria reduzido à mera execução de representações.

Assim, depois d'*O reverso do desenho* ter sido descortinado, a possibilidade de reconsiderar o projecto da Biblioteca Laurenziana poderá ser precipitada numa questão:

Como é que a representação propiciou o desenvolvimento do projecto da Biblioteca Laurenziana?

Tendo em conta a possibilidade de reconsiderar o desenvolvimento de um projecto de arquitectura de Miguel Ângelo a partir da interferência da representação, a Biblioteca Laurenziana assume um valor excepcional no conjunto da sua obra que deve agora ser circunstanciado.

À data do início da sua actividade no complexo de San Lorenzo, em Florença, em 1515, Miguel Ângelo quase não tinha experiência enquanto arquitecto. As suas anteriores aproximações à arquitectura tinham sido ténues, não passando de intervenções pontuais e de impacto reduzido (assim aconteceu com os estudos para o acabamento do tambor da cúpula de Santa Maria del Fiore, em Florença, realizados em 1507 e retomados em 1516, com a possível definição da edícula construída na capela de S. Cosme e S. Damião, no Castelo Sant'Angelo, em Roma, elaborada em 1514, e, ainda, com a concretização das janelas *ajoelhadas* que encerrariam as arcadas da *loggia* do Palácio Medici, em Florença, em 1517) ou, então, fortemente condicionadas pelo programa escultórico que deveriam suportar (assim aconteceu com os estudos para o túmulo do Papa Júlio II, realizados entre 1505 e 1506, e sucessivamente retomados, a partir de 1513). Assim, antes da Biblioteca Laurenziana, apenas se conhece um outro projecto de Miguel Ângelo, porventura o seu primeiro – uma residência privada cuja identidade do encomendador continua a suscitar dúvidas (cf. Contardi, in Argan, Contardi, 1993: 173) – do qual só subsistem alguns desenhos, provavelmente realizados entre 1518 e 1520. Não há, contudo, outras indicações sobre o eventual desenvolvimento desse trabalho.

O âmbito das intervenções iniciais de Miguel Ângelo em San Lorenzo deve, contudo, ser avaliado com cuidado, pois a resolução dos programas escultóricos a que estavam sujeitas ainda se sobrepôs à sua concepção arquitectónica. Por um lado, em relação à fachada da Igreja de San Lorenzo, mesmo estando ligada a uma estrutura arquitectónica com uma inegável dimensão urbana, **“não podemos julg[á-la] como a vemos no modelo ou no desenho, já que Miguel Ângelo não teria subordinado as abundantes e enormes figuras e painéis à**

arquitectura. É provável que o programa figurativo não se tivesse imposto de uma forma tão decisiva sobre o contexto, como no tecto da Capela Sistina, mas sim, quiçá, o suficiente para criar um efeito relacionado mais com a *terribilità* do seu estilo figurativo, do que com o equilíbrio do seu estilo arquitectónico” (Acerkman, 1997: 58). Por outro lado, mesmo que já requeresse a invenção de um espaço interior significativa, “[n]a concepção da Capela dos Medici, ainda não se tinha consumado, por completo, a transformação de Miguel Ângelo de escultor em arquitecto. A nossa admiração pelas esculturas e pelos seus posicionamentos faz com que, em sinal de agradecimento, lhe perdoemos o fracasso em conseguir que a capela comunique uma experiência espacial que possa chegar a emocionar ou que, pelos menos, seja coerente” (id.: 68). Assim, numa clara distinção em relação a estas intervenções, a Biblioteca Laurenziana expressa, não só a resolução de um programa funcional mais complexo, marcado por várias contingências técnicas, como também a sujeição da presença da escultura à configuração da arquitectura. Aparentemente, sem que alguma vez deixasse de considerar-se um escultor – foi nessa qualidade, aliás, que tinha assinado o contrato para a execução do tecto da Capela Sistina –, Miguel Ângelo parece ter procurado uma nova possibilidade de desenvolver o seu trabalho. Se, até então, através da escultura e, também, da pintura, Miguel Ângelo confrontava-se com a presença dos corpos que esculpia e que pintava, agora, através da arquitectura, confrontar-se-ia com uma outra presença, de natureza particularmente distinta: a do corpo vazio do espaço arquitectónico. Sintomaticamente, antecipando estas intervenções, foi a partir do desenho, no tecto da Capela Sistina, que, “pela primeira vez, Miguel Ângelo expressou através da cor e da luz a sua ideia de arquitectura” (Argan, in Argan, Contardi, 1993: 42).

Independentemente do valor arquitectónico desta obra, a possibilidade de reconsiderar o projecto da Biblioteca Laurenziana justifica-se por causa do elevado número de registos que subsistiu da sua definição. São conhecidas mais de trinta folhas de desenhos, referentes a várias fases do projecto e da obra, permitindo acompanhá-los, com bastante completude, apesar de todas as faltas que, ainda assim, subsistem.

II - 2 O PROJECTO DA BIBLIOTECA LAURENZIANA RECONSIDERADO

II - 2.1 OS PROJECTOS PARA SAN LORENZO

Em 1513, o Cardeal Giovanni de Medici, filho de Lorenzo de Medici, o Magnífico, ascende à chefia da Igreja, tornando-se o Papa Leão X.

A educação do jovem Medici desenvolveu-se no ambiente cultural e politicamente onnipresente da corte florentina que o seu pai encabeçava. Giovanni tornava-se, assim, num admirador das obras da antiguidade, das artes em geral e da ciência, num amante dos prazeres mundanos e, sobretudo, num político. Não sendo primogénito, ingressará na carreira eclesiástica e, logo em 1489, aos treze anos de idade, é feito cardeal pelo Papa Inocêncio VIII, antecipando o futuro acesso à chefia da Igreja.

Em Roma, já eleito papa, Leão X decidirá empreender várias intervenções no Vaticano, dando particular ênfase a algumas das obras iniciadas pelo seu antecessor, Júlio II. De todas, a mais ambiciosa era a da edificação da nova Basílica de São Pedro, iniciada sob os planos de Donato Bramante, em 1505, e sucessivamente prosseguida por Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo, Raphael de Urbino, Antonio da Sangallo, o jovem, e Miguel Ângelo, a quem se seguiram vários outros. Porém, à medida que a ambição pessoal e política de Leão X se ia avolumando, avolumava-se, também, a contestação ao seu pontificado, quer pela falta de orientação espiritual quer, sobretudo, pela intensificação escandalosa dos indultos que financiavam a Igreja, cada vez mais exaurida pelas colossais obras em curso em S. Pedro e pelas múltiplas ofensivas, temporais e militares, que pretendiam assegurar e expandir a liderança papal através dos estados pontifícios. A dimensão demasiado comercial dessas indulgências acabaria, indirectamente, por precipitar a Reforma Protestante

perpetrada por Martinho de Lutero, cuja excomunhão viria a ser determinada, em 1521, pelo próprio Leão X. Assim, sob o esforço desmedido de engrandecimento, a Igreja acabaria por cindir-se. **“Ao perder uma parte da sua autoridade espiritual, a Igreja perde, enfim, uma grande parte da sua autoridade moral. A ética da nação e a ética do saber não são as do dinheiro nem da tradição. [...] O escândalo de Roma é tanto maior quanto se vêem os papas Alexandre VI, um Bórgia (1492-1503), e Júlio II (1503-1513), apoiados pelas ordens mendicantes, fazerem-se soberanos temporais ou guerreiros, permitirem o tráfico das indulgências ou encobrirem a falta de fé à sua volta”** (Faure, 1998, 145-146). Com Leão X, o seu sucessor, aquele escândalo não será menor. O papa morrerá isolado e desacreditado, em 1521.

Ao ascender à chefia de Roma, Leão X torna-se na expressão plena do triunfo das ambições da sua família. Os Medici, não só tinham, recentemente, recuperado o poder sobre Florença, em 1512, após a crise desencadeada em 1494, durante a qual foram expulsos da cidade, como, também, passavam a liderar Roma. Depois do Cisma do Ocidente, sobretudo a partir do papado de Júlio II, a cidade ressurgira como autoridade religiosa e política e, também, como referência cultural. Com Leão X, Roma e Florença, que rivalizavam há algumas décadas enquanto herdeiras da Antiguidade Romana e líderes culturais e políticos da Europa, estavam, agora, obrigadas a uma mesma vontade. **“Com a coincidência da sua eleição para o trono pontifício em Roma e a restauração do governo Medici em Florença, Leão X quis que ambas as cidades transportassem o sinal do duplo poder da sua família em duas obras de grande prestígio, mas cada uma com significado diferente – a nova São Pedro em Roma e a acabada Igreja de San Lorenzo em Florença, esta uma obra-prima construída por Brunelleschi para Cósimo de Medici, o Velho, mas deixada sem fachada. O projecto florentino estava ligado à renovação planeada para toda a área urbana e à construção de um novo palácio Medici”** (Argan, in Argan, Contardi, 1993: 80). Neste sentido, os programas de obras estipulados por Leão X para ambas as cidades devem ser entendidos como modos de afirmação da sua ambição política, tornando-se expressões de perpetuação de poder que, orientadas por uma mesma e uma vontade, tomarão

sentidos próprios em cada uma. Se, em Roma, o mundo cristão é o destinatário natural das obras em São Pedro, outorgando-lhes uma dimensão e um tempo universais, em Florença, os programas de planeamento da cidade, em geral, e de intervenção no complexo de San Lorenzo, em particular, deverão ser entendidos de um modo mais circunscrito. De facto, em Florença, tratava-se de consolidar o poder temporal da sua família, reconciliando-a com a sua cidade de origem, ao convocar por um lado, e ao reajustar por outro, o valor do seu passado. Assim, não só se legitimava a presente geração dos Medici a partir do valor dos seus antepassados, como se lhe conferia uma dimensão intelectual e mecénica, mas também política, que, progressivamente, deveriam iludir a origem argentária do seu poder. O culminar deste processo viria a acontecer posteriormente, a partir de 1569, quando a Toscana é tornada num Grão-Ducado, e os Medici entronizam-se na respectiva titularidade, com Cósimo I, o Grande, até à extinção da família, já no séc. XVIII.

Em Florença, o Convento de San Lorenzo era o natural lugar de eleição para o papa afirmar os seus propósitos (des. 1, p. 6; des. 2, p. 7): por um lado, porque comportava a igreja consagrada ao padroeiro dos Medici, continuando a ser protegido pela família, por outro, porque fora uma das obras patrocinadas pelo patriarca Cósimo, o Velho, depois de ter sido iniciada pelo seu pai, Giovanni de Medici. A Igreja de San Lorenzo, edificada a partir de um projecto de Filippo Brunelleschi, recupera o modelo longitudinal da basílica. “[A] planta em T, de tradição italiana, tem sido rigorosamente interpretada em termos de unidades geométricas elementares, e a sua articulação tridimensional serve para traduzir esta planta numa adição de unidades estereotómicas. O aspecto longitudinal é dominante, do mesmo modo que o efeito centralizador da pequena cúpula é fraco” (Norbeg-Schulz, 1980: 116). A obra, iniciada em 1421, terminou em 1469, sem que, contudo, a sua fachada tivesse sido convenientemente concluída. Uma vez que não se terá tratado de qualquer problema financeiro, evidentemente descabido quando estava em causa uma obra promovida pelos Medici, Ackerman supõe que a falta de acabamento da fachada poderá ficar a dever-se à dificuldade em adequar as

exigências compositivas do léxico clássico, unificadoras e proporcionalmente rígidas, ao perfil de uma volumetria de tradição basilical, composto por uma nave central mais alta e duas laterais de menor dimensão (cf. 1997: 44-45). Assim, em 1516, Leão X decidirá completá-la, possivelmente depois de a ter voltado a ver, quando regressou triunfalmente a Florença, em 1515, a caminho de Bolonha, para um encontro com Francisco I, Rei de França. Ainda antes do processo que deu origem à intervenção de Miguel Ângelo, parece ter existido um plano para a praça fronteira à igreja e para um novo palácio familiar, elaborados por Leonardo da Vinci que, na altura, estava ao serviço de Giuliano de Medici, irmão do papa. Leonardo elaborou, ainda, o projecto de uns estúbulos, próximo do Convento de San Marco, para o malogrado Lorenzo de Medici, Duque de Urbino, sobrinho e representante do papa em Florença, e governador da cidade (cf. Contardi, in Argan, Contardi, 1993: 161).

De acordo com o relato de Vasari (cf. 1991: 451-452), o projecto para a conclusão da fachada de San Lorenzo terá sido objecto de um concurso, para o qual “muitos artesãos rumaram a Roma para disputarem a encomenda arquitectónica perante o papa: Baccio d’Agnolo, Antonio da San Gallo, Andrea e Jacopo Sansovino e o gracioso Raphael de Urbino, que foi depois levado para Florença, com este propósito, durante a visita do papa” (op. cit.: 452). Apesar de, aparentemente, Raphael de Urbino ter ganho esse concurso, ainda de acordo com o relato de Vasari, o papa irá solicitar a presença de Miguel Ângelo para o aconselhar e para elaborar um projecto próprio, uma vez que surgiram várias e intermináveis polémicas sobre a conclusão da fachada. A importância das somas envolvidas e o prestígio do encomendador justificavam a cobiça por este trabalho. Independentemente da precisão do relato de Vasari, fortemente contestada por vários investigadores (cf. Contardi, in Argan, Contardi, 1993: 161-162; cf. Murray, 1980: 108), e do efectivo desenrolar dos acontecimentos, Miguel Ângelo, a quem, inicialmente, teria sido atribuída a execução do plano escultórico da fachada, acabará por garantir a elaboração do seu projecto completo. Apesar da sua falta de experiência enquanto arquitecto, facto que,

em si, não constituiria um factor de exclusão, é possível discernir algumas razões que terão levado Leão X a escolher Miguel Ângelo e este a aceitar a encomenda feita pelo papa. Por um lado, para o papa, a atribuição do trabalho a Miguel Ângelo implicaria o seu afastamento de Roma e da continuação do túmulo de Júlio II, antecessor e rival de Leão X, ao mesmo tempo que angariava um florentino, já divinizado depois de executar o tecto da Capela Sistina e tido como o melhor escultor do seu tempo, para executar o seu programa político em Florença. Por outro lado, para Miguel Ângelo, que continuava amargurado por não ter condições para poder prosseguir o túmulo de Júlio II, o seu trabalho de eleição, a aceitação da encomenda papal garantiria um modo de continuar a desenvolver o seu trabalho como escultor. Assim se justifica o seu esforço na escolha do material para a execução das figuras a empregar na fachada. Apesar de os trabalhos de construção terem sido iniciados, em 1516, e de Miguel Ângelo ter passado dois anos nas extracções de mármore, em Carrara e Pietrasanta, onde realizará um conjunto muito particular de desenhos onde identificava os blocos para a execução dos vários componentes da fachada, a obra não foi terminada. De qualquer dos modos, este projecto para San Lorenzo constituiu-se como o primeiro trabalho onde Miguel Ângelo foi confrontado com uma intervenção arquitectónica.

Entretanto, em 1519, depois da morte do duque de Urbino, o primogénito dos Medici, Leão X e o seu primo, o Cardeal Giulio de Medici, decidem construir uma nova sacristia no interior da igreja, destinada a capela funerária da família, simétrica à já existente, elaborada por Brunelleschi, entre 1420 e 1429, e uma nova biblioteca que albergasse a colecção iniciada por Cósimo, o Velho, e continuada pelo neto Lorenzo, o Magnífico, pai de Leão X e tio do Cardeal Giulio (des. 2, p. 7). Porém, se os trabalhos para a nova sacristia foram iniciados pouco depois, os da biblioteca já só começaram após a eleição do Cardeal Giulio, em 1524, como Clemente VII, o segundo papa Medici. Mais uma vez, a escolha dos Medici para elaborar estes projectos recaiu sobre Miguel Ângelo. Tendo em conta a sua ambição, não poderia existir outra hipótese.

II - 2. 2 A NOVA BIBLIOTECA

A partir do *Quattrocento*, a identidade cultural da cidade de Florença começara a renovar-se, superando gradualmente as crises económicas, sociais e políticas do fim da Idade Média. Inicialmente, quando o Concílio de Basileia, começado em 1431, foi reactivado em Florença, em 1439, na sequência de várias cisões doutrinárias, a cidade pode assistir ao confronto entre o pensamento grego e o pensamento ocidental cristão. Depois, com a queda de Constantinopla, em 1453, esse confronto foi reforçado, já que Florença recebeu vários dos eruditos gregos que se encontravam em fuga, trazendo consigo muitos dos documentos da antiguidade, ou as suas cópias. Na sequência destes acontecimentos, Cósimo de Medici, o Velho, que vinha empreendendo um considerável esforço mecenático no sentido de dotar Florença de novas estruturas arquitectónicas, públicas e religiosas, evidenciou o seu interesse pelo pensamento clássico. Nesse sentido, irá determinar a Marcílio Ficino, de quem se tornara protector e em torno de quem se organizaria o pensamento religioso florentino, com uma evidente orientação neoplatónica, que traduzisse as obras de Platão. Alias, em 1462, Cósimo chegará a ceder uma *villa*, em Careggi, para que Ficino instalasse e dirigisse a sua Academia. Assim, neste ambiente fortemente marcado pelo ressurgimento do interesse na cultura clássica, Cosimo conseguiu reunir um apreciável conjunto de códices latinos e gregos, fundando uma biblioteca particular que ficará instalada no seu palácio citadino, na Via Larga (des. 1, p. 6). Depois da acção inicial de Cosimo, a colecção foi amplamente desenvolvida pelo seu neto, Lorenzo, o Magnífico, a quem ficará ligada a designação da futura biblioteca.

Estando consciente da importância do acervo reunido pelos seus antecessores, a nova geração dos Medici, protagonizada pelos seus eclesiásticos, entendeu que a Biblioteca Laurenziana deveria ser a expressão de um estatuto cultural renovado de Florença e dos seus governantes. Nesse sentido, desejavam que

o prestígio da nova biblioteca florentina equivalesse ao prestígio da Biblioteca Apostólica do Vaticano, fortemente alargada e dignificada com a acção e com as doações de Nicolau V, algumas dezenas de anos antes. Em Florença, os documentos coleccionados pelos patriarcas da família passariam a estar acessíveis à cidade, sendo-lhe, assim, devolvidos os textos sobre os quais se fundara o seu humanismo. O transporte da biblioteca do palácio da família para o Convento de San Lorenzo significava, ainda, uma alteração simbólica no tipo de poder que os Medici pretendiam ver-lhes associado, afirmando um poder intelectual e espiritual, que não teria de ser religioso, sobre o poder económico. No fundo, tratava-se de uma ambição similar, ainda que mais contida, àquela que determinara os projectos de conclusão da fachada da Igreja de San Lorenzo e de nobilitação do seu espaço fronteiro, bem como de renovação dos palácios citadinos da família. Miguel Ângelo, educado no círculo de Lorenzo, o Magnífico, e próximo dos papas Medici, sobretudo de Leão X, com quem privara durante a juventude, estava ciente dessas ideias e, consequentemente, do espírito exigido pelo projecto que lhe tinha sido encomendado. Confirmando a presença e o vínculo do ambiente onde Miguel Ângelo crescera, Argan afirma o seguinte: **"Miguel Ângelo formou-se nessa órbita, e ninguém poderia ter interpretado melhor essas convicções do que ele. A sua maior inovação, contudo, foi realmente fazer a biblioteca tanto um ambiente para, como a forma visível da cultura florentina"** (1993: 117). Deste modo, a definição do sentido laico, mas não anti-clerical, da nova biblioteca implicou uma ruptura com a tipologia habitual destes espaços e, sobretudo, com o próprio modo de os conceber.

