

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



ENTRE A IMENSIDÃO VIRTUAL
Sobre o espaço e as suas diversas potencialidades

João Rodrigo de Melo Batista

Dissertação
Mestrado em Desenho

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Henrique Antunes Prata Dias da Costa

2022

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, João Rodrigo de Melo Batista, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Entre a Imensidão Virtual: Sobre o espaço e as suas diversas potencialidades”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 2022

RESUMO

Esta dissertação assume o estudo do espaço humano nas componentes que o estruturam virtualmente como principal alvo. O seu desenvolvimento divide-se entre a exploração da ideia espacial em princípios do crescimento civilizacional e a consideração de uma amplitude de categorizações para lá das que exprimem a sua melhor condição, e que a têm vindo a informar como parte da cultura visual. Neste, aborda-se inicialmente a construção quanto aos símbolos, às organizações e às práticas que elou durante a Antiguidade. Análises de artefactos civilizacionais da Era Antiga e literaturas helénicas aliam-se à da reflexão platónica d'*A República*, seguindo-lhes a leitura de referências clássicas sobre a proporção a par do veio estético do construído desenhado que o cenário ideal desta obra subentende. Nisto, o panorama teórico das artes entra em destaque e passa a tratar-se sob ponderações que a condição espacial incentivou, dando os cenários que Platão hipotetiza n'*A República* lugar à sua Atlântida, à Utopia de More e à Distopia de Younge. A sequência investigacional na qual estes três cenários se inserem invoca o aparelhamento dos aspetos convencionais da *amoenitas*, da *inamoenitas*, da *concinnitas* e da *inconcinnitas*, em vista da progressão académica de campos onde a paisagem e o plano têm os seus núcleos. Com foco nestes produtos do Desenho, conduz-se uma exploração do rumo que a visualidade da paisagem europeia tomou na sua evolução moderna, e obtém-se uma reflexão estética subsequente à ligação entre os imaginários do trabalho pictórico e os inventários arquitetónicos, que direciona o foco temático para a questão ambiental da condição espacial, em que se estipula o caso lisboeta como assunto principal. Depois, uma retrospectiva do intervalo do séc. XVI ao séc. XVIII ocasiona a exposição de materiais investigativos sobre a Praça do Comércio e prepara balanços conclusivos com base nas posterioridades da época setecentista.

Palavras-Chave:

Desenho; Condição espacial; *Amoenitas-inamoenitas*; *Concinnitas-inconcinnitas*; Imaginários.

ABSTRACT

This dissertation has the study of human space along the components that virtually structure it as its main goal. Its development splits between exploring the spatial idea at the root of civilizational growth and considering a range of categorizations beyond those that express its best condition, which have been informing it as part of visual culture. Within it, there's an initial approach towards the symbols, organizations, and practices building linked throughout antiquity. Analyses of civilizational artifacts from the Ancient Age and Hellenic texts merge with Plato's reflection in *The Republic*, being then followed by readings of classical references on proportion under the aesthetic virtue of the drafted building this literature implies. Through this, the arts' theoretical scope comes into play and begins being studied together with notions informed by spatial conditioning, whilst the scenarios Plato hypothesizes in *The Republic* give place to his Atlantis, More's Utopia and Younge's Dystopia. The investigational sequence upon which these three scenarios are inserted introduces the conventional aspects of *amoenitas*, *inamoenitas*, *concinntas* and *inconcinntas* in view of the academic progression of fields where landscape and plan have their creative centres. Attending these by-products of Drawing, an exploration is conducted about the route European landscape's visuality has taken in its modern evolution, and an aesthetic reflection is obtained. Said reflection is subsequent to the connection between pictorial work's imaginaries and architectural inventories, which directs the thematic focus towards the environmental side of spatial condition, and proposes Lisbon as the main subject for the remaining topics. Then, the exhibition of investigative materials surrounding Praça do Comércio and pre-conclusive balances come up through a retrospective spanning from the 16th to the 18th century and its posteriorities.

Keywords:

Drawing; Spatial conditioning; *Amoenitas-inamoenitas*; *Concinntas-inconcinntas*; Imaginaries.