Durante o Renascimento, apesar de passarem a funcionar em espaços construídos com esse fim específico, as referências tipológicas das bibliotecas continuavam a provir da arquitectura monástica. A razão desta permanência dever-se-á ao facto de, em Itália, os mosteiros, mais do que a generalidade das universidades ou mesmo das várias cortes, permanecerem como as instituições com maior capacidade para conservar livros e outros documentos. Porém, com o desenvolvimento do humanismo, a crescente apetência pelos

textos da antiguidade acabaria por impulsionar a transformação progressiva das bibliotecas, quer das suas tipologias de origem, quer, ainda, da sua importância na dinamização cultural e cívica da cidade. De ambos os modos, os modelos conhecidos foram sendo gradualmente reajustados, procurando adequar o espaço aos seus desígnios funcionais e urbanos. **"Como uma biblioteca monástica renascentista podia construir-se especificamente para este fim e cumprir uma função pública, [...] a utilidade converte-se num factor muito importante para o projecto. Podia, além do mais, ser um monumento para o ornato urbano, tal como os grandes palácios e villas do Quattrocento, ainda que esta não devesse ser a sua função principal. Para tornar mais evidente esta transformação, os seus recursos expressivos reservaram-se para o interior, para maior proveito dos utilizadores, porquanto o exterior recebeu um tratamento modesto e anónimo"** (Ackermen, 1997: 90).

Em Florença, a tipologia mais comum de uma biblioteca monástica era visível, por exemplo, na Biblioteca do Convento Dominicano de San Marco, mandado construir por Cósimo, o Velho, em 1438, a partir de um projecto de Michelozzo di Bartolommeo. Aliás, ainda para Cósimo, Michelozzo projectou o já referido palácio na Via Larga – o actual palácio Medici-Riccardi –, construído, entre 1444 e 1464, em coordenação com o acompanhamento da conclusão da Igreja de San Lorenzo, quando Brunelleschi foi afastado da obra (cf. Ackermen, 1997: 89), bem como a *villa* em Careggi. Miguel Ângelo conhecia bem San Marco, pois tinha lá estudado, integrado no círculo dos Medici. Esta biblioteca, directamente ligada à tipologia medieval, próxima do modelo de uma basílica, preconizava um espaço alongado e tripartido, com duas alas laterais de leitura, mais baixas, e uma central de circulação, mais elevada. Esta configuração espacial permitia uma iluminação e um arejamento mais uniformes, minorando o constante problema da humidade. San Marco comportava, assim, um espaço deliberadamente sereno, linear, e abundantemente iluminado. Porém, apesar desta referência, Miguel Ângelo irá procurar um acento particular para o seu projecto. **"Pela primeira vez na história da arte, o interior de uma biblioteca é visto, não como uma aplicação de ideias da arquitectura religiosa mas, antes, em termos de um**

conceito que corresponde à sua função. A intenção de Miguel Ângelo era criar, na sua biblioteca, um espaço adequado à concentração intelectual” (Tolnay, 1975: 132-133).

O programa inicialmente estipulado para a Biblioteca Laurenziana preconizava a existência de espaços próprios para os documentos latinos e para os documentos gregos e dois pares de pequenos estúdios que deveriam conter livros raros. Em meados de 1524, poucos meses após o início do processo de projecto, e depois do papa ter aceite a localização e o orçamento propostos por Miguel Ângelo, a obra foi iniciada.

O desenvolvimento do projecto e da construção da biblioteca não ocorreram de modo linear. Se a sala de leitura foi sendo executada de maneira regular, estando praticamente concluída dois anos depois de as obras terem sido iniciadas, a definição do vestíbulo foi sofrendo sucessivas alterações. Assim, em 1526, na sala de leitura, apenas faltariam os trabalhos de marcenaria: o tecto interior, o pavimento, as secretárias de leitura e as janelas. O telhado da sala já estaria executado. Quanto ao vestíbulo, nessa mesma data, apesar de já estarem colocadas cinco das suas vinte e quatro colunas e de ser credível que os restantes elementos em pedra – as edículas, a porta de acesso à sala de leitura e as molduras das janelas superiores – já estivessem definidos, ainda subsistiam dúvidas sobre a sua iluminação e sobre a definição concreta das escadas. Anteriormente, em 1525, o papa determinara, certamente sob proposta de Miguel Ângelo, a substituição dos dois lances laterais de escadas por um só, autónomo e colocado no centro do vestíbulo. Também nessa data, o papa recusara uma clarabóia no telhado e os respectivos óculos de iluminação no tecto, além de prescindir da capela a construir no topo da sala de leitura. Em seu lugar, e em vez dos dois pares de estúdios inicialmente requeridos, iria determinar a execução de uma pequena biblioteca secreta para livros raros. A partir de finais de 1526, o ritmo das obras abrandaria. Inicialmente, o papa começou a demonstrar uma crescente apreensão com os custos dos trabalhos e o seu interesse dirigiu-se para a finalização da Sacristia

Nova, manifestando o desejo de ser aí sepultado, pois, desse modo, ficaria ligado aos *Magnifici*. Depois, em 1527, o saque de Roma, perpetrado pelas tropas de Carlos V, desviaria definitivamente as atenções do papa das obras de Florença, que seriam interrompidas, entre esse mesmo ano e 1530, aquando a expulsão dos Medici da cidade. Durante esse período, Miguel Ângelo colaborou com o novo governo de Florença, abandonando os trabalhos em San Lorenzo. São, dessa altura, os projectos para o reforço das linhas defensivas da cidade e para algumas das suas fortificações. Em 1534, Miguel Ângelo instalava-se definitivamente em Roma, nunca mais voltando a Florença. Nesse mesmo ano, Clemente VII morreria. Entretanto, em 1533, as obras em San Lorenzo serão retomadas, sendo executados alguns dos trabalhos de marcenaria em falta. A sala de leitura ficará totalmente completa, até 1568, com a aplicação definitiva das janelas. No vestíbulo, praticamente concluído desde 1533, as escadas permaneceriam por começar, apesar de Miguel Ângelo ter contratado a sua execução, antes de deixar Florença. Só serão realizadas, já em 1559, sob a direcção de Bartolomeo Ammanati, a partir de novas indicações de Miguel Ângelo. A sala dos livros raros nunca chegará a ser começada. A biblioteca abrirá ao público em 1571.

No século XIX, foi necessário proceder ao alargamento da biblioteca, sendo construída uma nova sala – a *Rotonda* – por Pasquale Poccianti, adossada à sala de leitura (des. 2, p. 7). Esta intervenção iria comprometer a uniformidade definida por Miguel Ângelo, já que implicou o emparedamento de algumas janelas. No início do século XX, serão feitas algumas intervenções na biblioteca, quer no interior do vestíbulo, no tecto, quer no seu volume exterior; que permaneciam incompletos, resultando num restauro, “**arbitrário e pedestre**” (Contardi, in Argan, Contardi, 1993: 196), particularmente alheio ao sentido e ao desenvolvimento desta obra de Miguel Ângelo.

Actualmente, a Biblioteca Laurenziana é a única biblioteca do século XVI ainda em actividade.

II - 2.3 A LOCALIZAÇÃO

O processo de localização da nova biblioteca ocorreu, fundamentalmente, entre a eleição de Clemente VII, no fim de 1523, e o princípio de 1524. Durante esses três meses, foi trocada vária correspondência, incluindo alguns desenhos, entre Miguel Ângelo e Giovanni Fattucci, o seu representante em Roma.

Depois de uma primeira hipótese de localização, actualmente desconhecida, Miguel Ângelo apresentou outras duas no interior do complexo do convento. Estas hipóteses implicavam a destruição de parte das estruturas construídas: uma localizava a biblioteca a partir da ala Sul do claustro principal, num alinhamento paralelo àquele que acabou por ser adoptado, avançando sobre o outro claustro do convento (des. 4, p. 9; cf. des. 1, p. 6; cf. des. 2, p. 7); a outra posicionava a biblioteca a partir do mesmo claustro principal, agora desde a ala Este, desenvolvendo-se paralelamente ao corpo da igreja, até ao limite do edifício, junto às construções existentes no Borgo San Lorenzo (des. 5, p. 9; cf. des. 1, p. 6; cf. des. 2, p. 7). Inicialmente, o papa terá dado o seu acordo à primeira hipótese, reforçando a necessidade de garantir um tecto abobadado para o piso que ficaria sob a biblioteca, de modo a prevenir o perigo de incêndios. Mas, depois de verificar os trabalhos e os custos excessivos que essa hipótese implicava, irá sugerir uma outra localização, situada no exterior do convento e adjacente à fachada Norte da Igreja, entre a Piazza San Lorenzo e a Via Canti de Nelli. Miguel Ângelo chegou a considerar esta localização, tendo identificado as propriedades que teriam de ser expropriadas (des. 3, p. 8; cf. des. 1, p. 6). Porém, talvez porque ainda acalentasse a hipótese de executar o seu projecto para a fachada inacabada da igreja, uma vez que a vontade empreendedora dos seus patronos parecia manter-se, Miguel Ângelo ignorou a recomendação do papa e propôs a localização da biblioteca sobre a ala Oeste do claustro principal do convento, próximo da Sacristia Velha. Por ser elevada, esta localização evitaria

a destruição das áreas do convento que as localizações iniciais implicavam. Ainda assim, subsistiam vários problemas: por um lado, as condições de iluminação eram deficitárias, só sendo possível receber luz de Este, uma vez que, do lado oposto, a biblioteca teria de ficar adjacente a uma ala já existente do convento; por outro lado, seriam necessários trabalhos de reforço da estrutura que ficava sob a nova construção, sobretudo de modo a garantir o reforço do seu tecto abobadado; por outro ainda, o acesso à biblioteca teria de vencer a altura de um piso, correspondente à galeria do claustro. Apesar de tudo, o papa acabaria por aceitar a proposta de Miguel Ângelo.

De imediato, a localização estabelecida para a nova biblioteca e os propósitos dos seus patronos impuseram contingências específicas ao trabalho de Miguel Ângelo. Por um lado, sem ignorar os constrangimentos construtivos a que a obra estaria sujeita, era necessário garantir a sua funcionalidade, quer garantindo o acesso à sala de leitura, quer garantindo a supressão do seu nível deficitário de iluminação. Por outro lado, tendo em conta o desejo dos Medici, teria de ser propiciado um equilíbrio entre o mérito filantrópico da sua motivação mecenática e a retórica específica da sua ambição política, reajustada desde a morte dos membros mais jovens da família, o Duque de Urbino e o Duque de Nemours, os dois *Capitani* que viriam a ser figurados na Capela dos Medici. Neste sentido, tal como qualquer outro projecto, a definição da Biblioteca Laurenziana não pode ser entendida como resultado único da vontade do arquitecto e esta não pode ser equacionada como a estrita resolução de um ideário estético. De qualquer modo, nenhum desses constrangimentos diminui o valor do trabalho de Miguel Ângelo. Pelo contrário. Esses constrangimentos terão proporcionado o estabelecimento de algumas das suas intenções iniciais. **"[T]al como hoje, ao cliente, preocupa-o permanentemente o programa funcional, enquanto que o arquitecto procura a máxima expressividade dentro dos limites impostos pelo programa. Nas instruções iniciais, de 1524, a eleição da localização far-se-ia depender de questões económicas e de comodidade, enquanto a configuração da planta haveria de obedecer a uma razão funcional [...]. Miguel Ângelo**

cumpre diligentemente o programa mas pretende sempre direccionar as decisões para a consecução de objectivos estéticos” (Ackerman, 1997: 91).

Partindo quer destes pressupostos, quer da configuração da construção que ficaria sob a biblioteca, Miguel Ângelo terá imaginado um vazio uno e alongado. O seu posicionamento sobrelevado poderia garantir um maior desafogo, aumentando o nível da exposição solar do espaço, e a sua configuração estreita dispensaria a utilização de apoios intermédios para a realização do tecto, que ficaria apenas assente nas paredes periféricas da construção já existente. Independentemente das expectativas que terão levado Miguel Ângelo a forçar uma localização no interior do convento, essa interioridade deve também ser compreendida a partir do discreto protagonismo que os Medicis calcularam para a sua obra. Na definição para a nova biblioteca, a referência à Biblioteca de San Marco é evidente, apesar da sua adopção comportar algumas alterações. Tal como acontece em San Marco, em San Lorenzo será estabelecido um interior fortemente distendido e iluminado. Porém, ao contrário do que acontece em San Marco, em San Lorenzo o espaço viria a ser unificado, já que se dispensaria as suas colunas interiores. O abandono da tipologia tripartida tradicional, de origem monástica, seria o modo de Miguel Ângelo afirmar a desejada laicidade da biblioteca, apesar de estar integrada num complexo eclesiástico e, ao mesmo tempo, minimizar as interferências construtivas nos compartimentos localizados sob a biblioteca através da supressão de apoios no interior do espaço. No exterior, este espaço longilíneo iria proporcionar a definição de um volume contínuo e regular estabelecido como a repercussão directa da configuração da galeria que ficaria sob a biblioteca. Esta homogeneidade seria o modo mais adequado de integrar a nova construção no complexo do convento, fortemente marcado pela presença de volumes horizontais sucessivamente adicionados.

Apesar de o seu número ser reduzido e de o seu valor não ser uniforme, a recuperação dos desenhos elaborados na fase inicial do projecto da Biblioteca

Laurenziana permite algum esclarecimento sobre a presença do desenho no desenvolvimento do pensamento de Miguel Ângelo. Aparentemente, os desenhos elaborados para testar as localizações iniciais da biblioteca, quer no interior do convento, quer na sua praça fronteiria, possuem apenas um valor circunstancial. Porém, se este último registo não ultrapassa, de facto, esse valor, até porque nada mais estava em causa do que uma simples identificação de propriedades, os dois primeiros, mesmo não sendo esboços exploratórios, permitem conferir o modo como algumas intenções projectuais de Miguel Ângelo foram esclarecidas. Apesar de terem sido separados, estes desenhos foram elaborados como um único, numa só folha, ensaiando a informação que seria enviada ao papa, através de um outro desenho, com um nível superior de acabamento, para que este apreciasse e decidisse a localização da biblioteca. Tendo verificado que o esquema que fizera era desnecessário, Miguel Ângelo reutilizou aquela folha, depois de a ter dobrado e dividido, para ensaiar os perfis das pilastras da Capela dos Medici. Esta prática tornava possível a coexistência de registos de várias proveniências numa mesma folha.

Assim, retomando a unidade inicial desses desenhos, é possível observar como foram sendo constituídas algumas das intenções de Miguel Ângelo. Por um lado, desde o início do projecto, sempre terão estado em causa a necessidade e o propósito de interagir com uma estrutura já construída, mau grado os inevitáveis custos que daí adviessem. Neste sentido, não só o desenho apresenta um levantamento detalhado dos diversos compartimentos de quase toda a zona habitacional do convento (apenas a área Este foi perdida no processo de reutilização da folha do desenho), como, também, apesar de não ser absolutamente rigoroso em relação às dimensões do edifício (Hirst faz referência a este facto, ao verificar o número incorrecto de tramos das galerias do claustro que foi registado (cf. 1988:95)), reflecte o cuidado de Miguel Ângelo em apreender a proporção e as relações geométricas das estruturas construídas. De facto, não só a biblioteca está relacionada com o claustro principal do convento de um modo axial e simétrico, em ambas as localizações

ensaiadas, como a sua configuração apresenta já uma proporção de 4/1, análoga àquela que veio a ser construída. Por outro lado, a referência à Biblioteca de San Marco parece, igualmente, ter estado presente desde o início do projecto. Assim, na sequência da geometria que estrutura o desenho e, através dele, o espaço, a dominância axial que as localizações testadas estabelecem com o claustro determina o alongamento do espaço da nova biblioteca. Por último, e por outro lado ainda, é possível confirmar a intenção inicial de utilizar as paredes como um elemento portante. No desenho todas as paredes são registadas de um modo idêntico, como um elemento contínuo que, posteriormente, poderia suportar a aplicação de outros elementos compositivos sem carácter estrutural, como, de facto, viria a acontecer no primeiro ensaio para o alçado interior da sala de leitura.

Tendo em consideração o propósito específico com que estes desenhos foram elaborados, é possível verificar o seu valor no esclarecimento das intenções projectuais de Miguel Ângelo. Mais do que qualquer ensaio compositivo, estes registos serviram fundamentalmente para estabilizar um conjunto de relações geométricas que permitisse averiguar a localização da biblioteca num contexto existente. Será assim que se explica a inconsequência da identificação errada do número de tramos das galerias do claustro. Quanto à sua configuração geométrica, não existiram dúvidas na sua apreensão e na sua representação, já que era fundamental para testar as localizações pretendidas. Neste sentido, a geometria que estrutura o desenho acusa e esclarece a geometria que, ainda no pensamento, deveria estruturar o espaço. Se, a partir destes registos, é possível confirmar que o desenho foi assumido como um meio expedito de representar algumas intenções projectuais, será necessário verificar que, exactamente por terem sido registadas, essas precisas intenções foram clarificadas pelo desenho que as evidencia. Até que a sua viabilidade tivesse sido posta em causa, a geometria constitutiva do espaço da biblioteca – axialmente alongada a partir do claustro – foi apreendida como a geometria possível através do desenho.

II - 2. 4 A SALA DE LEITURA

Depois de a localização da biblioteca estar estabelecida, haveria que proceder à definição dos seus espaços, num processo que não poderia ignorar as contingências e a exequibilidade construtiva das soluções que fossem desenvolvidas.

A opção inicial de Miguel Ângelo para edificar a biblioteca teria passado pelo reforço das paredes que ficariam sob a nova construção. A adopção dessa solução é confirmada através do ensaio do alçado interior da sala de leitura. O desenho que Miguel Ângelo executou revela uma composição complexa que articula colunas autónomas, pilastras e paredes reentrantes (des. 6, p. 10). Esta hipótese não teria sentido se não se tivesse considerado o necessário engrossamento daquelas paredes. Os vários elementos definidos para o alçado estavam articulados em dois níveis: um inferior, mais carregado e opaco (o sombreamento indica que as molduras desenhadas são cegas), cuja existência era imposta pela altura do telhado da galeria do claustro adjacente à biblioteca; um outro, superior, menos denso e rasgado por várias janelas, já posicionadas acima desse telhado. Nesta fase, a localização final das secretárias de leitura ainda não estava definida, já que o desenho do nível inferior dos alçados impede a adjacência desses elementos. Além da evidente ligação à composição que viria a ser testada para os alçados do vestíbulo, na altura em que realizou este desenho Miguel Ângelo ainda procurava estabelecer um sistema compositivo idêntico para ambos os espaços, a composição ensaiada para a sala de leitura recorda, com alguma facilidade, as composições desenvolvidas para os alçados interiores da Capela dos Medici – na sala de leitura, a articulação das janelas do nível inferior com várias colunas e pilastras recorda a definição dos túmulos parietais da capela – e, mais remotamente, a composição da fachada da Igreja de San Lorenzo – a articulação de colunas e de pilastras sobre a superfície de uma parede determinou parte do vigor das

propostas elaboradas para a fachada. O desenvolvimento simultâneo dos projectos da capela e da biblioteca ficara já evidenciado com a reutilização da folha que servira para testar as localizações iniciais da biblioteca no interior do convento. Na sequência e em complemento deste ensaio, foram executados vários estudos sobre as janelas e sobre os nichos que deveriam ser aplicados nos alçados interiores da sala de leitura (des. 8, p. 12; des. 9, p. 13).

Porém, apesar de o engrossamento das paredes parecer a solução mais expedita para a construção da biblioteca, acabou por verificar-se que a sua concretização implicaria trabalhos excessivos nas estruturas existentes sob a sala de leitura. Assim, depois de esta ter sido abandonada, será definida uma outra hipótese, passando, agora, pela construção de um sistema regular de contrafortes que, no interior da sala, surgem como pilastras. Miguel Ângelo executou um pequeno esquema onde definiu o novo sistema estrutural (des. 7, p. 11), sendo evidente a definição dos contrafortes como uma aposição que interrompe as paredes inicialmente consideradas. A proximidade que existe entre este esquema e a planta de ensaio da localização da biblioteca é confirmada pelo modo linear de registar as paredes do edifício. Com este novo sistema estrutural, a interferência nas construções inferiores seria menor. Porém, pelo facto de ser conveniente aligeirar as paredes da biblioteca, já não seria possível manter a composição ensaiada para o alçado da sala de leitura. Apesar disso, a sala ganhou uma nova unidade que resulta do reajuste dos dois níveis inicialmente testados. O nível inferior, agora totalmente opaco e liso, vence a altura do telhado da galeria, ao mesmo tempo que serve de apoio às secretárias de leitura que, por sua vez se tornam numa base para o outro nível. O nível superior passa a ser definido pelas pilastras de ordem colossal que enquadram as janelas que iluminam o espaço. Ao invés do que acontecia com a cisão horizontal provocada pelos dois níveis anteriores, a adopção desta ordem colossal poderia **“dar à sala o carácter severo e uniforme que parecia indicado para a calma da Biblioteca, sem que a tornasse demasiado longa, já que a sua real altura é perceptível a partir da ala central”** (Wittkower, 1978: 23).

Com esta nova solução construtiva, viriam a surgir alterações inevitáveis em relação à definição do tecto da sala de leitura e das suas paredes. Quanto ao tecto, passaria a ser constituído num sistema convencional de vigamento de madeira, apoiado nos contrafortes e nas pilastras, inviabilizando, por isso, a adopção de um sistema de abóbadas à imagem do que sucedia na Biblioteca de San Marco. Porventura, esse seria o sistema preferido por Miguel Ângelo, já que o manterá nas definições iniciais do vestíbulo da biblioteca, em alguns ensaios da capela inicialmente estipulada pelo papa e, depois, na sala dos livros raros que viria a ser requerida em sua substituição. Quanto às paredes, quer pelo facto de terem sido libertas da sua função portante, quer, também, pelo facto de o seu aligeiramento ser fundamental, viriam a adquirir uma espessura mínima, apenas a necessária para suportar as molduras das janelas, passando a ser assumidas como elementos autónomos, que iriam preencher os vazios deixados entre os contrafortes. Tal como numa nave gótica, a estrutura formal e a estrutura portante fundem-se numa síntese evidente. O espaço comporta um carácter sereno e rigoroso, marcado pela cadência regular, matemática e perspectica, com que se sucedem os vários tramos da sua estrutura. A pedra negra que afirma as pilastras dá continuidade ao desenho do pavimento, dos painéis do tecto e ao posicionamento das secretárias de leitura, disciplinando-os e unindo-os. Contrastando, os vários troços de parede da sala tornam-se meros ecrãs de preenchimento, contraindo-se em sucessivas molduras definidas sobre o reboco branco, até serem definidas as janelas e os painéis que se lhes sobrepõem. No exterior, ao contrário da cadência mais afirmada do interior da sala de leitura, o volume da biblioteca é marcado pela alternância discreta entre os contrafortes e as janelas, procurando uma articulação com a restante volumetria de San Lorenzo. Sobre a alteração das intenções compositivas inicialmente testadas por Miguel Ângelo, Ackerman é explícito: **"aquilo que convém assinalar é que tenha sido abandonada uma solução tão boa em favor de uma muito diferente, por razões estruturais e práticas"** (1997: 95). Assim, apesar de surgir como resposta a uma necessidade construtiva, a solução adoptada não deixará de ser testada como

uma nova possibilidade compositiva para o espaço da sala de leitura, sem que, por esse facto, possa ser detectado qualquer sinal de resignação.

Apesar dos registos feitos para localizar a biblioteca já permitirem alguma compreensão sobre a presença do desenho no desenvolvimento do pensamento projectual de Miguel Ângelo, o registo que comporta o ensaio para o alçado da sala de leitura é bastante mais esclarecedor (des. 6, p. 10). De facto, ao contrário desses desenhos, onde os diversos elementos registados estavam já definidos, uma vez que se tratava de representar um edifício existente, a elaboração do alçado da sala de leitura implicava a definição e o ensaio de um sistema compositivo deliberadamente complexo e, sobretudo, ainda não estabilizado. Nesse sentido, o desenho teria de enfrentar e resolver a insuficiência da informação das intenções iniciais de Miguel Ângelo. Assim, não só fará sentido observar o tempo ao longo do qual o desenho do alçado foi sendo elaborado como, também, é necessário verificar que essa elaboração não foi uniforme. No mesmo desenho, foi ainda executada uma planta esquemática da informação que estava a ser testada no alçado. Se, à esquerda da folha, o registo é bastante mais complexo, sendo visível o interesse suscitado pelas alternâncias de luz e de sombra, provocadas pela cadência das pilastras salientes e das colunas reentrantes (é o princípio dessa cadência que o esquema em planta vai procurar assegurar), à direita, o desenho dilui-se na razão oposta àquela em que o alçado deveria prolongar-se, revelando, aparentemente, um eventual contra-senso. O facto de Miguel Ângelo ter optado por uma composição modular pode ter várias justificações. Por um lado, essa composição facilitava a definição e o domínio de um alçado com a extensão do alçado da sala de leitura, ao mesmo tempo que permitiria a sua articulação com a composição a adoptar para os alçados do vestíbulo. Aliás, a adopção de composições modulares era corrente na definição das fachadas de alguns palácios urbanos de Florença e essa era, também, a intenção inicial de Miguel Ângelo em relação à fachada da biblioteca (cf. Wittkower, 1978: 11-21). Por outro lado, o módulo ensaiado poderá ter

resultado da elaboração simultânea da Biblioteca Laurenziana e da Capela dos Medici, um espaço onde a adopção de uma composição modular seria a solução mais evidente para articular as particularidades de cada uma das suas quatro paredes, num processo em que o desenho permite explicar as evidentes proximidades dos sistemas compositivos de ambos os espaços, já que favorece as transferências conceptuais entre os seus projectos.

Observando o módulo inicial do alçado é possível verificar que o desenho foi desenvolvido de um modo dilatado e cumulativo, apondo nova informação, mais definida, à informação mais esquemática já presente. Inicialmente, a estrutura do alçado foi desenhada a sanguínea. Ainda que surja muito ténue, é possível verificar a existência de um terceiro nível, superior, que, no entanto, já não viria a ser continuado. Depois, à pena, somente nos dois níveis inferiores, a composição foi sendo trabalhada, sendo evidente a procura de uma definição mais precisa dos diversos elementos registados, quer através do seu contorno, quer através do seu sombreamento. Assim, parece indubitável confirmar que a informação que vai sendo registada, além de provir, evidentemente, das intenções de Miguel Ângelo, resulta, também, da sua reacção à informação anterior, fazendo recordar a verificação de Herbert sobre a **imprevisível influência** determinada pela elaboração consecutiva de um desenho (cf. 1993: 64). A observação dos esboços onde é ensaiada a configuração das janelas e dos nichos confirma, igualmente, um processo de descoberta gradual à medida que o desenho vai sendo executado (des. 8, p. 12; des. 9, p. 13). Se, por um lado, é evidente que Miguel Ângelo tinha referências sobre as quais pretendia operar — apesar de toda a licenciosidade das suas propostas formais, ainda é possível remeter a composição da moldura das janelas para o léxico arquitectónico clássico —, por outro, a instabilidade latente nas várias tentativas torna igualmente evidente que o reajuste dessas referências vai tomando corpo à medida que o desenho vai ganhando forma. As várias hipóteses vão surgindo em sobreposição, a própria utilização sucessiva da pena, da sanguínea e da aquarela parece provocá-la, muitas vezes sem estarem acabadas e quase

sempre com diversos ajustes na configuração de alguns elementos, quer seja o enrolamento das volutas, quer seja a amplitude da curvatura dos frontões. Levada ao extremo, a constante interrogação sobre o sentido dessas hipóteses parece até inviabilizar a sua necessária estabilização.

Assim, à medida que é executado, cada desenho ganha clareza. Mas não será, afinal, essa clareza constituinte do desenho a precisa clareza angariada pelo pensamento, exactamente por ter sido representado? Aqui, parece ser indubitável que o desenho é a condição possível do pensamento e que esta será sempre marcada pela exclusão que inevitavelmente impõe. Se, por um lado, em relação à parede da sala de leitura, uma projecção ortogonal em alçado surgiria como o tipo de representação mais adequado à elaboração do seu sistema compositivo, por outro, exactamente por se tratar de um alçado, a avaliação planimétrica desse sistema acabaria por ser dificultada. Nesse sentido, o surgimento do esquema em planta pode ser entendido como a resposta à inevitável exclusão que o alçado impunha sobre a informação que estava a ser averiguada. Em relação aos ensaios das janelas e dos nichos, a presença da exclusão inerente ao acto de registar é igualmente observável. O esforço em superar a bidimensionalidade do desenho, que mais não é do que uma exclusão inerente ao próprio acto de desenhar, é evidente no trabalho de sombreamento perspectivado que procura devolver o detalhe da configuração tridimensional destes elementos. Aliás, esse esforço é, em tudo, idêntico àquele que fora já desenvolvido na elaboração do alçado da parede.

A observação do desenho do alçado da sala de leitura permite, ainda, verificar o momento do seu próprio desaparecimento. De facto, ao ser observado *a posteriori*, o rigor expressivo do desenho ilude a imprevisibilidade latente à sua elaboração. Porém, ao ser executado, a sua natural indefinição, que mais não seria do que a definição provisória do pensamento que ia sendo gerado, não terá deixado de interferir no desenvolvimento do projecto. Evidentemente, não se trata daquele que resultou da inconveniência de utilizar a parede como

estrutura portante. Trata-se, antes, do desaparecimento suscitado pelo esclarecimento que o próprio desenho proporcionou. Apesar da sua extensão, apenas foi registado o módulo inicial do alçado da sala de leitura. O resto do alçado que está registado não vai além do arranque do módulo seguinte, apresentado já de um modo muito precário. A continuidade do desenho é apenas subentendida, já que fica suspensa, numa eventual evocação do estiramento do espaço. Mas se, por um lado, a decisão de não completar o desenho pode ser justificada com a morosidade de uma repetição desnecessária, por outro, estando estabilizado o módulo base do alçado, é possível verificar que para Miguel Ângelo o desenho teria cumprido a sua utilidade, pelo que a sua continuação tornara-se irrelevante. Assim, depois de ter proporcionado o esclarecimento do pensamento projectual, o desenho acabou por sucumbir. Do mesmo modo, é possível verificar que a incompletude dos esboços das janelas e dos nichos acusa o momento do seu sucessivo desaparecimento.

Depois de a solução construtiva para a biblioteca estar estabilizada, o modo de Miguel Ângelo continuar a definição do espaço altera-se. A estrutura portante definida passa a ter uma repercussão directa na sala de leitura, impondo uma marcação geométrica no interior e no exterior dos alçados da biblioteca. Deste modo, a atenção e os desenhos de Miguel Ângelo passam a dirigir-se para a definição dos elementos de preenchimento, onde a principal dúvida surgiria com a definição da moldura das janelas e dos painéis. Tal como acontecera em relação à primeira composição para a sala de leitura, terão sido executados novos ensaios para esses elementos. Porém, à medida que a sua elaboração ia adquirindo maior definição e estabilidade, mesmo considerando todas as alterações que eram constantemente ensaiadas, o desenho sobre papel foi sendo transformado em desenho à escala real, sobre a própria parede. Em 1975, Dal Poggetto identificou os ensaios referentes à configuração das molduras, externas (des. 10, p. 14; des. 11, p. 14) e internas (des. 12, p. 15; des. 13, p. 15), das janelas da sala de leitura da Biblioteca Laurenziana executados nas paredes da

Capela dos Medici (cf. Contardi, in Argan, Contardi, 1993: 187). Se, por um lado, os ensaios desenhados à escala real sobre paredes eram uma prática comum dos procedimentos projectuais da época – a partir desses ensaios eram executados protótipos em madeira que permitiriam a elaboração final dos trabalhos em cantaria – por outro, é necessário integrar essa execução num processo dilatado de procura, comportando os múltiplos esboços desenhados que a antecediam e, sobretudo, as alterações que lhe sucederiam, até que Miguel Ângelo considerasse que as suas intenções estavam conseguidas. Ao longo de todo este processo, parece ser impossível negar a presença imprevisível do desenho, contra a qual surgirá a resposta que sustenta o desenvolvimento do pensamento. Assim, individualmente considerados, os conjuntos de parede e vão parecem evocar o desenho do qual terão partido: a espessura da parede evoca a espessura de uma folha e as molduras das janelas e dos painéis recordam os registos que se fizeram sobre um suporte. Em última análise, os alçados da sala de leitura tornam-se em desenhos imensos, culminando o processo projectual que os gerou. Entrando pelas janelas, regularmente dispostas ao longo das paredes, a luz acentua a suspensão do ambiente, desmaterializando o seu invólucro e reafirmando a sua abstracção geométrica, desenhada a preto sobre branco.

A estrutura portante adoptada para a biblioteca impôs-se como uma estrutura geométrica regularizadora da composição do pavimento, do tecto e das próprias secretárias de leitura. Apesar de o pavimento não ter sido definido por Miguel Ângelo, Vasari refere que foi elaborado por Nicolò Tribolo e executado por Santi di Buglione (cf. 1991: 457) e Wittkower estipula a sua execução entre 1547 e 1554 (cf. 1978: 55), a sua configuração dá continuidade à regularidade presente nas paredes e no tecto, espelhando-o, “mantendo-se adequadamente “Miguelangellesco”” (Hughes, 1997: 218). Quanto ao tecto, Vasari refere que foi executado pelos entalhadores florentinos Carota e Tasso, a partir da concepção de Miguel Ângelo (cf. 1991: 458) e Wittkower aponta a sua execução como tendo ocorrido imediatamente antes à do pavimento (cf. 1978:

54). Quanto às secretárias de leitura, foram executadas pelos entalhadores Battista del Cinque e Ciapino, igualmente a partir das definições de Miguel Ângelo, possivelmente em 1550, de acordo com a análise de Wittkower (ib.).

Actualmente, subsistem dois desenhos do tecto elaborados por Miguel Ângelo, ainda que nenhum corresponda à sua configuração definitiva: um comporta um esquema sucinto da estrutura compositiva dos diversos painéis (des. 15, p. 17); o outro estabelece o desenho desses painéis (des. 14, p. 16). A presença do desenho permite averiguar a sustentação do pensamento de Miguel Ângelo. Se, por um lado, no primeiro registo, é evidente a procura feita em relação aos vários painéis, tentando estabelecer a sua proporção e a sua configuração, por outro, essa procura parece ser desenvolvida sob a dominância de uma grelha geral, anterior e mais vasta, garantindo uma ligação à estrutura compositiva das paredes da sala. Na sequência deste registo inicial, é possível compreender a construção do segundo registo. Depois da procura anterior ter estabilizado a proporção e a configuração dos painéis, a utilização da régua permitiu estabelecer a decoração de cada um. Até à sua execução, os painéis ainda foram ajustados, estabilizando, em definitivo, a sua relação com a modulação da ordem colossal. Desde o primeiro registo, até ao resultado executado, a estrutura inicial do espaço, transformada na estrutura do desenho, possibilitou a estruturação final do tecto. Porém, ao longo de todo esse processo, essa é a precisa estrutura que evoluiu no próprio pensamento de Miguel Ângelo. Por ter sido progressivamente evidenciada no desenho, foi possível adequar a configuração do tecto à configuração global da sala, sobrepondo a dimensão conceptual do projecto à perpetuação da tradição. **"Foi um passo decisivo alterar estas proporções e harmonizar o tecto com o ritmo das longas paredes. Tal como foi construído, o tecto forma uma unidade completa com a arquitectura – algo que só esporadicamente tinha sido feito até então"** (Wittkower, 1978: 53).

Apesar de Miguel Ângelo já não ter acompanhado a sua execução, as suas ideias em relação às secretárias de leitura eram claras. Mais do que simples

mobiliário, as secretárias são entendidas como elementos integrantes da constituição arquitectónica da sala. Mesmo sendo um trabalho de artesãos, não deixaria de estar coordenado num todo, ficando, conseqüentemente, sujeito à vontade intelectual do artista. Tal como acontecera com a definição do tecto, o desenho torna a surgir como o meio de potenciar esta unidade integradora do espaço. Os desenhos referentes às secretárias que são conhecidos permitem esclarecer a sua concepção. Assim, num primeiro esquisso (des. 40, p. 42), é procurada a estrutura geométrica de cada secretária, enquanto, no segundo (des. 39, p. 41), essa estrutura é adensada a ponto de ser possível antever a sua configuração mais concreta. Independentemente da inegável dimensão conceptual subjacente à concepção destas secretárias, o surgimento da figura humana neste segundo desenho implica o reconhecimento de que essa dimensão não poderia recusar a efectiva utilização funcional do espaço. Mais uma vez, a observação desta obra de Miguel Ângelo, e porventura das restantes, será incompleta se se ignorar o seu empenho na resolução da dimensão funcional da arquitectura. Estes dois desenhos recordam, em tudo, a definição do tecto até porque os princípios conceptuais das secretárias procedem da mesma razão estrutural que esteve na base dessa definição. Assim, a partir das linhas estruturais que definem o espaço, as secretárias de leitura são concebidas como uma sua ramificação para que, depois de aplicadas, surjam como as raízes que sustentam a ordem colossal das pilastras. No registo inicial, uma dessas linhas gera um esquema, um esqueleto, que, já no registo posterior, vai ganhando corpo até ser definida a secretária. Trata-se de uma evolução gradual e orgânica, e por isso cumulativa e imprevisível, que permite a integração no todo de cada elemento particular.

No desenho, em vez de ser remetida para a imaterialidade de uma ideia, cada linha torna-se numa incisão no suporte onde é executada. São cortes que procuram ir além da (in)suficiência da intenção que os originou para atingirem a possibilidade que tentam evidenciar. No projecto, o processo que estrutura e viabiliza o desenho é o processo que estrutura e viabiliza o pensamento.

II - 2.5 O VESTÍBULO

O vestíbulo da Biblioteca Laurenziana surgiu da necessidade de mediar o acesso à sala de leitura, a partir do convento. Além do desnível que este acesso comportava, era necessário resolver os diversos constrangimentos de iluminação que resultavam das construções adjacentes ao espaço e articular as contingências construtivas que também estavam a ser colocadas na definição da sala de leitura. Apesar da sujeição inicial, as escadas rapidamente se destacaram da composição geral do vestíbulo.