AGRADECIMENTOS E DEDICATÓRIA

Quero agradecer a quem motivou a formação na qual me tenho focado durante os últimos anos. Claro que, mesmo não sendo nomeados, os colegas com quem partilhei experiências académicas na minha Licenciatura de Arte Multimédia (2016-2019) e no meu Mestrado de Desenho (2019-2022) devem dar-se por incluídos nesta lista. Sigo, então, a agradecer:

A todos os professores que lecionaram as aulas do meu primeiro aprendizado académico; em particular, àqueles que tiveram influência nos princípios da prática que inspirou esta dissertação: António Sousa Dias, Maria João Gamito, Mónica Mendes e Patrícia Gouveia.

Aos docentes do meu Mestrado – Américo Marcelino, António Trindade, Artur Ramos, Domingos Rego, Filipe Abreu, Graça Pires, Henrique Costa, Isabel Ritto, João Jacinto, Lúcia Antunes, Manuel Gantes, Manuel San Payo e Teresa Lousa – pelos ensinamentos e referências que me deixaram.

(Especialmente) Ao professor Henrique Costa, por ter aceitado orientar a minha investigação e pela ajuda que me prestou neste e noutros trabalhos.

Aos meus pais, Manuel António e Maria José, por me terem apoiado de todas as formas possíveis ao longo da minha vida enquanto estudante.

A vocês dedico esta dissertação.

Índice

Introdução.....	1
I. Utopia As construções antigas.....	3
1. <i>As Obras e os Dias</i> : os princípios utópicos morfologicamente abordados	5
1.1. Conexões fundamentais entre morfologia e iconologia.....	6
2. <i>História</i> : o espaço delimitado pela técnica.....	10
2.1. Os sítios centralizados à luz de Heródoto e do mundo babilónico	11
2.2. Registos da ‘objetividade’ do Antigo Egito e do seu lado artesanal	16
2.3. Notas intermédias em relação à utopia e ao seu projeto.....	21
2.3.1. A ordenação oficial da Arquitetura.....	27
3. O belo associado à utopia desenhada	28
3.1. Círculos filosóficos em que foi estudado.....	28
3.1.1. As elaborações plásticas e arquitetónicas da estética clássica.....	32
3.2. <i>De Architectura Libri Decem</i> e o desenho do construído belo.....	33
3.2.1. A modalidade pictórica do Desenho, a propósito de Vitruvius	38
II. As potencialidades do espaço virtual Pela cultura da condição espacial	41
1. Em correspondência com o paradigma céu-inferno: o virtual insular.....	46
1.1. Tratos artísticos entre as ilhas da Atlântida, da Utopia e da Distopia	50
2. A composição artificial no período transitivo da Idade Média	51
3. O Renascimento e a paisagem do Desenho	55
3.1. Os desenhos das arquiteturas equilibradas e a sua distinção albertiana	58
3.2. Acerca do espaço composto sob os preceitos da Pintura.....	60
3.3. Por entre avanços que nutriram a efetividade paisagística	62
3.3.1. Da janela para a paisagem estetizada.....	67
3.4. A tetrapolaridade do imaginário espacial - opção pelo caso lisboeta.....	70
4. Entre posterioridades	75
4.1. O veículo comunicativo da medida na área da Praça do Comércio	76
4.2. Um olhar final sobre os imaginários da condição ambiental.....	81
4.2.1. A subjetividade relativa ao equilíbrio da paisagem edificada	86
Conclusão	89
Referências bibliográficas	91
Anexos.....	102

Índice de figuras

- Fig. 1** Elementos de figurações rupestres6
retirada da página 394 de Halverson, J. (1992). The first pictures: perceptual foundations of Paleolithic art. *Perception*, 21, pp. 389-404.
- Fig. 2** Gravuras de Newgrange6
retirada de
<https://arthistoryleavingcert.com/pre-christian-ireland-2/newgrange/>
- Fig. 3** Estrutura de forma circular7
retirada de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wigwam_\(PSF\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wigwam_(PSF).png)
- Fig. 4** Planta de estrutura de forma circular7
retirada de
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mandan_Earthlodge_Floor_Plan.jpg
- Fig. 5** Vista topográfica de zona com estruturas de formas circulares7
retirada da página 380 de Thruston, G. P. (1888) Ancient Society in Tennessee: the mound builders were indians. *The magazine of American History*, 19, pp. 375-400.
- Fig. 6** Gravura topográfica em rocha de Bedolina.....8
retirada de
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bedolina_roccia_1_rilievo.jpg
- Fig. 7** Simplificações de esquemas camunos8
baseada numa imagem de Tognoni, E. (1997). *The architectural representations in the rock art of Valcamonica*. Artigo apresentado em 2nd International Congress of Rupestrian Archaeology. Consultado em <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4854>
- Fig. 8** Registos pastoris em rocha de Paspardo.....9
baseada numa imagem de Arcà, A. (2012). *Le (cosiddette) composizioni topografiche nell'iconografia rupestre dell'arco alpino: culture e colture, potere e poderi dal Neolitico all'età del Ferro*. Artigo apresentado em Convegno Mappedi Pietra. Consultado em <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4854>
- Fig. 9** Esquema de construções camunas9
baseada na figura da página 29 de Quici, F. (1996). *Il disegno cifrato: Ermeneusi storica del disegno di architettura*. Roma: Officina Edizioni.
- Fig. 10** Alberiforme invertido/alberiforme como foi gravado9
baseada na figura da página 99 de Copiatti, F. & Ecclesia, E. (2015, setembro). *L'alberiforme da incisione rupestre a logo di un'area protetta: l'esperienza di studio dei petroglifi del Parco Nazionale Val Grande*. Artigo apresentado em Prospects for the Prehistoric Art Research: 50 years since the founding of Centro Camuno.

- Fig. 11** O mundo de acordo com Heródoto, 185711
retirada de <https://picryl.com/media/herodotus1897-p2387-the-world-according-to-herdotus-fa80ff>
- Fig. 12** Plano da Babilónia, com o Etemenanki no seu centro.....12
baseada numa imagem disponível em <https://www.worldhistory.biz/ancient-history/51032-the-city-plan.html>
- Fig. 13** Etemenanki de acordo com a estela de Nebuchadnezzar II.....12
baseada na figura da página 31 de Levi, J. (2008). *Lost cities of the ancient world*. Londres: New Holland Publishers.
- Fig. 14** *Imago-mundi*, ou *mapa-mundi*, da Babilónia13
baseada numa fotografia disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Babylonian_map_of_the_world,_from_Sippar,_Mesopotamia..JPG
- Fig. 15** Etemenanki descrito pelas medidas da placa de Esangil13
baseada na figura da página 156 de George, A. (2011). “A Stele of Nebuchadnezzar II”. In George, A. (ed.) *Cuneiform Royal Inscriptions and Related Texts in the Schøyen Collection*. Bethesda: CDL Press.
- Fig. 16** Hieróglifos de medidas e esquemas onde foram surgindo16
baseada na figura da página 289 de Wilkinson, T. (2000). *Royal Annals of Ancient Egypt: The Palermo Stone and its Associated Fragments*. Londres: Kegan Paul International.
- Fig. 17** Desenho de nilómetro restaurado em 814 d.C.16
retirada da página 195 de Georg, E. (1887) *Egypt: Descriptive, Historical, and Picturesque*. Londres: Cassel & Co.
- Fig. 18** Escala nilométrica egípcia16
baseada numa fotografia disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Assuan_Elephantine_Nilometer_14.JPG
- Fig. 19** Processo de mensuração isolado de representação mural do túmulo de Menna17
baseada numa imagem disponível em <https://www.maa.org/press/periodicals/convergence/mathematical-treasure-tomb-of-menna>
- Fig. 20** Vara de Nippur, representativa de um correspondente babilónico do cúbito ...19
retirada da página 49 de Rottländer, R. (1976). On the Mathematical Connections of Ancient Measures of Length. *Acta Praehistorica et Archaeologica*, 7, pp. 49-51.
- Fig. 21** Escala presente em vara egípcia graduada19
retirada da página 4 de Monnier, F., Petit, J. P. & Tardy, C. (2016). The use of the ‘cerimonial’ cubit rod as a measuring tool. An explanation. *The Journal of Ancient Egyptian Architecture*, 1, pp. 1-9.