Independentemente da importância que dimensão funcional teve na definição do espaço, a concretização do vestíbulo comporta uma dimensão conceptual mais abrangente, conferindo-lhe um forte sentido de representação, capaz de dar resposta às ambições mecenas dos Medici. Assim, a transição funcional entre os vários espaços – a galeria do claustro, o vestíbulo e a sala de leitura – foi transformada numa sequência inter-actuante que supera e transfigura o sentido utilitário mais estrito da biblioteca. **“A escada do vestíbulo subindo para a porta da sala de leitura fornece uma espécie de iniciação – uma passagem da dimensão dramática da existência para a mais elevada e serena do estudo”** (Argan in Argan, Contardi, 1993: 121). Caso a sala dos livros raros, localizada no extremo sala de leitura, oposto àquele onde está situado o vestíbulo, tivesse sido construída, essa iniciação adquiriria a sua derradeira completude. Apesar da intensidade que apresenta, a unidade destes espaços não foi estabelecida de um modo uniforme. Se a solução compositiva para a sala de leitura foi desenvolvida gradualmente num sentido que procurou privilegiar uma serenidade adequada ao estudo, **“[a] definição do vestíbulo desenvolveu-se no sentido oposto, partindo de um acento nos planos para um tratamento escultórico que recorda o estudo inicial”** para aquela sala (Ackerman, 1997: 98). Porventura, talvez precisamente por causa do modo oposto como foram desenvolvidos, a unidade entre esses dois espaços acabou por ser tão evidente.

Conforme Wittkower verificou, a definição do vestíbulo implicou um processo projectual complexo e dilatado, ao longo do qual é possível entender a transformação gradual, ainda que incompleta, das intenções de Miguel Ângelo (cf. 1978: 11-21). Partindo de imagens da biblioteca anteriores às intervenções do início do século XX, Wittkower descobriu os vestígios de uma cornija e de um cunhal, localizados à cota do telhado da sala de leitura, no exterior da parede Este do vestíbulo. Apesar das dúvidas que suscitavam, rapidamente foi possível concluir que ambos os espaços **“deveriam ter aparecido como um bloco único sob uma cornija e um telhado únicos”** (op. cit.: 11). Porém, as maiores dúvidas de Wittkower recaíram sobre a incongruência das janelas existentes no exterior do vestíbulo: não só essas janelas estavam emparedadas, negando a sua função mais imediata, como o seu posicionamento não coincidia com o posicionamento das aberturas definidas no interior do vestíbulo, acentuando o despropósito da sua presença. Qual a razão dessa incongruência? Se, por um lado, parecia implausível que Miguel Ângelo as tivesse adoptado para iludir a distinção entre os dois volumes que vieram a ser edificadas, por outro, parece certo que as janelas não teriam sido aplicadas se, desde o início, Miguel Ângelo tivesse considerado essa distinção. Na sequência desta avaliação, Wittkower foi conclusivo sobre a origem daquela incongruência: **“[a] aceitação das três janelas cegas no esquema final só pode ser vista como um compromisso – um vestígio de um esquema anterior, que tinha sido baseado em princípios bastante distintos”** (id.: 14). Por isso, ao permanecerem no exterior da biblioteca, mesmo depois do vestíbulo ser alteado, as molduras perderam a sua justificação. Quando Miguel Ângelo deixou Florença em definitivo, a resolução final dos alçados exteriores do vestíbulo permanecia indefinida e estes continuaram a acusar a ambiguidade que resultava das alterações a que o projecto foi sujeito. Será precisamente essa ambiguidade que as intervenções do início do século XX procuraram escamotear, ainda que o seu resultado mais não faça do que agudizá-la. **“Apesar de tudo, tem de admitir-se que o moderno acabamento da fachada teve bastante mais sucesso do que esses restauros normalmente têm. De facto, vários eruditos académicos tomaram-no como sendo o original. Para concluir: antes do**

restauro recente, a fachada era o resultado de dois (ou, contando com o desenvolvimento intermédio, três) planos diferentes. Sobre aquilo que seria a definição final, o edifício não oferece qualquer indício” (id.: 21). A ironia de Wittkower é esclarecedora quanto à escassez das intervenções feitas sobre a biblioteca, quer as de restauro, quer as de alguma investigação.

O primeiro plano para a biblioteca pode ser interpretado como o culminar do esforço de Miguel Ângelo em articular a composição do vestíbulo com a composição da sala de leitura, confirmando a simultaneidade da definição de ambos os espaços. Se, no início, terá procurado articular os seus alçados, assim aconselhavam quer a solução construtiva adoptada para a biblioteca, quer o desejo de homogeneizar a sua volumetria com a volumetria do convento, depois, verificou que essa articulação era problemática. De facto, a continuação dos alçados da sala de leitura implicaria a definição de uma base excessivamente alta no vestíbulo, já que o posicionamento elevado dos vãos continuava a ser determinado pela altura do telhado da galeria de acesso à biblioteca. Assim, depois de prescindir de uma articulação mais imediata com a sala de leitura, Miguel Ângelo procurou estabelecer os alçados do vestíbulo a partir da sua proporção interna, acentuadamente vertical. Neste processo, a alteração das escadas terá sido determinante, já que a definição de um corpo uno e único, posicionado no centro do espaço, viria a libertar as paredes dos lances laterais que lhe estavam adjacentes. Assim, no primeiro plano, o vestíbulo comportaria quatro níveis: o inferior, que definia uma base nivelada imediatamente abaixo do pavimento da sala de leitura; o principal, que era marcado por três módulos articulados por colunas encastoadas e unidos por um entablamento contínuo; o superior, que comportava painéis quadrangulares e circulares, em alternância; o último, que correspondia a um tecto de abóbada plana. Uma vez que a utilização de vãos nas paredes foi abandonada, Miguel Ângelo definiu um inovador sistema de iluminação, proporcionado por *occhi* colocados no tecto. De acordo com o conhecimento de Wittkower, “estas seriam as primeiras clarabóias de qualquer moderno edifício secular” (ib.). Porém, embora no

início tenha demonstrado o seu apreço pela solução apresentada, o papa viria a recusar as clarabóias a pretexto das dificuldades de manutenção e limpeza. Ainda assim, apesar das alterações a que seria sujeita, esta composição do vestíbulo permanecerá como uma referência determinante para a composição final que veio a ser executada.

Face ao cepticismo do papa, Miguel Ângelo foi obrigado a elevar o vestíbulo, o que implicou, por um lado, a remoção do telhado já construído e, por outro, a quebra da homogeneidade exterior da biblioteca. Mesmo assim, num primeiro momento, a que corresponde o plano intermédio identificado por Wittkower, foi tentado um compromisso com o plano inicial. Enquanto o nível superior do alçado seria aumentado até que atingisse uma proporção similar à proporção do nível principal, este seria mantido sem alterações, quer dimensionais, quer compositivas. Entretanto a abóbada plana seria substituída por um tecto vigado em madeira, idêntico ao da sala de leitura, já que os constrangimentos estruturais da obra desaconselhavam a construção de um tecto abobadado sobre as paredes que teriam de ser elevadas. Contudo, também esta hipótese de compromisso foi abandonada, sobretudo porque continuava a exigir aberturas na parede Este do vestíbulo, voltada para o claustro do convento, precisamente aquela onde Miguel Ângelo pretendia evitá-las. De facto, se se considerasse uma elevação mais moderada, apenas as paredes Este e Oeste permitiriam aberturas já que a parede Sul confinava com a sala de leitura e a parede Norte confinava com um dos braços do transepto da igreja. Uma vez que Miguel Ângelo persistia em não abrir janelas na parede Este, até à altura em que abandonou Florença, não há qualquer vestígio dessa intenção, a possibilidade de garantir iluminação Norte tornava-se crucial. Conforme Wittkower verificou (cf. 1978: 69), o pequeno vão que era visível nessa parede antes das intervenções do início do século XX não foi definido por Miguel Ângelo, já que o seu posicionamento não coincidia com o posicionamento das janelas que surgiram no nível superior do alçado. Assim, apesar das intenções iniciais, seria necessário definir uma maior elevação do vestíbulo.

Na sequência do plano intermédio, foi possível estabelecer os princípios que originaram o plano final e, conseqüentemente, determinaram a configuração deste espaço até às intervenções do início do século XX. A elevação anterior foi aumentada e a composição prevista para os alçados foi ajustada. Assim, se, no plano intermédio, as alterações incidiram apenas no nível superior agora, quer o nível superior, quer o nível principal seriam modificados, ainda que fosse mantida uma proporção similar entre ambos. Os alçados passaram a comportar três níveis: um inferior, cego e coincidente com o desnível entre o vestíbulo e a sala de leitura; um intermédio, carregado e múltiplo, onde as edículas e os painéis que se lhes sobrepõem são enquadrados por pares de colunas encastoados; um superior, luminoso e regular, onde as janelas e outros painéis são enquadrados por pilastras que dão continuidade às colunas do nível inferior. Apesar de permanecerem vazias, as edículas deveriam albergar estátuas de homens ilustres, nas artes e nas ciências, da Antiguidade e do Renascimento (cf. Tolnay, 1975: 135). Tal como nos planos anteriores, também os princípios compositivos deste último plano permitiram incorporar as particularidades de cada um dos quatro alçados do espaço e uni-los num todo coeso. Ao observá-los, Ackerman afirma: **“nos ângulos poderia dizer-se que os alçados fundem-se, não se encontram”** (1997: 105). O vestíbulo ganha uma nova unidade, pressentindo-se uma continuidade sem fim cuja escapatória será a escada que conduz à sala de leitura. Sob a luz difusa que é derramada das janelas superiores, o vestíbulo é um espaço dominado pelo conflito. Depois de estabelecer um corte com a galeria de acesso à biblioteca, a sua experiência irá antecipar a serenidade da sala de leitura, e esta anteciparia a plenitude que a sala dos livros raros deveria propiciar, se tivesse sido construída.

Neste sistema compositivo, as colunas são determinantes. Organizadas em pares e cravadas na parede repetem-se ao longo dos quatro alçados. A sua articulação nos cantos proporciona a fusão identificada por Ackerman. A dominante vertical das colunas, fortemente evidenciada pelo estiramento a que o alçado foi sujeito, é vincada pelas mísulas que estão no seu arranque e pelas

pilastras que as continuam, estabelecendo uma unidade compositiva análoga àquela que liga as secretárias às pilastras e estas ao tecto, marcando o invólucro estrutural do espaço da sala de leitura. Apesar da estranheza que suscita, Tolnay esclarece que o encastoamento de colunas em paredes surgira já na Roma Antiga, particularmente em alguns túmulos da Via Appia Antica, conforme seria possível confirmar num registo que Giuliano da Sangallo fez de um deles (cf. 1975: 135). Não é certo que Miguel Ângelo conhecesse esses túmulos. Contudo, na opinião de Murray, Miguel Ângelo certamente conheceria o desenho feito por Sangallo (cf. 1980: 128). Pelo facto de estarem cravadas na parede e não afirmadas à sua frente, as colunas afrontam a ortodoxia compositiva que ditava a sua utilização como um elemento autónomo de suporte do entablamento. Porém, parecendo totalmente destituídas de sentido estrutural, as colunas são afinal o elemento portante da construção. Ackermam esclarece convincentemente esse facto, ao verificar que as colunas possuem uma função estrutural similar à dos contrafortes e das pilastras na sala de leitura (cf. 1997: 102-103). Assim, também no vestíbulo, os elementos portantes destacam-se e enquadram os de preenchimento, mesmo que o resultado seja particularmente distinto. **“Na solução final, a função estrutural da coluna e da parede é exactamente oposta à impressão visual que produz”** (id.: 103). Assim, a um só tempo, é afirmado e negado o sentido de existência das colunas, advindo, daí, o paradoxo da sua identidade e, consequentemente, parte do conflito inerente ao espaço. Aliás, os paradoxos não se restringem às colunas. O tratamento plástico dos alçados é feito como se de um exterior se tratasse, embora esse facto só reforce a sua interioridade, as edículas, que começaram por ser janelas que se *abriam sobre o mundo*, tornaram-se nichos que se fecham sobre o espaço, ao mesmo tempo que iludem o cânone a que deveriam obedecer, e as mísulas nada ajudam a suportar a não ser o seu próprio peso. Mais do que gerarem simetrias desenhadas, o propósito de todos estes elementos é, antes, reforçar o ensimesmamento do ambiente. As janelas cegas, as colunas e as mísulas afirmam-se pela sua negação, não sendo possível reconhecer uma ordem que as reconduza ao vocabulário clássico.

Pondo em causa a sua identidade, forçando a revisão do seu sentido simbólico e corrompendo o seu cânone formal, estes elementos e, por eles, o espaço em cuja definição participam passam a ser dominados pelo conflito. A composição será garantida por uma regra, os *occhi* de Miguel Ângelo, ao mesmo tempo que é confrontada uma outra, a canónica. De facto, a partir de então, esses elementos arquitectónicos já não simbolizam; os elementos arquitectónicos, definitivamente, são, requerendo e assumindo a transgressão e o conflito como dimensões constitutivas da sua identidade. As comparações antropomórficas são irrecusáveis. Ackermam, por um lado, embora a reconheça como corrente, não deixa de referir a ligação entre as colunas encastoadas nas paredes e os corpos dos escravos que tentavam libertar-se, esculpidos por Miguel Ângelo para o Túmulo de Júlio II, (cf. ib.). A própria experiência do espaço do vestíbulo compele à busca da libertação, alcançável, apenas, com o acesso à sala de leitura. Argan, por outro lado, relata a qualidade muscular do espaço e identifica o êntase suave do fuste das colunas como sinal de vida (cf. Argan, Contardi, 1993: 121). As comparações podem ser levadas mais longe. Ao ser questionado o seu valor simbólico, as colunas afirmam-se pela sua expressão física e pela sua força emotiva. Porém, não poderá esta revisão da identidade das colunas ser entendida como um possível questionamento ontológico do Homem e, conseqüentemente, do próprio Miguel Ângelo? Se, simbolicamente, a coluna remete para o Homem, aqui, o humano, em vez de ostentar a sua autonomia e confiança, procura, antes, a sua libertação, e fá-lo com particular angústia.

Ainda assim, convém precisar a amplitude do processo projectual que originou o vestíbulo. "Não tem sentido discutir se este magnífico espaço foi produto de exigências práticas de iluminação ou de uma busca formal abstracta por parte de Miguel Ângelo; como em toda a boa arquitectura, a sua qualidade não obedece a um só destes aspectos concretos. Miguel Ângelo não se resigna à recusa do seu primeiro projecto mas, antes, utiliza a exigência de umas proporções mais altas como inspiração para dar um novo espírito a motivos existentes" (Ackerman, 1997: 101-102).

A interferência do desenho na definição do vestíbulo da Biblioteca Laurenziana poderá ser avaliada a partir de um escrutínio similar àquele que foi ensaiado a propósito da definição da sala de leitura. Mais do que uma antecipação definitiva da realidade, também os desenhos referentes ao vestíbulo, com o carácter exploratório a que estavam obrigados, terão continuado a constituir-se como uma afirmação transitória, mais interpelante que concludente, capaz de proporcionar a transitoriedade necessária ao desenvolvimento do projecto e à subsequente concretização do espaço. Por isso, tal como aconteceu em relação à clareza da sala de leitura, verificável desde a marcação da cadência estrutural dos contrafortes até à definição das particularidades formais de cada secretária, também será possível averiguar os paradoxos presentes no vestíbulo a partir da interferência ordenadora do desenho. Apesar da perplexidade que suscita, a *não-regularidade* deste espaço, identificada, sempre, em contraponto aos modelos clássicos, não será se não uma regularidade outra, para a qual o desenho permaneceu como a condição que possibilitou e, desse modo, ordenou o pensamento projectual que a constituiu. Assim, desde a ambiguidade estrutural das colunas, entretanto esclarecida por Ackerman, até às subversões formais dos alçados, compreensíveis a partir das subversões que Ferro identificou na Capela dos Medici (cf., 1993: 92-94) – aí, a **modinatura das paredes**, as **concordâncias híbridas** geradas por essa modinatura, a **linearidade** das molduras que a delineiam e as **inversões** formais perpetradas na configuração de vários elementos do espaço foram identificadas como **“vestígios dos métodos projectuais de Miguel Ângelo”** (id.: 92) – será necessário imputar a transfiguração do ordenamento arquitectónico clássico que perpassa o espaço do vestíbulo à **“hipóstase do desenho”** (ib.). Contudo, mais do que continuar a identificar as consequências dessa hipóstase, interessará porventura discernir o seu alcance no próprio processo de constituição do espaço.

Mais uma vez, a comparação entre o vestíbulo e a sala de leitura poderá ser clarificadora. Enquanto que a serenidade desta sala, ideada a partir da Biblioteca de San Marco, pôde ser assegurada através da unificação de vários

volumes espaciais idênticos entre si, à semelhança do que acontecia na Igreja de San Lorenzo, o desejo de definir o vestíbulo como um organismo espacial conflituado pela sua própria existência exigiu opções conceptuais distintas. Assim, ao contrário da regularidade da sala de leitura, onde a interferência do desenho na configuração do espaço não pode deixar de ser reconduzida a uma geometria estrutural pré-determinada por aqueles volumes espaciais, a *não-regularidade* do vestíbulo suscita dúvidas sobre a sua proveniência e, consequentemente, sobre o alcance da interferência do desenho no seu desenvolvimento. Se, por um lado, a heterodoxia compositiva do vestíbulo poderá ser cabalmente discernida a partir dessa interferência (é para aí que tenderá a aplicação das conclusões de Ackerman e de Ferro), por outro, haverá que averiguar como é que, ou se, sob essa heterodoxia compositiva, essa mesma interferência propiciou a constituição de uma referência anterior e mais profunda, que permitiu superar a insatisfação que a ortodoxia conceptual dos modelos e das práticas do *Quattrocento* suscitavam a Miguel Ângelo.

A definição do vestíbulo estava, recorde-se, sujeita a várias pré-existências. Além das exigências construtivas, que também determinaram a definição da sala de leitura, era ainda necessário equacionar o desnível que o seu acesso implicava, a altura específica a que o seu tecto foi sendo sucessivamente elevado e a diversidade de cada um dos seus alçados interiores. Neste contexto, quer o desejo de articular o vestíbulo com a sala de leitura e, depois, com a sala dos livros raros, quer a simultaneidade entre o projecto da biblioteca e o projecto da Capela dos Medici, não poderão deixar de ser considerados. Assim, ao longo dos três planos da biblioteca identificados por Wittkower, será possível averiguar o modo como o desenho proporcionou a constituição de uma estrutura conceptual, através da qual foi sendo definida a transfiguração do ordenamento arquitectónico clássico que configura o vestíbulo. Porventura, esta interferência da representação acabará por confirmar uma proximidade insuspeita entre a constituição dos paradoxos do vestíbulo e a da clareza da sala de leitura: ambas foram ordenadas pelo desenho.