- Fig. 22** Esquema rápido usado em construção egípcia23
retirada da página 238 de Glanville, S. (1930, novembro). Working Plan for a Shrine. *The Journal of Egyptian Archaeology*, 16(3), pp. 237-239.
- Fig. 23** Plano construtivo gravado na estátua de Gudea23
baseada na figura da página 109 de Millard, A. R. (1987). “Cartography in the Ancient Near East”. In Harley, J. B. & Woodward, D. (ed.), *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*. [vol. 1] Chicago: The University of Chicago.
- Fig. 24** Imagem ideal informada pelos cânones do *Kaogong ji*.....25
baseada na figura da página 97 de Weren, J. (2013). *Ancient Chinese Encyclopedia of Technology: Translation and annotation of the Kaogong ji (the Artificer’s Record)*. Londres: Routledge.
- Fig. 25** Plano ideal de Wangcheng25
retirada da página 32 de Smith, M. E. (2007, fevereiro). Form and meaning in the Earliest Cities: A New Approach to Ancient Urban Planning. *Journal of Planning History*, 6(3), pp. 3-47 DOI: 10.1177/1538513206293713.
- Fig. 26** Desenho de retângulo harmónico31
baseada na figura da página 63 de Euclides. (2008). *Euclid’s Elements of Geometry*. [Heiberg, J. L. & Fitzpatrick, R., trad.] Texas: Richard Fitzpatrick.
- Fig. 27** Identificação da proporção harmónica do Homem.....31
baseada na figura da página 104 de Doczi, G. (1994). *The Power of Limits: Proportional Harmonies in Nature, Art and Architecture*. Boston: Shambhala.
- Fig. 28** Rácios musicais: diatessarão, diapente, diapasão e tom fundamental34
baseada na figura da página 8 de Doczi, G. (1994). *The Power of Limits: Proportional Harmonies in Nature, Art and Architecture*. Boston: Shambhala.
- Fig. 29** Rácios musicais encontrados em proporções de templos clássicos34
baseada na figura da página 50 de Lamas, J. (2017). *Arquitetura e Música em Unísono: associações formais, funcionais e simbólicas* (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.
- Fig. 30** Módulo jónico num diâmetro colunar e no espaçamento de duas colunas36
baseada na figura da página 111 de (1914). *Vitruvius, the Ten books on architecture*. [Morgan, M., trad.] Cambridge, Reino Unido: Havard University Press.
- Fig. 31** Módulo dórico num raio colunar e no espaçamento de elementos.....36
baseada na figura da página 83 de (1914). *Vitruvius, the Ten books on architecture*. [Morgan, M., trad.] Cambridge, Reino Unido: Havard University Press.
- Fig. 32** Anónimo, *Frescos parietais da Villa Regina de Boscoreale*, c. 50-40 A.C.39

retirada da página 7 de Small, J. (2019, setembro, 14). Circling Round Vitruvius, Linear Perspective and the design of Roman Wall Painting. *Arts*, 8(3), pp. 118-146. DOI: 10.3390/arts8030118

- Fig. 33** Hieronymous Bosch, *O Jardim das Delícias Terrenas*, 1504, óleo s/ madeira 42 modificada a partir da imagem disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights
- Fig. 34** Atribuível ao Abade Heitor, Plano de São Galo, c. 82052 modificada a partir da imagem disponível em <https://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/1092/recto>
- Fig. 35** Página 12 do caderno de Honnecourt, c. 1220-123056 modificada a partir da imagem disponível em <http://classes.bnf.fr/villard/feuille/index.htm>
- Fig. 36** Arquiteturas do *Estigma de S. Francisco* do Maestro del San Francesco Bardi .56 e do de Giotto di Bondone, e possível correção perspética das da obra de Giotto imagem de autoria própria.
- Fig. 37** Mapa de pontos arqueológicos da Grécia e Roma Antigas em Itália.....59 baseada na informação disponível em <https://www.sitiarcheologiciditalia.it/en/map-ancient-italy/>
- Fig. 38** Leonardo da Vinci, *Estudos do crânio*, 1489.....59 retirada de <https://www.rct.uk/collection/919057/recto-the-skull-sectioned-verso-the-cranium>
- Fig. 39** Ichnographia, Orthographia e Scaenographia de acordo com Fra Giocondo. ...59 retirada da página 27 de Côrte-Real, E. (2001). *O Triunfo da Virtude. As Origens do Desenho Arquitetónico*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Fig. 40** Masaccio, fresco da *Santíssima Trindade*, 142865 baseada na figura da página 29 de Côrte-Real, E. (2001). *O Triunfo da Virtude. As Origens do Desenho Arquitetónico*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Fig. 41** Grelha perspética65 imagem de autoria própria.
- Fig. 42** Velo.....65 retirada da página 64 de Alberti (1991). *On Painting*. [Grayson, C., trad.] Londres: Penguin Classics.
- Fig. 43** Dispositivo demonstrativo de c. 141365 baseada numa imagem disponível em <https://www.pinterest.pt/pin/312155817915942382/>
- Fig. 44** Irene Bernardino, vistas ortogonais que basearam a *Città Ideale* de Berlim, 2015 66

retirada da página 74 de Bernardino, I. (2015, julho 30). The Measure of the Ideal: The Painted Architecture of the Città Ideale. *City, Culture and Architecture*, 1(1), pp. 63-76. doi: 10.15340/2148193811899

- Fig. 45** Simulação geométrica do quadro de visão perspética66
imagem de autoria própria.
- Fig. 46** Autor do círculo de Piero della Francesca, *Città Ideale*, c. 1477, painel de Berlim. 67
retirada de
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Citt%C3%A0_ideale_di_berlino_2.jpg
- Fig. 47** Anónimo, *Cortejo para a Entrada de Giorgio Cornaro em Lisboa*, c. 1693....73
retirada da página 37 de Pimentel, A. (2013). Em Busca de Um Programa Perdido: a Memória da Patriarcal. In Museu Nacional de Arte Antiga. *A Encomenda Prodigiosa: da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*.
- Fig. 48** Maqueta 3D da Praça do Comércio.....77
imagem de autoria própria
- Fig. 49** Plantas do topo do Arco da Rua Augusta e do seu acesso, respetivamente.....78
imagem de autoria própria
- Fig. 50** Planta da Praça do Comércio, numa área de 4,96 km²78
imagem de autoria própria
- Fig. 51** Alçado lateral do Torreão Nascente da Praça do Comércio79
imagem de autoria própria
- Fig. 52** François Bohn, *Terramoto de 1755*, c. 1781-1816, gravura em metal aguarelada..81
recortada de <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/idurl/1/3779>
- Fig. 53** Giovanni Pannini, *Galeria de Vedute da Roma Moderna*, c. 1759, óleo s/ tela...82
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pannini,_Giovanni_Paolo_-_Gallery_of_Views_of_Modern_Rome_-_1759.JPG
- Fig. 54** John Ruskin, *Christ Church, Oxford*, c. 1840, aguarela s/ papel82
retirada de <https://victorianweb.org/painting/ruskin/wc/34.html>
- Fig. 55** José Cyriaco, *Desfile no Terreiro do Paço*, 1794, óleo s/tela83
retirada de <http://lisboa-e-o-tejo.blogspot.com/2019/11/uma-exposicao-no-tempo-1947.html>
- Fig. 56** Desenhador da *Ilustração Portuguesa*, *Trafaria futurista*, segundo Melo de 87
Matos, 1906
retirada da página 9 de Matos, M. (2014). *Lisboa no Ano 2000*. Projecto Adamastor.
- Fig. 57** Max Bedulenko, *Lisbon*, 2019, *media* digitais88
retirada de <https://www.artstation.com/artwork/2xrzZB>

Introdução

Toda a reflexão centrada em entender o espaço na sua qualidade estrutural deduz a vastidão imagética que se alia à sua ideia. Criações que usufruam de envolventes construídas pendem para um intercâmbio no qual estes produtos espaciais se integram como recetores ecoantes¹. O espaço transformado pelo Homem possui uma agência advinda do atributo de “contendor e comunicador das ideologias dominantes que contribuem para lhe dar forma”² (Coleman, 2015, p. 61). É na persistência da envolvente estruturada ao longo dos tempos que se foca *Entre a Imensidão Virtual*; ou melhor, no que de virtual se manifesta por esta.

A virtualidade é uma propriedade anexável a tudo aquilo que o ser humano indaga. O Homem questiona constantemente as suas manifestações percetivas, e os mananciais do seu questionamento dividem-se entre as noções que o assistem na virtude de ser consciente. Tratam-se, estes mesmos, do espaço, do tempo, da mente e do corpo, possuindo todos amplos repositórios especulativos da condição humana. Segundo Misseri (2016, p. 14), o espaço é o que tem maior margem cronológica enquanto tema de especulação cultural. A sua imaginação atual é munida de uma visualidade proveniente do hipertexto, abrangido por essa margem, de cenários onde conjunturas da esfera coletiva são situadas. Do proveito que diversas produções fazem da hipertextualidade desta, saem seleções identitárias do espaço, às quais adere a cultura contemporânea, mostrando pontos de vista tendenciais. Nesta cultura cujo *axis-mundi* é o computador³, a imagem é, pois, para consumo sensorial. Há muitas ideias eminentemente visuais do espaço condicionado da melhor e da pior maneira a circular; o que emparelha a criação espacial imaginária com a sua orientação referencial.