No primeiro plano definido para a biblioteca, a constituição do vestíbulo é reconhecível através de três desenhos. Se, no primeiro, referente ao alçado interior Este (des. 19, p. 21), o compromisso com a sala de leitura impôs o posicionamento das janelas (Wittkower confirmou que as janelas do desenho estão niveladas com as janelas que vieram a ser construídas na sala de leitura (cf. 1978: 24)) e, conseqüentemente, marcou uma base composta por dois níveis alinhada com a base que viria a ser adoptada na sala de leitura, já no segundo, referente ao alçado interior Sul, partilhado com essa sala (des. 20, p. 22), a revisão daquele compromisso permitiu, não só, conciliar a base do vestíbulo com o nível do pavimento da sala de leitura, como, também, recuperar os dois níveis sobrepostos de vãos ensaiados no registo inicial que fora feito para essa sala. Em conjunto com o primeiro desenho, surgem uma ampliação do nível principal do alçado, comportando o ensaio da configuração dos diversos vãos, um esquema referente à articulação das colunas num canto, algumas plantas posteriores das escadas e, invertido no canto inferior direito da folha, um tramo de alçado, possivelmente relacionado com a sala dos livros raros. Em conjunto com o segundo desenho, foi retomada a zona central do alçado que inclui as portas de acesso à sala de leitura. No verso deste desenho, foram registadas as plantas do vestíbulo, da sala de leitura e da capela que chegou a ser solicitada pelo papa, evidenciando a unidade que permitia articular a definição distinta de cada espaço da biblioteca (des. 21, p. 23).

A observação destes desenhos iniciais do vestíbulo permite verificar que o seu desenvolvimento ocorreu sob a presença referencial de algumas linhas que definiram a base das composições testadas: no primeiro, foram inicialmente registadas várias linhas horizontais, concordantes com o alçado da sala de leitura, que estipulavam a proporção dos vários níveis do alçado do vestíbulo e a sua organização modular quadripartida; no segundo, as linhas verticais, feitas com o auxílio de uma régua, estabeleceram a proporção do corpo central do alçado e posicionaram as pilastras colossais que o enquadravam. Em ambos os registos, a ampliação de partes dos alçados foi garantida pela proporção

previamente estabelecida por essas linhas referenciais. Além da composição geral dos alçados, estes dois desenhos permitiram, ainda, a elaboração de vários ensaios referentes à definição de janelas e de edículas. Se, por um lado, a sua configuração mais concreta decorre da revisão de configurações já testadas, por outro, a proporção acentuadamente vertical dessa configuração resulta da estrutura previamente imposta pelo desenho do alçado. No primeiro desenho, as edículas do esquema superior retomaram, quer a configuração das molduras interiores das janelas da sala de leitura (o topo em “U” invertido da moldura das janelas aparece na edícula esquerda, ainda que sob um frontão quebrado), quer a configuração da edícula ensaiada no esquema inferior existente no mesmo desenho (a moldura desta edícula aparece invertida nos nichos centrais do esquema superior), quer, por último, a configuração e a alternância das janelas que foram ensaiadas no nível superior do registo inicial da sala de leitura (os vãos rematados por um frontão recto e por uma forma semi-circular surgem com outra cadência e outras molduras). No segundo desenho, voltaram a ser retomados os nichos com um remate superior semi-circular, agora sem molduras, e as pilastras colossais que estariam a ser ponderadas para a sala de leitura, e que vieram, de facto, a ser adoptadas na sua definição final.

Na sequência destes desenhos, surgiu o terceiro, onde é já possível verificar a composição final do vestíbulo referente ao primeiro plano definido para a biblioteca (des. 22, p. 24). No verso deste desenho, foi ampliado um dos tramos da parede, incluindo uma edícula e as colunas e as pilastras que a enquadravam (des. 26, p. 28). Em conjunto com o alçado foram também lançados um troço de um frontão e alguns apontamentos esquemáticos, em planta, da articulação das colunas e das pilastras, quer em canto, quer em linha. A proximidade destes esquemas planimétricos em relação àquele que surgira no primeiro desenho do vestíbulo confirma que, tal como acontecia na Capela dos Medici, o modo de articular os quatros alçados de cada um dos espaços era uma questão relevante para Miguel Ângelo. Se, no início da definição do vestíbulo, essa

articulação foi tentada através de uma coluna posicionada no canto, depois, com a absorção dessa coluna num troço de parede equivalente às pilastras existentes nos topos interiores das edículas, a articulação passou a ser garantida por um par de colunas idêntico àqueles que enquadravam os vários tramos dos alçados. Esta alteração foi determinante para assegurar a continuidade dos limites do vestíbulo, já que diluiu a acintosidade inicial dos cantos e, conseqüentemente, agudizou a interioridade do espaço.

Tal como acontecera em relação aos dois registos anteriores e, também, em relação ao registo inicial da sala de leitura, o terceiro registo do vestíbulo voltou a ser definido a partir de uma referência compositiva previamente evidenciada pelo desenho, na sequência da qual foram testados diversos elementos, confirmando, mais uma vez também, que a proporção dos níveis da nova proposta resultou da revisão das propostas anteriormente testadas. Em relação ao registo da sala de leitura, e, por essa via, também em relação à definição da Capela dos Medici, este último registo do vestíbulo recupera de um modo evidente o uso modular de vãos articulados por colunas encastoadas e por pilastras. Em relação ao registo inicial do vestíbulo, parecem existir maiores diferenças, até porque ambos apresentam soluções distintas das escadas. Porém, apesar destas diferenças, continua a ser necessário confirmar as ligações existentes entre os dois registos e o modo como essas ligações foram estabelecidas. Tendo em conta, quer as relações dimensionais que Wittkower inferiu em relação ao primeiro (cf. 1978: 24) e ao terceiro desenhos do vestíbulo (id: 15-17), quer as proporções que ambos apresentam, verifica-se que não só as alturas totais dos alçados são praticamente idênticas, como são praticamente idênticas as alturas parcelares de cada um dos vários níveis que os constituem. Assim, se o nível inferior da base presente no primeiro desenho foi mantido no terceiro, os dois níveis superiores sofreram uma nova definição e uma inversão das suas posições relativas, dando lugar, no terceiro registo, ao nível principal, que comporta as edículas enquadradas por colunas e por pilastras, e ao nível superior, que comporta uma alternância entre painéis

quadrangulares e circulares. Além destas alterações, também a divisão em quatro tramos, do primeiro e do segundo ensaios, foi substituída pela divisão em três, do terceiro, possivelmente por ser mais adequada quer às dimensões e às variações dos quatros alçados do vestibulo, quer à cadência da estrutura portante da biblioteca, já estabilizada na sala de leitura.

Tal como aconteceu nos dois registos iniciais, esta nova estrutura compositiva permitiu o acerto da proporção e da configuração dos tramos do nível principal, compostos por uma edícula e pelos painéis opacos que se lhe sobrepõem. Como não faz sentido supor que a distinção existente entre os três tramos corresponda a uma intenção projectual concreta, é necessário reconhecê-la como o reflexo de um processo sucessivo de avaliação e revisão de informação projectual: no tramo da esquerda, o primeiro a ser desenhado, a edícula retomou alguns dos ensaios feitos para as edículas da Capela dos Medicis (a transfiguração formal dos componentes da edícula e o frontão curvo surgiram em alguns dos ensaios dos túmulos parietais da capela, acabando por ser concretizados nas edículas sobrepostas às portas que lhe dão acesso) e os três painéis rectangulares superiores retomaram os painéis já ensaiados nos anteriores registos dos alçados do vestibulo; no tramo central, a edícula revela uma solução distinta para o frontão, porventura aquela que foi ampliada no mesmo desenho, e a moldura que se lhe sobrepõe resulta da unificação dos três painéis ensaiados na hipótese anterior, provavelmente por terem surgido demasiado fragmentados; no tramo da direita, a edícula voltou à configuração inicial e a moldura superior passou a ter uma forma circular, similar à forma dos painéis propostos no nível superior do alçado. Depois destes ensaios, a edícula do tramo inicial foi ampliada no verso da folha, de modo a confirmar a viabilidade da sua configuração. Neste novo ensaio, as linhas referentes às colunas e às pilastras, desenhadas com o auxílio de uma régua, acusam a presença da composição geral do alçado, ao mesmo tempo que confirmam a proporção verticalizada da edícula, acertada à mão livre. Mais uma vez, a sua configuração resulta da sujeição a uma proporção referencial prévia.

A interferência do desenho na definição de uma estrutura compositiva do espaço pode ser precisada a partir da reconstituição que Wittkower fez da execução deste terceiro registo do vestíbulo (des. 22, p. 24). "Primeiro, Miguel Ângelo marcou os lados e o topo da parede. Depois, no topo, começou por colocar as linhas da abobada e, em vez de continuar nesse nível, estabeleceu a base na qual, de imediato, inseriu as duas portas, a distâncias iguais das linhas limite da parede. A secção das escadas foi adicionada em simultâneo com a porta da esquerda. Só então o espaço entre a abobada e a base foi preenchido, começando pelo nível superior" (1978: 68). A reconstituição prossegue com a definição dos dois níveis principais da composição, sendo possível identificar os vários (des)ajustes que os conjuntos de vãos e colunas foram suscitando e sofrendo à medida que foram sendo desenhados e relacionados com as linhas que estruturaram o enquadramento compositivo inicial: no nível superior, a partir da esquerda, os vãos foram deixando de estar alinhados com a configuração inicialmente definida para a parede – o painel quadrangular central já não está alinhado com a janela rectangular que surge junto à abóbada – justificando uma nova linha vertical que reposicionou o limite inicial da composição, à direita; no nível principal, também desenhado a partir da esquerda, depois do nível superior estar estabilizado, esse desalinhamento dos vãos acentuou-se – a edícula central também não está alinhada com o painel quadrangular central do nível superior e a edícula da direita, a última a surgir, está já francamente desalinhada em relação à porta inserida na base da composição – pelo que, mais uma vez, o limite da parede, que já fora revisto, voltou a ser reajustado, provocando, inclusivamente, o ajuste do limite oposto, à esquerda da parede, através de uma linha oblíqua com a qual Miguel Ângelo procurou restabelecer a simetria das portas que estavam na base da composição.

Apesar de não existirem registos dos alçados do vestíbulo correspondentes ao desenvolvimento do plano intermédio e ao plano final da biblioteca – os únicos registos referentes a esses planos comportam, apenas, o ensaio isolado das janelas que vieram a surgir no nível superior dos alçados –, é ainda possível

compreender o modo como o desenho continuou a potenciar uma estrutura compositiva para as alterações que foram ensaiadas, quer para a proporção dos alçados, quer para a configuração dos elementos individuais que os constituíam. Em vez de adoptar um novo nível que se sobreporia aos existentes, persistindo no processo aditivo subjacente à definição do primeiro plano, Miguel Ângelo preferiu operar a partir da própria constituição da estrutura compositiva já definida para o espaço. Assim, enquanto, no plano intermédio, apenas foi redimensionada a altura do nível superior de modo a aproximá-la da altura do nível principal, que foi mantido sem alterações, no plano final, ambos os níveis foram redimensionados, continuando, mesmo assim, a manter uma altura similar entre si. Nos dois casos, as elevações preconizadas tiveram por base uma proporção evidenciada pelo desenho: a altura sucessivamente revista do nível principal do alçado. A interferência do desenho no estabelecimento da proximidade entre os dois níveis do alçado pode ainda ser confirmada através da sua composição individual. Em cada nível, cada tramo comporta uma edícula ou uma janela sobrepostas por uma moldura quadrangular cega.

A partir das novas proporções dos alçados foi necessário averiguar as novas proporções dos vários elementos que os constituíam, sobretudo das janelas do nível superior do vestíbulo, surgidas com o plano intermédio. Se, por um lado, a configuração individual dessas janelas continuou a resultar da apropriação e transfiguração de ensaios anteriores, por outro, a sua proporção também continuou a ser estipulada pela composição geral dos alçados. São conhecidos quatro registos referentes aos ensaios desenvolvidos para o plano intermédio, embora o quarto (des. 37, p. 39), por estar incompleto, não seja esclarecedor das intenções de Miguel Ângelo. No primeiro registo (des. 27, p. 29), onde é retomado o enquadramento imposto pelas colunas e pelas pilastras, a moldura resulta da transfiguração das molduras testadas no desenho inicial do vestíbulo (embora os elementos verticais do topo das edículas centrais tenham sido mantidos, o seu remate semi-circular foi deslocado para baixo, transformando-se numa

grinalda). No segundo registo (des. 28, p. 30), desenhado no verso do anterior, surgiu uma configuração próxima daquela que veio a ser aplicada nas molduras interiores das janelas da sala de leitura (a diferença mais evidente resulta do rebatimento lateral das mísulas colocadas no topo superior das molduras das janelas). No terceiro registo (des. 29, p. 31), foi retomada e verticalizada a configuração testada no ensaio anterior. Este processo de apropriação e transfiguração continua a verificar-se quando se compara a composição construída do vestíbulo com a composição ensaiada durante o plano intermédio: além da configuração das edículas do nível principal ser reconhecível no último ensaio do plano inicial, a configuração das janelas do nível superior resulta da inversão da configuração testada no primeiro dos três desenhos desenvolvidos para o plano intermédio.

Ao mesmo tempo que permitiu a definição individual de cada alçado, a interferência do desenho foi ainda determinante para assegurar a unidade espacial do vestíbulo. Apesar dos registos já identificados, e de alguns outros, representarem quase em exclusivo o seu alçado Este (esta preferência deverá resultar do facto de esse ser o primeiro alçado a ser avistado quando se entrasse na biblioteca a partir da galeria do claustro do convento) através de projecções ortogonais (apenas no primeiro foi perspectivado um canto do espaço em conjunto com a escada e apenas no segundo foi representado o alçado Sul), o desenho permitiu, não só garantir, como, ao mesmo tempo, transcender a composição individual de cada um dos alçados. No primeiro registo da sala de leitura, fora já adoptado um procedimento similar, uma vez que apenas foi desenhado o módulo inicial do alçado, apesar da multiplicação que a sua concretização aparentemente solicitava. Desenhar apenas um alçado não significou ignorar os restantes. Pelo contrário. Mais do que a composição particular de cada um, interessava definir e reter uma estrutura compositiva que permitisse equacionar os quatro em simultâneo, reforçando a continuidade do invólucro espacial do vestíbulo e, ao mesmo tempo, vislumbrando e resolvendo a individualidade de cada parede que o constituía.

Se, por um lado, se privilegiou um determinado alçado, por outro, esse preciso privilégio transcendeu-o, já que tornou possível condensar as variações que os quatro comportavam, como se, antecipando a continuidade desejada para o espaço, os vários alçados deslizassem uns sobre os outros. Partindo da estrutura compositiva que estava a ser averiguada, foi possível definir uma alternância contínua entre pares de colunas e tramos de parede, para a qual a resolução dos cantos foi determinante. Sobre esta alternância, as variações viriam a acontecer na definição do tramo central de cada parede: nas laterais, surgiu uma edícula, nas outras, surgiu, por um lado, a porta de acesso à sala de leitura, posicionada no topo das escadas, e, por outro, na parede oposta, um tramo nu, num contraste evidente com a exuberância dessa porta.

A interferência do desenho na constituição do vestíbulo e, desse modo, na revisão do próprio processo de concepção do espaço poderá tornar-se mais evidente se se imaginar, lado a lado, segundo uma sequência cronológica, o primeiro desenho da sala de leitura, os vários esboços do vestíbulo e os alçados interiores da obra construída. Sobre esses registos, seria possível identificar os alinhamentos horizontais que determinaram as composições ensaiadas – o nível dos pavimentos e dos tectos do vestíbulo e da sala de leitura e os vários níveis em que as janelas foram sendo posicionadas – e as modulações verticais adoptadas nessas composições – quadripartida nos dois primeiros desenhos do vestíbulo e tripartida a partir do terceiro. Cruzando estas linhas verticais e horizontais é possível conceber uma geometria volumétrica, cujas variações correspondem às variações ensaiadas em cada composição. Se há linhas que, naturalmente, permaneceram sem alterações ao longo do projecto – os níveis dos pavimentos da sala de leitura e do vestíbulo e, ainda, do telhado da galeria – outras há que foram sendo sucessivamente ajustadas – a altura da base, do nível principal e do tecto do vestíbulo e, ainda, os níveis das janelas. De ambos os modos, a presença dessas linhas constituiu-se como uma referência matricial, sempre transitória, capaz de superar a estaticidade das matrizes geométricas do *Quattrocento*, que, desde o início, se revelou

inadequada à definição e à articulação das identidades dos vários espaços constituintes da biblioteca. Porventura, poder-se-á argumentar que, tal como as geometrias espaciais euclidianas, também esta geometria evidenciada pelo desenho não passou de uma abstracção, cuja existência foi apenas instrumental e circunstancial, tal como também o fora a existência dessas geometrias euclidianas. Assim sendo, as referências propiciadas pelo desenho continuariam a esgotar-se na definição de um volume virtual, mesmo que não euclidiano, sobre o qual viriam a ser aplicados vãos, colunas, pilastras e outros elementos compositivos, cuja configuração seria equacionada autonomamente e, portanto, permaneceria imune à presença da proporção estipulada por essas referências desenhadas. Nesse caso, os paradoxos que perpassam o vestíbulo não passariam de subversões formais restringidas à superfície do espaço e este continuaria a ser concebido a partir de uma geometria que lhe era exterior. Porém, sem que alguma vez deixem de ser instrumentais, ter-se-á tornado claro que as referências proporcionadas pelo desenho foram geradas a partir da incorporação das circunstâncias pontuais determinadas pela evolução do projecto, devendo reiterar-se que essas circunstâncias resultavam, quer das opções construtivas definidas, quer, ainda, da vontade de articular o vestíbulo com a sala de leitura. Por isso, apesar de a constituição do espaço não poder deixar de ser reconduzida à constituição de uma geometria volumétrica, tem de se aceitar que essa geometria foi extraída pelo desenho a partir do próprio desenho, à medida que este ia sendo executado, avaliado e, por último, rejeitado ou adoptado, até à efectiva construção da biblioteca. Assim, sob a inquestionável heterodoxia formal definida, será agora necessário reconhecer o alcance profundo da interferência ordenadora do desenho na transfiguração da ortodoxia conceptual clássica que subjaz à constituição do vestíbulo.

Neste momento, depois de ter sido averiguado na constituição do vestíbulo, fará sentido analisar o alcance da interferência do desenho na constituição de alguns elementos individuais, particularmente aqueles onde o resultado dessa interferência parece ser mais aguda: a porta de ligação entre o vestíbulo e a

sala de leitura e as edículas. Em relação às colunas, apesar da interpelação que suscitam, o único desenho que subsiste – um esquema parcial referente ao volume não trabalhado dos capitéis (des. 32, p. 34) –, não permite extrapolar a sua constituição. Em relação à porta de acesso ao vestíbulo, a partir da galeria do claustro, também subsiste um único desenho (des. 51, p. 53), executado com instrumentos de precisão, provavelmente por um assistente de Miguel Ângelo. Para a porta entre o vestíbulo e a sala de leitura existem vários registos gerais (des. 41, p. 43; des. 42, p. 44; des. 43, p. 45; des. 44, p. 46; des. 45, p. 47), dois dos quais foram elaborados com instrumentos de precisão, vários outros referentes aos perfis das ombreiras e dos lintéis de ambas as faces da porta (des. 46, p. 48; des. 47, p. 49; des. 49, p. 51) e um *modelli* de um desses perfis (des. 48, p. 50). Nenhum dos ensaios corresponde à configuração da porta que veio a ser executada. Para as edículas, além dos ensaios integrados nos vários registos dos alçados, existe um registo posterior, referente ao nível principal e à base do vestíbulo, onde são perceptíveis uma edícula e as mísulas que viriam a ser aplicadas no alinhamento das colunas (des. 25, p. 27). Em relação à composição final, apenas os nichos da base, definidos sob as edículas, foram abandonados.