Quanto à investigação corrente, a cultura rica em visões do sítio utópico, mas com igual tendência para consciencializar massivamente o cenário distópico (Anexo 1), dos dias de hoje não vai constituir-se central. Em vez disso, vem delimitar a série de questões pela qual o espaço se impôs de forma a sugerir as potencialidades que a sua especulação implica. O desenvolvimento seguinte será tratado consoante a grande margem cronológica notada a propósito do tema da virtualidade espacial, com alvo em inteirar a sua faceta estética. Sendo assim, na parte I, a estruturação utópica servirá para expor a virtualidade do espaço num patamar que, antes de ser cultural, dirá respeito à origem civilizacional do Homem. *A República* de Platão dará início a um estudo das valências da obra arquitetónica como configuradoras das manifestações do espaço ideal, de modo a focar o seu contexto antigo.

¹ Cf. Manalvo, 2016, p. 8.

² Traduzido livremente de: “carrier and communicator of the dominant ideologies that contribute to shaping it.”

³ Cf. Ferrão, 2007, p. 167.

O seu capítulo inicial destinar-se-á a explorar, citando Hesíodo, o papel primário do mito relativo à urbanização, e, sequentemente, a introduzir os primórdios da comunicação visual do espaço. O segundo avaliará arquétipos da esfera coletiva à luz de relatos sobre territórios onde se manifestaram, da autoria de Heródoto. Tais relatos, triangulados com artefactos da Babilónia e do Antigo Egito, que corresponderão aos territórios descritos, vão destacar o antecessor sacro do *axis-mundi* digital e a noção de escala que informa o plano projetual – distinguido, depois, junto à noção do perfeito; a qual surtia da sua combinação com o cânone. A distinção deste recurso da Arquitetura unirá o contexto clássico desta disciplina à menção do belo em função do cenário perfeito que *A República* hipotetiza. A estética clássica será assunto do seu terceiro capítulo, onde a proporção, como foi definida por filósofos da Grécia Antiga e em pesquisas (a relato de Plínio) de ofícios artesanais coevos, se tratará. Para que a obra edificada seja detida a par da sua acordança proporcional, ler-se-á Vitruvius, que, por também abordar a elaboração da mesma na Pintura, preparará avanços investigativos.

A parte II da investigação estará inclinada para conceções que o trabalho pictórico passou a propiciar aquando da sua promoção posterior à Antiguidade, com a qual o *pictorial turn*, enquadrante, conforme Mitchell (1994, pp. 15-16), dos coletivos atuais, se veio poder instaurar. Partirá da diversificação de cenários que a condição utópica integra, diferenciando categorizações do *tópos* e afiliando-lhes, a nível paisagístico, a *amoenitas* e *inamoenitas* de *loci amoenus* e *horridus*. O primeiro capítulo desta visará um trio de geografias, imaginadas por Platão (Atlântida), More (Utopia) e Younge (Distopia), pelo qual os capítulos restantes serão circunstanciados. Estes focar-se-ão na evolução da transformação espacial mirando o progresso, na Europa, das artes pelo Desenho. O segundo e o terceiro trarão à tona o tema da paisagem composta arquitetonicamente à vista do Medieval e do Renascimento italiano, nessa ordem. Irão, ao seguir pelo confronto dos traçados do plano e da elaboração pictórica, expor correlatos compositivos da *amoenitas* e da *inamoenitas*: a *concinnitas* e a *inconcinnitas*. À parte, o seu terceiro capítulo estender-se-á com atenção à figuração perspetiva, relevando: a tratadística de Alberti entre outras, pois, além de definir a perspetiva, a fonte insere o eixo *concinnitas-inconcinnitas* nos núcleos do espaço edificado; as *Vite* de Vasari. O desenlace do capítulo convergirá o dito eixo compositivo mais o que a *amoenitas* e a *inamoenitas* ligam, da Natureza, numa reflexão estética sobre o ambiente condicionado pelo inventário urbano e retido no imaginário da paisagem. Neste, Lisboa ter-se-á como exemplo português dos contextos elados. Por sua vez, Lisboa – e o sítio da Praça do Comércio, em vistas planares, ou em ensaios pictóricos – assegurará parte do capítulo final, onde a visualidade urbana será reunida com relação ao seu lado ambiental, entre os séculos XVI-XVIII e algures depois.