A interferência do desenho na constituição destes elementos deverá ser equacionada além do impacto mais imediato das suas consequências formais, até porque, até à sua efectiva execução, a forma exacta desses elementos foi sempre transitória. A conclusão que Ackerman formulou ao observar as transgressões dos detalhes desses elementos poderá clarificar o alcance da interferência do desenho na sua constituição: “[n]estes e noutros detalhes menores das edículas, nichos e molduras de portas exhibe-se uma extraordinária fertilidade inventiva; já por si causadores de impacte, são-no ainda mais por causa do nosso conhecimento prévio dos modelos antigos dos quais derivam” (1997: 105). De facto, do mesmo modo que é fundamental para a actual compreensão destes elementos, o conhecimento prévio dos modelos antigos também o foi para a sua definição. Não se trata apenas, evidentemente, do conhecimento da sua configuração canónica. Essa nunca suscitou grande interesse a Miguel Ângelo.

Trata-se, antes, da detecção da sua constituição *orgânica*. Assim, antes de todas as transgressões formais, as portas, as edículas e as colunas acusam uma síntese da sua estrutura constitutiva, dimensionalmente proporcionada a partir da composição geral dos alçados. Porém, este processo de síntese foi, também, um processo de (re)descoberta, já que esses elementos acabaram por ser (re)inventados a partir da estrutura constitutiva dos modelos antigos, tornada visível e, por isso, manipulável, na exacta medida em que foi desenhada. A edícula que surgiu no alçado parcial do vestíbulo permite clarificar o processo de síntese e descoberta ordenado pelo desenho (des. 25, p. 27). Materializada em brevíssimos apontamentos, a edícula requer a estrutura compositiva de que proveio – alguns traços verticais, associados em dois grupos paralelos, outros horizontais, dispostos sobre os anteriores, e um par de linhas curvas que os coroa – para dar sentido ao gesto desenhado que a gerou – os fustes adelgaçam-se para baixo como se fossem repuxados, e os capitéis falsos decorrem de simples traços, verdadeiros no desenho. A partir de um gesto mínimo, a **fertilidade inventiva** de Miguel Ângelo conseguiu uma complexidade extrema. Sintomaticamente, sendo este o registo mais próximo do sentido final das edículas, pouco revela da sua efectiva forma final.

A verificação da interferência do desenho na definição do vestíbulo não pode ser completa sem uma observação da definição dos perfis das bases, das cornijas e das molduras que determinam a composição dos alçados. Por trás do registo parcial do alçado já referido, foram ensaiados vários perfis da base do nível inferior do vestíbulo (Wittkower afirma que surgiram antes do alçado que está do lado oposto da folha (cf, 1978: 26)) e da base das colunas do nível principal (estes já surgiram depois desse alçado (ib.)) (des. 31, p. 33). Além destes, foram desenhados outros perfis, quer isoladamente (des. 33, p. 35; des. 34, p. 36; des. 35, p. 37; des. 36, p. 38; des. 50, p. 52), quer sobre definições anteriores das escadas (des. 23, p. 25; des. 24, p. 26). Sem um cânone, a configuração dos perfis foi reconduzida à transitoriedade do desenho. Cada linha – a configuração de cada perfil – surge do confronto com as linhas anteriormente desenhadas.

II - 2. 6 AS ESCADAS

As escadas da Biblioteca Laurenziana surgiram da necessidade de vencer o desnível existente entre o vestíbulo e a sala de leitura. Em toda a biblioteca, as escadas serão, porventura, o elemento que gera maiores perplexidades, sempre acicatadas pelas dúvidas que a intervenção de Bartolommeo Ammanati sobre o trabalho de Miguel Ângelo suscita.

Apesar de parecerem irreconciliavelmente divergentes, a autonomia das escadas e a unidade do vestíbulo devem ser compreendidas a partir da reciprocidade que a sua definição simultânea proporcionou. As definições iniciais das escadas, contemporâneas das definições iniciais do vestíbulo, contemplavam dois lances de degraus, simétricos e adossados às paredes, que se reuniriam num patamar fronteiro à porta da sala de leitura. À época, esta tipologia de escadas não era comum, embora Giuliano da Sangallo já a tivesse testado num desenho do projecto da *villa Medici*, em Poggio a Caiano, que fora encomendado por Lorenzo de Medici, o Magnífico, em meados do século XV (cf. Ackermam. 1997: 108; cf. Frommel, in AA/VV, 1997: 191). De qualquer dos modos, as escadas ensaiadas por Miguel Ângelo deverão resultar da transformação de tipologias mais comuns, normalmente encerradas em compartimentos de planimetria rectangular, circular ou elíptica. A escada de lances duplos adossados às paredes ajustava-se à composição e à função do vestíbulo, não só porque se adequava à base lisa dos seus alçados, como, também, porque libertava a sua área central. Porém, à medida que a definição do vestíbulo evoluía para uma maior unificação, estas escadas revelavam-se insatisfatórias, já que colidiam com a homogeneidade dos alçados. Assim, ainda que sugestionado por Miguel Ângelo, pois não é crível que tivesse formulado a proposta sozinho, Clemente VII impôs a substituição da escada de lances paralelos por uma outra, com a largura total do vestíbulo. A partir daí, e após sucessivos ensaios, as escadas acabariam por autonomizar-se da

composição do vestibulo. Quanto à sua configuração, “[d]ifícilmente erraremos ao assumirmos que os sete degraus centrais com *rivolte* eram ladeados por lances direitos que acompanhavam o lance central até ao patamar e que, a partir desse patamar, o lance central continuaria isolado, com uma forma convexa simples” (Wittkower, 1978: 35). Contudo, apesar de estarem definidas, as escadas não chegaram a ser iniciadas, já que as obras na biblioteca foram interrompidas, em 1526. Volvidos alguns anos, em 1533, depois de ter sido contratada a sua execução em conjunto com a execução da porta de acesso à sala de leitura, chegaram a ser talhados os sete degraus inferiores do lance central das escadas. Porém, ainda nesse ano, os trabalhos na biblioteca seriam de novo interrompidos. Em 1534, Miguel Ângelo partiria em definitivo de Florença.

Em 1549, já sob o governo do Grão-Duque Cósimo I, o Grande, Nicolò Tribolo ensaiaria, sem sucesso, uma nova tentativa para terminar a obra. Apesar de ter procurado a ajuda de Miguel Ângelo, chegando a visitá-lo, em Roma, em 1550, Tribolo foi ostensivamente ignorado. Em 1555, seriam iniciados novos esforços. Desta vez, depois de ser instado pelos Medici, através de Vasari, Miguel Ângelo iria recordar e transmitir as suas ideias a Bartolommeo Ammanati. A partir da interpretação que Panofsky fez destas indicações, Wittkower concluiu que os “três lances – o central com degraus ovais, os laterais com degraus direitos – encontram-se frente à porta num patamar comum. O degrau superior do lance central tem a mesma largura da porta, ainda que alargue à medida que desce. A chegada forma uma ponte entre a parede e a escada, [...] existindo uma passagem livre, por baixo, que deixa a base da parede livre” (id.: 37). Porém, mais uma vez, os trabalhos não seriam retomados. A partir de 1558, de novo instado pelos Medici, Miguel Ângelo enviaria novas indicações, propondo que as escadas fossem executadas em nogueira, à semelhança dos outros trabalhos de marcenaria da biblioteca. A partir dessa informação e, ainda, a partir dos degraus que já se encontravam executados, desde 1533, Ammanati pode finalmente concluir as escadas. Sobre o âmbito da sua intervenção, Wittkower é esclarecedor: “os actuais degraus pertencem a dois períodos. Todos os degraus centrais devem datar de 1533/34;

por isso, terão sido executados de acordo com as instruções detalhadas de Miguel Ângelo, apesar de serem a parte cuja autenticidade mais tem sido posta em causa. [...] Agora, a extensão da contribuição de Ammanati pode ser estabelecida com precisão: as guardas são suas, os plintos nos topos das guardas são seus e as volutas decorativas que conduzem o olhar para dentro, no topo dos lances laterais, são suas" (id.: 41-42). Ironicamente, o trabalho de Miguel Ângelo continua a ser capaz de elidir os limites com que a crítica o procura resguardar.

Desde uma situação inicial de sujeição e de relativa discrição, as escadas assumiram um protagonismo crescente, culminando na constituição de um corpo autónomo, ostensivo e interpelante, cujos posicionamento, dimensão e configuração confrontam o sentido mais imediato das relações entre espaço e forma e, conseqüentemente, afrontam a reciprocidade da sua relação com o vestíbulo. No centro do espaço, as escadas são um objecto ostensivamente autónomo e sugestivamente móvel. Se Ammanatti tivesse utilizado a madeira de nogueira, seguindo as indicações de Miguel Ângelo, a autonomia e a sugestão de mobilidade seriam maiores. As escadas acentuam os paradoxos já observados no vestíbulo: enquanto a continuidade dos alçados confere uma dimensão centrípeta ao espaço, as escadas impõem-lhe uma dimensão centrífuga e, se as escadas deveriam conduzir até à porta da sala de leitura, a partir desta porta, estas escadas derrubam-se sobre o pavimento do vestíbulo. A reciprocidade entre o vestíbulo e as escadas adquire, por isso, um valor ambíguo, sendo lícito observá-los como um invólucro que contém umas escadas, ou como umas escadas encerradas por um invólucro. A partir de agora, depois de ter sido identificado na transfiguração da identidade de alguns dos seus elementos, o conflito que perpassa o vestíbulo terá de ser localizado na transfiguração da própria identidade do espaço arquitectónico. "As salas são normalmente feitas para o homem. Aqui está uma sala feita para umas escadas. Este conceito de umas escadas dentro de uma caixa exclui a possibilidade de uma união orgânica entre escada a parede. A escada está simplesmente posicionada contra a parede; todas as molduras continuam sem interrupção por trás das escadas e, entre os

plintos do topo das guardas e a moldura da porta, existe um vazio suficientemente largo para que caiba a mão de um homem. Se o homem e a sala tivessem sido os protagonistas deste drama, as escadas teriam sido organicamente ligadas à parede” (id.: 58). Foi, alias, o próprio Miguel Ângelo que evocou a acção dramática, ao sugerir, a Vasari, em 1555 (crt. 1, p. 55), que o senhor deveria deslocar-se pela ala central das escadas e os criados pelas laterais. Afinal, “[n]a corte dos Medici, já não reinava a filosofia, como no tempo do Magnífico, mas a cerimónia – já não Botticelli, mas Bronzino” (Argan, in Argan, Contardi, 1993: 121).

A interferência do desenho, e de outros meios de representação, na definição das escadas da Biblioteca Laurenziana poderá ser avaliada na sequência da revisão da ortodoxia compositiva que subjaz à definição do vestíbulo. Além das particularidades formais, desconcertantes nos detalhes dos degraus do lance central, a heterodoxia das escadas advirá, sobretudo, da autonomia que exibem no centro do espaço. Contudo, já que essas particularidades poderão ser cabalmente compreendidas a partir da hipóstase da representação (apesar de não terem subsistido registos referentes à definição dos detalhes da escada, é possível aceitar a existência de um processo projectual idêntico àquele que sustentou a definição, sempre transitória, de vários outros elementos do vestíbulo, e que, possivelmente, terá culminado na execução de protótipos à escala real), interessará, antes, discernir como é que a representação interferiu no estabelecimento da progressiva autonomia das escadas, a partir da sujeição inicial à composição do vestíbulo.

A configuração inicial das escadas surge em dois desenhos esquemáticos, cronologicamente próximos (des. 18, p. 20; des. 21, p. 23). O primeiro deverá coincidir com o ensaio inicial da composição do vestíbulo (des. 19, p. 21) (cf. Wittkower, 1997: 27), o segundo aproxima-se já da composição que viria a ser estabilizada com o plano inicial da biblioteca (des. 22, p. 24) (id.: 28). Apesar da dignificação a que foram sujeitas – entre o primeiro e o segundo registo, a largura dos lances laterais foi aumentada e o patamar que os ligava e a porta de acesso à sala de

leitura passaram a comportar alguns degraus – o segundo registo continua a revelar a subordinação das escadas ao vestíbulo. Em complemento do segundo destes registos, foi elaborado um outro, na parte superior de uma outra folha (des. 23, p. 25). Os perfis da base das colunas do vestíbulo e os troços de figura humana são posteriores aos registos das escadas. Porém, independentemente de ter confirmado e completado a informação constante da planta, a relevância deste novo registo advirá, sobretudo, da insatisfação que suscitou e, consequentemente, das novas hipóteses que desencadeou. Os ensaios seguintes estão já relacionados com as imposições que o papa veio a preconizar. Assim, no verso da folha, ao meio, do lado esquerdo, surge uma planta com alterações às escadas iniciais (des. 24, p. 26). Os perfis das bases das colunas e os desenhos de figura continuam a ser posteriores aos registos das escadas. Apesar de os lances laterais terem permanecido idênticos aos anteriores, o vazio que existia entre ambos foi ocupado por degraus côncavos. A partir desta planta, as escadas voltaram a ser perspectivadas, de novo na face da folha, agora no topo inferior (des. 23, p. 25). Os degraus convexos, junto ao pavimento, contrapõem-se aos degraus côncavos. A proximidade entre esta perspectiva e a perspectiva anterior é evidente. Mas é, também, evidente o afastamento entre ambas. Da primeira para a segunda verifica-se que o olhar privilegiou as escadas em detrimento da sua relação com o vestíbulo. Sintomaticamente, a presença implícita do invólucro espacial tornou-se imperceptível. De seguida, ainda na face da folha, entre as duas perspectivas já desenhadas, surgiu uma terceira. Os lances paralelos de degraus foram dissociados das paredes, aproximados e direccionados para a porta da sala de leitura e os degraus centrais curvos deram lugar a um novo vazio. Apesar da sua origem próxima, o afastamento desta perspectiva em relação à primeira é definitivo. A escada é já independente da composição do vestíbulo e, por isso a sua autonomia parece ser irreversível. Por fim, novamente no verso da folha, no topo inferior, surgiu um último ensaio, que sintetiza todos os anteriores (des. 24, p. 26). A escada passou a comportar três lances paralelos, desfasados em altura e em profundidade, que terminariam num patamar único, cingido à altura

e à largura da porta de acesso à sala de leitura. O contacto da escada com o vestíbulo seria mínimo. Os degraus rectos do lance central são uma variação dos anteriores degraus curvilíneos. O registo que surge ao lado reflecte o esforço de definição imposto pelos degraus desfasados. Partindo dos princípios desta configuração, as escadas sofreram uma nova evolução. Além do esquema em planta, que também surge no verso da folha, entre os perfis das bases das colunas, apenas são conhecidas as cópias que Antonio da Sangallo, Oreste Vannocci e Battista da Sangallo fizeram dos registos originais de Miguel Ângelo (cf. Wittkower, 1978, 30-33). O esquema de Miguel Ângelo corresponde a uma fase intermédia da nova evolução, revelando a projecção acutilante dos topos dos degraus do lance central. Apesar das particularidades de cada ensaio, é possível verificar que o lance central absorveu progressivamente os lances laterais, desencadeando a fusão dos três numa única escada, com um patim a meio, integrado na porta de acesso à sala de leitura. Porém, também esta configuração voltaria a revelar-se insatisfatória, já que colidia com a intenção de modular a base do vestíbulo, uma vez que o contacto das escadas com a parede tinha sido alargado. Assim, com a conclusão do plano inicial da biblioteca, foi retomada a configuração autónoma das escadas, cuja descrição, feita por Wittkower, já foi observada. No topo superior da face do desenho surge um corte esquemático que deverá corresponder ao culminar desta evolução (des. 23, p. 25). Este corte é igualmente compatível com o corte que está integrado no esquema final do primeiro plano da biblioteca (des. 22, p. 24).

Além dos desenhos, foram pelos menos elaborados dois modelos das escadas, em terracota, embora tenham ambos perecido. Apesar de a modelação em barro ter normalmente servido para antecipar a execução de maquetas finais de apresentação (cf. Sueur, in AA/VV, 2003: 26-27), estes modelos das escadas deveriam estar mais próximos dos *modelli* que Miguel Ângelo por vezes executava para os seus trabalhos escultóricos do que das maquetas arquitectónicas que também coordenou, nomeadamente, para a fachada da Igreja de San Lorenzo e para a construção da Basílica de São Pedro.

Numa primeira aproximação, é possível aceitar que a interferência do desenho na autonomização das escadas possa ser reconduzida aos tipos de registo utilizados. Se, no início, as projecções ortogonais, sobretudo em planta, proporcionaram a sujeição das escadas ao vestíbulo e reforçaram a sua integração na sequência espacial da biblioteca, depois, as perspectivas viabilizaram uma incisão mais objectiva sobre as escadas e, em consequência, aceleraram a definição da sua autonomia. Os modelos posteriores em terracota terão viabilizado uma incisão similar àquela que foi estabelecida através das perspectivas. Porém, sem que essa primeira aproximação seja recusada, convirá contudo procurar a interferência do desenho além da constituição particular de cada tipo de representação, discernindo-a, antes, na insuficiência que cada registo, em concreto, evidenciou. Associar, sem mais, a interferência da representação à constituição de cada tipo de registo acabaria por conduzir o projecto de arquitectura a uma fatalidade que é obviamente insustentável. A interferência do desenho na constituição da autonomia das escadas da Biblioteca Laurenziana poderá assim ser precisada a partir da recuperação dos vários desenhos executados em ambas as faces da folha que já foi observada. Depois de um desenho inicial, em planta, a sequência de desenhos que se seguiu, alternada e sucessivamente desenvolvida na frente e no verso da mesma folha, comportando perspectivas e projecções ortogonais, acusa o confronto de Miguel Ângelo com as dúvidas que formulou à medida que observava o seu pensamento através dos desenhos que executava. Por isso, “[t]odo este conjunto de ensaios de escadas está profundamente interligado. A primeira escada de configuração autónoma desenvolve-se directamente a partir dos esquemas anteriores de lances gémeos de degraus adossados às paredes, com um patamar triplo” (Wittkower, 1978: 28).

Recuperando as apreciações ensaiadas por Foucault, cada desenho da folha tornou-se infame, desencadeando a procura de uma nova configuração para as escadas, através de um novo desenho. Cada desenho foi um pensamento que se esforçou por superar o pensamento que foi o desenho anterior.

II - 2. 7 A SALA DOS LIVROS RAROS

Por determinação de Clemente VII, a Biblioteca Laurenziana deveria comportar um espaço reservado, onde ficariam guardados os documentos mais preciosos da colecção dos Medici. Embora a sua localização no topo Sul da sala de leitura, oposto àquele onde estava situado o vestíbulo, pareça nunca ter estado em causa, a configuração e o destino deste espaço sofreriam vários ajustes. Os dois pares de gabinetes inicialmente previstos foram substituídos por um espaço cruciforme – a *crociera* – e este acabou por dar lugar a uma capela. Porém, também esta viria a ser preterida, acabando por surgir a sala dos livros raros – a *piccola libreria*. Apesar do assentimento inicial, a construção da sala dos livros raros seria sucessivamente adiada e, por fim, abandonada, na sequência directa das restrições de custos que o papa impôs sobre a obra da biblioteca, em 1526. Com a ida definitiva de Miguel Ângelo para Roma, a sala foi esquecida. A *piccola libreria* seria tanto o remate espiritual da Biblioteca Laurenziana, como seria uma guarda avançada da cultura florentina.

Os pares de gabinetes iniciais e a *crociera* que lhes sucedeu apenas podem ser apreciados através das referências constantes na correspondência que Miguel Ângelo trocou com Roma, durante o projecto da biblioteca. Ao contrário destes espaços, a configuração da capela pode ser apreciada a partir de uma planta já referida (des. 21, p. 23). Aí, o registo simultâneo e à mesma escala do vestíbulo, da sala de leitura e da capela atesta a unidade conceptual que ligava os três espaços da biblioteca. Mesmo assim, a capela ainda apresenta alguma dependência da sala de leitura: não só a configuração oblonga resulta da largura desta sala, como a sua construção continuaria a ser sujeita à presença regular dos elementos estruturais. Apesar de não existir informação sobre os alçados, a marcação das pilastras indicia a incorporação da estrutura portante na estrutura compositiva do espaço, tal como veio a acontecer na sala de leitura e no vestíbulo.

A *piccola libreria* é reconhecível através de dois desenhos, em planta, com graus distintos de definição (des. 16, p. 18; des. 17, p. 19). A configuração da sala parte de um triângulo isósceles, cujos cantos foram tomados. A interioridade e a centralidade do espaço foram estabelecidas através da modelação das paredes e da configuração do equipamento da sala. Porém, enquanto que, no primeiro desenho, essa centralidade estava diluída na exacta medida em que a sua interioridade era permeável à sala de leitura – “[a] ‘piccola libreria’ é [...] concebida como uma extensão natural da grande sala, cujo longo eixo encontra o seu clímax lógico no vértice do triângulo” (Wittkower, 1978: 45) – no segundo desenho, a centralidade do espaço acentuou-se em virtude da maior interioridade que lhe foi conferida – “caminha-se até à mesa redonda [...], no meio, o que conduz o eixo [da sala de leitura] a um fim abrupto, insistindo, em vez dele, na ideia de centralidade” (ib.). Junto ao primeiro desenho, o pequeno esquema, que revela a acentuação da interioridade do espaço através da inscrição da forma circular do equipamento na forma triangular da sala, antecipa o segundo desenho. Apesar de apenas existir um esquema do alçado dos tramos dos cantos tomados, ainda no primeiro desenho, onde é expressa uma composição em dois níveis, a partir das plantas é possível verificar que os nichos e os óculos seriam enquadrados por pilastras e por colunas salientes, estabelecendo um esquema compositivo próximo daquele que foi inicialmente previsto para o vestíbulo (des. 22, p. 24). Não existe informação sobre o tecto desta sala, embora seja possível aceitar a adopção de uma abóbada, ainda à semelhança da definição inicial do vestíbulo. Entre o primeiro e o segundo desenhos, a continuidade das paredes foi reforçada com a adopção de novos nichos, junto àqueles já definidos nos cantos da sala. À semelhança, ainda, da proposta inicial do vestíbulo, a *piccola libreria* teria uma iluminação indirecta, quer proveniente das clarabóias situadas sobre os vazios triangulares existentes nos cantos da sala – *lume per di sopra* – e introduzida pelos óculos superiores do alçado, quer proveniente de uma clarabóia, agora central – *occhio* – localizada sobre a mesa circular. Tal como teria acontecido no vestíbulo, a iluminação da sala dos livros raros seria, também, certamente inovadora.

Dada a escassez de informação, é difícil discernir as relações entre o pensamento projectual e os registos que o foram sustentando. Mesmo assim, a partir destes desenhos será possível testemunhar a origem da configuração da sala dos livros raros e, conseqüentemente, rever o valor dos fundamentos conceptuais da completude da Biblioteca Laurenziana. De qualquer dos modos, a maneira como a sala foi registada deve ser assinalada. Ao voltá-la para o observador que provinha da sala de leitura, o desenho clarificou-a como o remate da sequência de espaços que constitui a biblioteca.

A configuração inusitada da *piccola libreria* tem sido justificada a partir da dimensão conceptual que determinou a configuração inovadora da biblioteca: a sua **“disposição formava uma sucessão de três unidades espaciais, um quadrado, um rectângulo e um triângulo, em que cada unidade foi tratada como um “lugar” com pronunciado carácter individual”** (Norberg-Schulz, 1980: 138). Independentemente da justeza óbvia da apreciação, os desenhos da sala convocam as conclusões que Foucault elaborou, ao confirmar a exclusão sobre a qual se institui o discurso. Assim, apesar da premência das razões que aduz, esta interpretação não deixa de excluir outras razões que também esclarecerão a origem da configuração da sala dos livros raros. Porventura, serão razões mais prosaicas. Contudo, não foram menos determinantes que as anteriores. **“Pode dizer-se que sobreviveu uma testemunha muda da “piccola libreria”.** As notas na segunda das duas plantas registam que a sua parede Oeste seria formada pela parede da **“casa de Ilarione Martelli”.** Foi, de facto, esta casa que ditou que a sala dos livros raros fosse triangular, uma vez que atravessa o local diagonalmente. Esta parede ainda hoje existe – um testemunho eloquente de condicionamentos que não poderiam ser evitados, de uma necessidade arbitrária transformada em lógica de arquitectura por uma fenomenal agilidade mental” (Wittkower, 1978: 45). A actual implantação de San Lorenzo confirma a presença da casa Martelli (des. 1, p. 6), transformada pelo desenho em ordem do pensamento. Antes, já os desenhos referentes à localização da biblioteca (des. 4, p. 9) e à definição do seu sistema construtivo (des. 7, p. 11) tinham apreendido e, por isso, revelado, a presença diagonal dessa parede.

II - 3 A CARTA A VASARI, OU A TRANSITORIEDADE DO PROJECTO

Apesar de o trabalho de Wittkower ter esvaziado a discussão sobre o grau de intervenção de Bartolommeo Ammanati nas definições elaboradas por Miguel Ângelo (cf. 1978: 37), as (des)continuidades formais das escadas da Biblioteca Laurenziana continuam a suscitar dúvidas sobre a sua origem e sobre o seu propósito. Alguns argumentam que as escadas provêm directamente das definições de Miguel Ângelo – a escada “foi construída, como vimos, por Ammanati de acordo com as linhas fundamentais do plano de Miguel Ângelo” (Tolnay, 1975: 135) – e, por isso, interpretam-nas como uma expressão das ideias de tensão e de ansiedade presentes ao longo de toda a sua obra, particularmente na biblioteca. Outros imputam as escadas à intervenção de Ammanati – “as actuais escadas autónomas [...] são, talvez, mais Ammanati do que Miguel Ângelo” (Murray, 2000:128) – e, assim, justificam os conflitos existentes entre vários dos elementos que as constituem e entre estas e o vestíbulo que as encerra. Na sequência destas dúvidas, surgem outras, agora sobre o grau de transgressão que as eternas categorias vitruvianas da *firmitas*, da *utilitas* e da *venustas* sofreram – “[a]pesar de existirem três lances de degraus (os exteriores sem protecção de guardas e de concepção bastante assustadora), todos chegam à mesma e única porta, pelo que do ponto de vista prático são ridículos. Os vários patamares, a forma convexa dos degraus centrais com as suas conchas ornamentais no topo – todos conspiram para dificultar, em vez de auxiliar, a causa do conhecimento a que a biblioteca que se lhes segue está dedicada” (Hibbard, 1985: 219).

Independentemente da bondade ou da oportunidade com que possam ser colocadas, as dúvidas sobre a autoria e sobre o valor das escadas não deixam de recordar algumas das observações desenvolvidas por Foucault a propósito da coerção que subjaz à formulação do discurso. Não só as tentativas de estabelecer um discernimento definitivo sobre as escadas poderão ser assumidas como um comentário que reflecte os procedimentos de exclusão

desenvolvidos para validar uma determinada narrativa projectual, estabelecida por um determinado **autor** (a capacidade de discernir o autor das escadas acaba por validar o autor desse discernimento), dentro dos preceitos de uma determinada **disciplina** (quer essa disciplina seja a arquitectura, quer seja a história, a teoria ou a crítica que configuram o âmbito disciplinar da arquitectura), como essas tentativas acabam também por reflectir o **temor** causado pela eventual dificuldade em identificar um nome, heroificando ou culpabilizando alguém, que permita exorcizar todas as perplexidades que as escadas suscitam. De qualquer dos modos, apesar de muitas das dúvidas que continuam a ser colocadas serem já extemporâneas, fará sentido retomar a discussão suscitada pelas (des)continuidades das escadas. Não está em causa, como será evidente, qualquer questionamento das conclusões já apresentadas por Wittkower, *comentando* uma outra *autoria* ou procurando os reajustes dos limites *disciplinares* da arquitectura que as escadas terão imposto. Quaisquer tentativas nesse sentido pereceriam de imediato, pois não existe nova informação que requeira a reavaliação dessas conclusões, nem essa reavaliação se afigura necessária à possibilidade de reconsiderar o projecto da biblioteca a partir da interferência que o desenho teve no seu desenvolvimento. Assim, mais do que uma nova discussão sobre as escadas, aquilo que poderá ser agora ponderado será, precisamente, a própria existência dessas discussões.

Além dos desenhos e dos modelos em terracota, o processo de definição das escadas da Biblioteca Laurenziana potenciou a utilização de um tipo específico de registo. Trata-se da escrita. São conhecidas duas cartas que Miguel Ângelo enviou para Florença, desde Roma, no sentido de esclarecer a definição das escadas que permaneciam incompletas. A primeira foi dirigida a Giorgio Vasari, em 1555 (crt. 1, p. 55). A segunda foi dirigida a Bartolommeo Ammannati, em 1559 (crt. 57, p. 57). Apesar de a escrita constituir-se como um meio inusitado de registo, as cartas são notáveis pela precisão, fazendo sentido observá-las como efectivos *desenhos escritos*. Tal como qualquer outro desenho, a escrita é,

também, um *desígnio*, e, portanto, um modo de perspectivar o pensamento projectual. Nesse sentido, são particularmente sugestivas a ordem geométrica que determinaria a configuração das escadas e a evocação alegórica que corresponderia à sua utilização. Depois de as cartas terem sido lidas, as dúvidas posteriores sobre a autoria das escadas parecerem despropositadas. Aparentemente, com os modelos, as cartas e as peças já talhadas, Ammannati mais não poderia ter feito do que assegurar a correcta concretização das intenções de Miguel Ângelo, mesmo que ainda pudesse contribuir com a definição de alguns elementos particulares. De facto, assim poderá parecer. Porém, sob essa aparência, também estes *desenhos escritos* revelam um reverso. Inesperadamente, além da precisão, as cartas importam pela não-completude que revelam, inerente, afinal, a qualquer processo de definição projectual e, sobretudo, pela manifesta consciência que Miguel Ângelo demonstrava ter da transitoriedade que resultava dessa não-completude.

Apesar de impressiva, a clareza destas indicações escritas deve, contudo, ser circunstanciada. Se, por um lado, a partir do confronto com as escadas construídas, essa clareza parece inquestionável, por outro, precisamente porque resultou desse confronto, a clareza das indicações de Miguel Ângelo não pode ser considerada se não como relativa. Anteriormente, quando Miguel Ângelo as redigiu e Ammannati as interpretou, as cartas apenas poderiam perspectivar as escadas, só isso o poderiam fazer, pelo que esses registos deverão ser compreendidos como possibilidades ainda precárias. Esta precariedade poderá suscitar algum cepticismo. Porém, foi o próprio Miguel Ângelo que precaveu os seus interlocutores contra a ilusão de uma certeza definitiva que os seus relatos poderiam sugerir. Na primeira carta, alertou Vasari para o facto de as escadas lhe surgirem **como num sonho**, não deixando ainda de registar a estranheza suscitada pela sua configuração, embora manifestasse confiança nas capacidades de Ammannati para resolver todas as indefinições. Na segunda, preveniu Ammannati que **não conseguira dar mais do que uma ideia**, voltando a confiar nas suas capacidades, agora em relação à

definição de todos os detalhes em falta no modelo que enviaria em breve. Assim, apesar da cortesia que os votos de confiança no trabalho de Ammannati aparentam, deverá ser verificado o temor de Miguel Ângelo em relação ao modo como as suas indicações iriam ser interpretadas. Foi certamente por estar ciente da não-completude do seu registo e, no fundo, da precariedade da sua ideia, que Miguel Ângelo foi meticuloso na informação que elaborou. Para quem era obsessivo no controlo do seu trabalho e estava, já, definitivamente confinado a Roma, esse esforço seria a hipótese que lhe restava para dominar a definição e a concretização das escadas. Por isso, inesperadamente, o rigor que está expresso nestes registos escritos acaba por confirmar a consciência que Miguel Ângelo tinha da inevitável precariedade que os atravessava e da consequente imprevisibilidade a que a construção das escadas estaria sujeita.

Depois das cartas, a precariedade da definição das escadas poderá, por último, ser ponderada a partir do rascunho da resposta enviada a Vasari (des. 38, p. 40; crt. 2, p. 56). Este rascunho volta a confirmar, agora pelo próprio punho de Miguel Ângelo, o rigor com que as escadas foram definidas e a consciência da transitoriedade dessa definição. Porém, além destas confirmações, o rascunho importará, sobretudo, porque revela como o rigor da descrição resultou, ao mesmo tempo, de um esforço de esclarecimento da imprecisão com que as escadas surgiam. Lateral à escrita, num instante brevíssimo, o par de apontamentos sobre as escadas – em cima, um alçado perspectivado, em baixo, um corte transversal – acusa a clarificação, através do desenho, do pensamento que, em simultâneo, estava a ser construído, através da escrita. Os desenhos são uma tentativa de visualização das escadas que o texto ia descrevendo. Assim, em confronto, a escrita e o desenho iam(-se) provocando (n)uma mútua clarificação do pensamento. A informalidade do rascunho e o esquematismo dos desenhos atestam, por isso, tanto a precariedade como a precisão que a definição das escadas comportava. Com o desenho e com a escrita, Miguel Ângelo procurou sustentar o seu pensamento, estabelecendo um diálogo interior cuja existência atesta a não-completude de ambos.

Confrontado com as cartas, com os modelos em terracota e com os vestígios dos primeiros degraus, Ammannati deu, tanto quanto lhe seria possível, (con)sequência aos propósitos de Miguel Ângelo. Ainda assim, a insuficiência e a desarticulação de todos esses elementos tê-lo-ão conduzido à elaboração de outros registos, até atingir uma definição suficientemente clara das escadas. Além de identificar a contribuição de Ammannati na sua elaboração, Wittkower precisou, também, as dificuldades que terá tido para articular as indicações de Miguel Ângelo com as peças dispersas no vestíbulo (cf. 1978: 42). Por isso, tal como é possível reconhecer o resultado construído nas indicações enviadas por Miguel Ângelo, também não será possível ignorar as interpretações sucessivas que Ammannati inevitavelmente terá feito dessas indicações. O esforço de ambos reflecte, afinal, a inevitável precariedade que a definição das escadas comportava. Assim, ao serem incorporadas no processo de projecto, as cartas deverão ser situadas entre um passado não resolvido, porque distante e esquecido, e um futuro imprevisível, pois era apenas uma hipótese distante. Desse passado, restaram, em Florença, alguns desenhos e partes das escadas e, em Roma, memórias esparsas das intenções anteriores. Para o futuro, Miguel Ângelo apenas poderia contar com as capacidades e o empenho de Ammannati.

Assim, a discussão sobre as (des)continuidades das escadas poderá ser de novo descortinada. Se, para algumas disciplinas, a discussão permanecerá, já que essas (des)continuidades manter-se-ão como um problema incómodo e de resolução difícil, para a possibilidade de averiguar a interferência do desenho no desenvolvimento do pensamento projectual, a discussão sobre as (des)continuidade das escadas confirma que, como qualquer outra definição projectual, também a das escadas deve ser entendida como uma narrativa possível, desencadeada sobre registos que existiram transitoriamente.

Porém, para poderem ser compreendidas, as escadas, e o resto da obra, não requerem os registos de que terão partido.

II - 4 CONCLUSÃO

Como é que a representação propiciou o desenvolvimento do projecto da Biblioteca Laurenziana?

As configurações anteriormente reajustadas do desenho, do projecto e da obra poderão ter suscitado, recorde-se, um indisfarçável cepticismo. Se, por um lado, a intensidade que perpassa a arquitectura concebida por Miguel Ângelo não parecia coadunar-se com a transitoriedade que marca a representação no interior de um projecto, por outro, também não parecia plausível que Miguel Ângelo tivesse consciência que essa transitoriedade pudesse interferir na compreensão de uma definição projectual. Em causa, continuaria a estar o desconforto provocado pelo já verificado **poder generativo** do desenho. Contudo, apesar de todo o cepticismo, não só a interferência da representação no desenvolvimento do projecto da biblioteca terá ficado circunstanciada, como terá também ficado explícita a consciência que Miguel Ângelo tinha da transitoriedade das suas definições de projecto, independentemente de todo o esforço que investia na sua elaboração. Assim, depois de a sua oportunidade ter ficado evidente, a questão agora retomada poderá por fim ser esclarecida: a representação, sempre marcada pela precariedade que a torna transitória, propiciou o desenvolvimento do projecto da Biblioteca Laurenziana na exacta medida em que, configurando-se como a instância onde o seu pensamento adquiriu existência, permitiu que Miguel Ângelo o (re)configurasse, ao confrontar-se com as suas (in)suficiências e ao perscrutar as suas (im)possibilidades. Afinal, tal como acontecerá para qualquer obra, concebida por Miguel Ângelo ou por outro arquitecto, o desenvolvimento de um processo projectual não poderá ocorrer à margem do **poder generativo** da representação, sabendo-se, com as anteriores aproximações ao pensamento de Foucault, que esse poder resulta do *aléa* que, inevitavelmente, a própria representação introduz no processo de configuração do pensamento que define.

Neste momento, depois de a questão que proporcionou a anterior observação do projecto da Biblioteca Laurenziana estar esclarecida, fará, por último, sentido discernir o derradeiro alcance do confronto em que se configura o desenvolvimento do pensamento projectual de Miguel Ângelo.

Aparentemente, a necessária concretização da obra de arquitectura tenderá a exigir que o seu projecto seja precipitado num conjunto estável de definições sustentado por uma ordem geométrica. A razão desta exigência parece ser clara: não só a evidência mensurável que essa ordem proporcionava permitia a estabilização, a transmissão e a execução objectivas das intenções projectuais do arquitecto, como, sobretudo, a sua própria existência configurava a dimensão intelectual do seu trabalho. De ambos os modos, essa ordem anterior da arquitectura – anterior, por um lado, porque antecedia cronologicamente a sua concretização; anterior, por outro, porque propiciava conceptualmente essa mesma concretização – tornava-se no instrumento fundamental para desenvolver e para validar o pensamento projectual. Assim, ao longo de um projecto, o **poder generativo** do desenho tenderia a ser sujeito ao poder ordenador da geometria, cuja eficácia requeria, tanto quanto possível, a aniquilação da indesejável, ainda que inevitável, existência material da representação. Por isso, “[d]as Ideai ao Desenho, passando pelas Lineamenta, a configuração das ideias arquitectónicas escolheu o óbvio percurso da relação estreita com a Geometria. Esta não seria visível sem o Desenho, e o Desenho não seria inequívoco sem Geometria. A evidência do plano ideal da arquitectura só poderia daí advir” (Côte-Real, 2001: 60).

Porém, apesar da importância conceptual e metodológica que esta relação tinha para o trabalho do arquitecto, os registos de Miguel Ângelo revelam uma aproximação distinta ao desenho e à geometria: quanto ao desenho, a sua expressão material parece ter deixado de ser julgada como um impedimento à eficaz clarificação do pensamento, para passar a ser aceite como uma sua consequência necessária e, porventura, vantajosa; quanto à geometria, deixou

de ser entendida como uma ordem exógena e auto-regulada, a partir da qual seria imposta uma configuração ao limite do espaço, para passar a ser assumida como ordem endógena e evolutiva, capaz de propiciar uma estrutura ao volume desse espaço. Deste modo, se, por um lado, é possível concluir que, para Miguel Ângelo, o desenho continuaria a permanecer como um meio incontornável de tornar o pensamento projectual visível, por outro, é também necessário verificar que esse pensamento já não requeria forçosamente a geometria para ser validado. **“Ao contrário dos seus contemporâneos, formados nas proporções do século XV, Miguel Ângelo raramente indicava as medidas ou a escala nos seus desenhos, nunca trabalhou com módulos e evitava a régua e o compasso até que o projecto estivesse totalmente definido. Desde o começo, Miguel Ângelo trabalhava com a qualidade mais do que com a quantidade”** (Ackerman, 1997: 36-37). Apenas a sala de leitura da Biblioteca Laurenziana constituirá uma excepção a esta regra. As avaliações, já referidas, de Côte-Real, sobre a constituição corpórea de um desenho da Porta Pia (2001: 144), e de Ackerman, sobre a reformulação de um desenho da Igreja de San Giovanni dei Fiorentini (2002: 308), confirmam este processo de invenção do espaço que privilegia a *qualificação* à *quantificação*.

Inevitavelmente, este modo de trabalho acabaria por exigir um instrumento de validação com capacidades determinadas: não só haveria que garantir uma fiabilidade capaz de superar o rigor proporcionado pela geometria, como, sobretudo, era necessário aferir a expressão corpórea, e, portanto, não mensurável, do desenho. Surge, então, o olhar. É o próprio Miguel Ângelo quem o confirma, quando, de acordo com Vasari, afirmou **“que era necessário ter um bom olho para medir, em vez de uma mão firme, porque as mãos trabalham enquanto os olhos julgam”** (1991: 472). Apesar de Miguel Ângelo estar, provavelmente, a referir-se ao julgamento da obra, parece inquestionável que a elaboração dos seus desenhos foi também medida pelo olhar, mais do que por qualquer outro instrumento. De qualquer dos modos, ao eleger o *occhio* como instrumento de medida, quer da obra, quer do desenho, Miguel Ângelo deslocaria a avaliação do seu pensamento, desde a objectividade matemática da geometria, para a

subjectividade individual do seu discernimento interior. A perfeição idealizada da natureza, os preceitos de Vitruvius e os vestígios das obras da antiguidade já não seriam determinantes ou, sequer, estimulantes para a invenção da arquitectura. A distância ostensiva que Miguel Ângelo interpôs em relação aos modelos e às práticas projectuais do *Quattrocento* confirma a convicção que tinha na genialidade do seu trabalho e, sobretudo, a autonomia conceptual com que procurava desenvolvê-lo. Por isso, “[o] Olhar como instrumento de medida e, consequentemente, de proporcionamento, coloca o segredo gremial em segundo plano perante o segredo individual. Este segredo é do domínio da inspiração, da caligrafia própria, da divindade das opções formais e, então, da infalibilidade dos resultados” (Côte-Real, 2001: 137). Trata-se do conceito formulado pelo artista, ao qual os seus desenhos passariam a estar obrigados.

Porém, do mesmo modo que deveria assegurar a concretização desse conceito, a medição do olhar não deixaria, também, de a perturbar. Em cada desenho, mais do que uma resolução definitiva, Miguel Ângelo procuraria, sobretudo, discernir a validade das suas intenções. Nesse sentido, o esforço de clarificar o pensamento passaria a implicar um outro esforço, este, agora, tão necessário e desejado quanto era, também, oposto ao anterior. Trata-se do esforço de o questionar. Se assim não acontecesse, como poderia ser compreendida a ostensiva precariedade que perpassa a maioria dos seus registos, ou as reformulações sucessivas a que muitos deles foram sujeitos? Inquietantemente, ao invés de o apaziguar, o rigor do olhar acabaria por agudizar o confronto intrínseco ao projecto, já que fazia depender o seu desenvolvimento do conflito entre o pensamento e o desenho que o deveria esclarecer. Por isso, ao prescindir da insatisfatória, ainda que eficaz, sujeição à geometria, Miguel Ângelo não terá apenas querido justificar e potenciar as suas capacidades criativas. Pelo contrário. Ao negar a segurança de uma ordem que fosse externa ao seu juízo, Miguel Ângelo procuraria, afinal, confrontar-se, confrontando o desenho com a sua (in)suficiência, o pensamento com a sua (im)possibilidade e, por fim, o seu trabalho com a sua (in)completude.

Para Miguel Ângelo, a criação da arquitectura, tal como a criação da pintura, da escultura e, porventura, da poesia, compeli-lo-ia a um processo contínuo de auto-superação, onde a premência de qualquer dúvida era pelo menos tão acintosa quanto o era a segurança de qualquer certeza. **“A motivação secreta do [seu] pensamento [...] era a auto-crítica, sem a qual nunca teria conseguido ultrapassar-se”** (Argan, in Argan, Contardi, 1993: 121). Por isso, tal como, até à morte, a existência humana seria incompleta e, portanto, imperfeita, a não-completude tornar-se-ia a condição a que o pensamento projectual estaria forçosamente – deliberadamente? – remetido até que a obra pudesse ser concretizada. Só então, poderia atingir a desejada plenitude e a consequente perfeição. Mas a não-completude que instigava a persecução do seu trabalho era, desde logo, a não-completude que o olhar procurava sucessivamente medir nos desenhos. Por isso, esses desenhos passaram a ser assumidos como inevitavelmente transitórios e, portanto, intrinsecamente não-completos. Neste paradoxo, que poderia tornar-se atávico, Miguel Ângelo conseguiria, afinal, encontrar a razão do confronto que marcava o seu trabalho e, porventura, instigaria a sua própria existência. Ao confrontar os seus desenhos, Miguel Ângelo não poderia – não queria? – se não confrontar-se.

Assim, no projecto de arquitectura, foi exigido que o desenho se transformasse no lugar de incubação do génio, onde os seus anjos e os seus incubos ganhariam existência. Apesar do conforto que a afirmação da inspiração divina lhe conferiria, a genialidade do seu trabalho resultaria, também, da inadiável urgência com que procurava resolver as dúvidas com que o seu olhar tinha inquietado o seu pensamento. Esse será, então, o reverso do desenho de Miguel Ângelo, a sua infâmia, o seu impressionante **poder generativo** e o seu insuspeito **segredo individual**.

Por isso, quando pressentiu a sua morte, **“por medo de que parecesse menos do que perfeito”** (Vasari, 1991: 472), Miguel Ângelo mandou que os seus desenhos fossem queimados.

BIBLIOGRAFIA

AUTORES

AA/VV

- 1992 *Michelangelo Drawings*, Edited by Craig Hugh Smyth in collaboration with Ann Gilkerson, National Gallery of Art – Washington, University Press of New England, Hanover and London;

AA/VV

- 1997 *The Renaissance, from Brunelleschi to Michelangelo, the representation of architecture*, Edited by Henry A. Millon and Vittorio Magnago Lampugnani, Rizzoli, New York;

AA/VV

- 2000 *The Architect Chapters in the History of the Profession*, Edited by Spiro Kostof, University of California Press, Berkeley and Los Angeles;

AA/VV

- 2002 *Arquitectonics, Mind, Land & Society 4 – Arquitectura y Hermenéutica*, Dossier de Recerca & Newsletter, dirección de Josep Muntañola Thornberg, Edicions UPC;

AA/VV

- 2003 *The Little Book of Michelangelo*, The Little Book series, Editions Flammarion, Paris;

AA/VV

- 2003b *The Renaissance: Italy and abroad*, Edited by John Jeffries Martin, Routledge, London and NY;

ACKERMAN, James S.

- 1991 *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, MIT Press, Cambridge and London;
- 1997 *La Arquitectura de Miguel Ángel*, Celeste Ediciones, Madrid (Tradução castelhana de Rafael Fontes);
- 2002 *Origins, imitation, conventions: representation in the visual arts*, MIT Press, Cambridge and London;

ALBERTI, Leon Battista

- 1986 *The ten Books of Architecture*, The 1755 Leoni Edition, Dover Publications, inc. New York;

- ALLEN, Stan
2000 Practice, Architecture, Technique and Representation, G+B International;
- ARGAN, Giulio Carlo
1999 *Clássico Anticlássico, o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*, Companhia das Letras, São Paulo (Tradução brasileira de Lorenzo Mammi);
- ARGAN, Giulio Carlo, CONTARDI, Bruno
1993 *Michelangelo Architect*, Henry N. Abrams, Inc., Publishers, New York (Tradução inglesa de Marian L. Grayson);
- ARNHEIM, Rudolf
1969 *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London;
- BLUNT, Anthony
1962 *Artistic Theory in Italy 1450 – 1600*, Oxford University Press, New York;
- BOZAL, Valeriano
1987 *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Col. La balsa de la Medusa, 3, Visor, Madrid;
- CLEMENTS, Robert
1961 *Michelangelo's theory of art*, University Press, New York;
- COLQUHOUN, Alan
1985 *Essays in Architectural Criticism - Modern Architecture and Historical Change*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge and London;
- CONDIVI, Ascanio
2003 *The Life of Michelangelo*, Edited by Hellmut Wohl, The Pennsylvania State University Press, fifth printing, Pennsylvania (Tradução norte-americana de Alice Sedgwick Wohl);
- CÔRTE-REAL, Eduardo
2001 *O Triunfo da Verdade, As Origens do Desenho Arquitectónico*, Col. Horizonte Arquitectura, Livros Horizonte, Lisboa;
- EVANS, Robin
1997 *Translations from Drawings to Building and Other Essays*, Architectural Association, London;
- FAURE, Paul
1998 *O Renascimento*, col. Saber, Publicações Europa-América, 3ª edição, Mem Martins (Tradução portuguesa de Franco de Sousa);

FERNIE, Eric

1995 *Art History and its Methods, a critical anthology*, Phaidon Press Limited, London;

FOUCAULT, Michel

1992 *O que é um autor?* Edições Vega, 3ª edição (Tradução portuguesa de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro);

1997 *A Ordem do Discurso, Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*, Relógio D'Água Editores (Tradução brasileira de Laura Fraga de Almeida Sampaio);

2000 *O Pensamento do Exterior, Fim do Século – Edições* (Tradução portuguesa de Miguel Serras Pereira);

FRASER, Iain, Henmi

1994 *Envisioning Architecture an Analysis of Drawing*, Van Nostrand Reinhold (International);

FURSE, John

1975 *Michelangelo and his art*, Hamlyn;

HERBERT, Daniel M.

1993 *Architectural Study Drawings*, Van Nostrand Reinhold, New York;

HERNANDEZ, Manuel J. Martín

1997 *La Invención de la Arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid;

HIBBARD, Howard

1985 *Michelangelo*, Penguin Group, second edition;

HIRST, Michael

1988 *Michelangelo and his Drawings*, Yale University Press, New Haven and London;

HOLANDA, Francisco de

1984 *Da Pintura Antiga*, Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisboa;

1984b *Diálogos em Roma*, Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisboa;

HUGHES, Anthony

1997 *Michelangelo*, ART&IDEAS Series, Phaidon Press Limited, London;

JANSON, H. W.

1984 *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª edição, Lisboa (Tradução portuguesa de J. A. Ferreira de Almeida);

JOANNIDES, Paul

2003 *Michelangelo*, 5 Continents Editions, Milan;

KENNY, Anthony

1999 *História concisa da Filosofia Ocidental*, Temas e Debates, Lisboa (Tradução portuguesa de Desidério Murcho, Fernando Martinho, Maria João Figueiredo, Pedro Santos e Rui Cabral);

KRUFT, Hanno-Walter

1990 *Historia de la teoría da la arquitectura, 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Alianza Editorial, Madrid (tradução castelhana de Pablo Diener Ojeda);

LEBAHAR, Jean Charles

1983 *Le Dessin d'Architecte, simulation graphique et réduction d'incertitude*, Collection Architecture/Outils, Editions Parenthèses, Roquevaire;

MAGALHÃES, Rui

2002 *Introdução à Hermenêutica*, Angelus Novus, Coimbra;

MASSIRONI, Manfredo

1982 *Ver pelo Desenho, aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*, Edições 70, Lisboa (Tradução portuguesa de Cidália de Brito);

MERLEAU-PONTY, Maurice

1992 *O olho e o espírito*, Edições Vega (Tradução portuguesa de Luís Manuel Bernardo);

MICHEL-ANGE

1993 *Poésies*, Imprimerie Nationale Éditions (Tradução francesa de Michel Orgel);

MICHELANGELO

1980 *Complete Poems and Selected Letters*, Edited by Robert N. Linscott, Princeton University Press, Princeton, New Jersey (Tradução norte-americana de Creighton Gilbert)

MONTANER, Josep Maria

2002 *Arquitectura e Crítica*, GG Básicos, Editorial Gustavo Gili, SA, 3ª edición, Barcelona;

MURRAY, Linda

1980 *Michelangelo*, World of Art, Thames & Hudson, London

MURRAY, Peter

1986 *The Architecture of the Italian Renaissance*, The World of Art, Thames & Hudson, revised (third edition), London;

NORBEG-SCHULZ, Christian

1980 *Meaning in Western Architecture*, Rozzoli, New York (Tradução norte-americana de Preager Publishers, Inc.);

PALMER, Richard E.

- 1997 *Hermenêutica*, col. O saber da filosofia, Edições 70, Lisboa (Tradução portuguesa de Maria Luísa Ribeiro Ferreira);

PANOFSKY, Erwin

- 1982 *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*, Editorial Estampa, 2ª edição, Lisboa (Tradução portuguesa de Olinda Braga de Sousa);
- 1989 *O Significado nas Artes Visuais*, Editorial Presença, Lisboa (Tradução portuguesa de Diogo Falcão);
- 1999 *A Perspectiva como Forma Simbólica*, col. Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa (Tradução portuguesa de Carlos Morujão);
- 2000 *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, Martins Fontes, São Paulo (Tradução brasileira de Paulo Neves);

PORTOGHESI, Paolo, ZEVI, Bruno

- 1964 *Michelangiolo Architetto*, Einaudi, Turin;

RAMSDEN, E. H.

- 1963 *The Letters of Michelangelo*, 2 vol., Peter Owen Limited, London (Tradução inglesa de E. H. Ramsden);

ROBBINS, Edward

- 1994 *Why Architects Draw*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge and London;

RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira

- 2000 *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Editorial Estampa, Lisboa;
- 2003 *Desenho*, col. o que é, Quimera Editores, Lda, 1ª Edição;

RODRIGUES, Maria João Madeira

- 2002 *Arquitectura*, col. o que é, Quimera Editores, Lda, 1ª Edição;

ROTH, Leland M.

- 2000 *Entender la Arquitectura, sus elementos, historia y significado*, Editorial Gustavo Gili, SA, 2ª edición, Barcelona (Tradução castelhana de Carlos Sáenz de Valicourt);

SPENCER, Jorge

- 2002 *Aspectos Heurísticos do desenho*, Dissertação para a obtenção do grau de Doutor, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa;

SUMMERSON, John

- 1997 *A Linguagem Clássica da Arquitectura*, Martins Fontes, 3ª Edição, São Paulo (Tradução brasileira de Sylvia Ficher);

TAVARES, Domingos

- 2002 *Leon Baptista Alberti – teoria da arquitectura*, Sebentas de História da Arquitectura Moderna, Edições Dafne, Porto;
- 2002 *Miguel Ângelo A Aprendizagem da Arquitectura*, col. Seis Lições, FAUP, Porto;
- 2004 *Philibert de l'Orme – profissão de arquitecto*, Sebentas de História da Arquitectura Moderna, Edições Dafne, Porto;

TOLNAY, Charles de

- 1975 *Michelangelo, Sculptor, Painter and Architect*, Princeton University Press, Princeton and London (Tradução inglesa de Gaynor Woodhouse);

VASARI, Giorgio

- 1991 *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, University Press, New York (Tradução norte-americana de Julia Conaway Bondanella e Peter Bondanella);

VIEIRA, Joaquim

- 1995 *O desenho e o Projecto São o Mesmo?* FAUP Publicações, 1ª Edição, Porto;

VITRÚVIO

- 1998 *Os Dez Livros de Arquitectura*, Departamento de Engenharia Civil do Instituto Superior Técnico, 1ª edição, Lisboa (Tradução portuguesa de Maria Helena Rua, a partir da 2ª edição da tradução francesa de Perrault);

WALLACE, William E.

- 1994 *Michelangelo at San Lorenzo: the Genius as Entrepreneur*, Cambridge University Press, New York;

WITTKOWER, Rudolf

- 1978 *Idea and image: studies in the Italian Renaissance*, Thames and Hudson, London;

WITTKOWER, Rudolf, WITTKOWER, Margiot

- 2000 *Nacidos bajo el signo de Saturno, Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra Edición, sexta edición, Madrid (Tradução castelhana de Deborah Dietrick);

ARTIGOS

FERRO, Sergio

1993 *Les traces de la conception – Michel-Ange et la sacristie de la chapelle Medici*, Les Cahiers de la Recherche Architecturale nº 34, Direction de Jacques Sautereau, Editions Parenthèses, Marseille;

NUNES, Paulo Simões

2002 *Da Arquitectura Enquanto Desenho, Apontamentos para uma História Geral do Desenho de Arquitectura*, ArteTeoria nº 3, Direcção de José Fernandes Pereira, Mestrado em Teorias da Arte da FBA-UL, Lisboa;

PEREIRA, José Fernandes

2002 *O Desenho Português e o Classicismo: Pensar e Fazer*, ArteTeoria nº 3, Direcção de José Fernandes Pereira, Mestrado em Teorias da Arte da FBA-UL, Lisboa;

DICIONÁRIOS E OUTROS

DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA 2004, Porto Editora, Porto, 2003;

DICIONÁRIO PRÁTICO DE FILOSOFIA, Élisabeth Clément, Chantal Demonque, Laurence Hansen-Løve, Pierre Kahn, Terramar, Lisboa, 1997, (Tradução portuguesa de Textos e Letras);

VOCABULÁRIO TÉCNICO E CRÍTICO DE ARQUITECTURA, Maria João Madeira Rodrigues, Pedro Fialho de Sousa, Horácio Pereira Bonifácio, Edições Quimera, Lisboa, 1990;