I. Utopia

As construções antigas

*Começamos então a criar, em ideia, um Estado – disse eu; e nisto, não nos esqueçamos que a verdadeira criadora em questão é a necessidade, mãe da nossa invenção.*⁴ (Platão, 2008: 55)

É certo que, antes de implicar qualidades espaciais, o panorama utópico cinge-se a questões sociais. A elevação coletiva comumente ambicionada por quem cria – à semelhança do estado da obra citada, “em ideia” – uma utopia⁵ trata-se daquilo que distancia qualquer espaço de concretizar a completude do seu conceito. Radicalmente, o conceito de utopia é antigo, sendo os seus contextos numerosos. A sua designação atual provém da *Utopia* de Thomas More, que se inspirou n’*A República* de Platão⁶, sem precedentes escritos a deter o mesmo grau de ciência sobre este tipo de projeção social. Mas o que foi, no tempo desta segunda obra, especulado como princípio de projeções utópicas já o haveria sido anteriormente, em circunstâncias que merecem ser expostas.

Semelhantemente aos do Desenho, os princípios utópicos induziram-se no decorrer da evolução humana pela reação dos grupos que têm integrado este progresso às suas necessidades. Da mesma forma que a necessidade alimentar propeliu o Homem do Paleolítico a delinear a sua presa em cenas de caça, a necessidade habitacional⁷ (abrigo) veio adicionar à perceção espacial tida, desde logo⁸, uma potencialidade construtiva. Com vista nesta mais-valia, os coletivos humanos ter-se-ão apropriado do espaço como matriz para manifestar as suas estruturas elaboradas.

Só depois da indissociação promovida pela potencialidade construtiva do espaço entre este e o abrigo ter sido consumada⁹ passaram a ser-lhe atribuídas virtudes urbanas. Delimitada por construções, a vastidão do espaço pôde particularizar-se nos territórios que as eventuais civilizações contemplaram como produtos do seu funcionamento social. No sentido em que se constituíram como tais, as geografias urbanas fundadas antes da escrita d’*A República* foram primeiras a catalisar potenciais projeções utópicas do espaço:

⁴ Traduzido livremente de: “Then, I said, let us begin and create in idea a State; and yet the true creator is necessity, who is the mother of our invention.”

⁵ “Sistema ou plano que parece irrealizável” (Priberam, s.d.)

⁶ Cf. Morley, 2005, §10.

⁷ Segunda em importância entre as necessidades humanas; cf. Platão, 2008, p. 55.

⁸ Cf. Côte-Real, 2001, p. 9.

⁹ Após a revolução agrícola do Neolítico; cf. Lynch, 1981, p.5.

Estas [geografias mesopotâmicas] eram cidades-fortaleza, e os contrastes de tamanho das suas várias casas, juntamente com o valor dos pertences que jaziam com os seus habitantes, sugerem que haviam diferenças de poder entre eles. As cidades centram grandes templos elaborados por via de plataformas de altitude elevada. Estes templos eram atualizados sucessivamente a partir das ruínas de templos de menores dimensões anteriores. Existiam trabalhos de artesanato em pedra, metal, cerâmica, madeira e vidro nestas áreas, e os seus mercados eram organizados, chegando tanto à Síria como ao Vale do Indo.¹⁰ (Lynch, 1981: 6)

Os exemplos abordados por Lynch datam desde os meados de 4000 a.C., e já reuniam todos os recursos do Estado idealizado na obra de Platão. Economia, política e religião – motoras do desenvolvimento urbano – traçavam fronteiras espaciais que dividiam não só um coletivo do outro, como também distinguiam socialmente os seus indivíduos. Aquilo que, nestes, se impunha eram as ilusões de classe necessárias para manter a congruência do espaço concebido enquanto território, ou sistema, urbano. Em vários parâmetros, os edifícios pelos quais se ordenavam eram influenciados por valores institucionais. Cada construção das geografias em destaque tinha um modelo; uma tradução visual destes valores, cuja materialização as enquadrava coletivamente.

Nas últimas circunstâncias introduzidas, o espaço já se sujeitava a inúmeras projeções centradas na elevação coletiva que a sistematização urbana proporcionava. De acordo com George (1999, xiii), o *Épico de Gilgamesh* – escrito da Mesopotâmia que remonta ao segundo milénio a.C. – liga grandes conquistas civilizacionais à ascensão recompensadora de quem as levasse a cabo. A epopeia em si (p. 2) demonstra uma visão prestigiosa de Uruque – uma geografia urbana do quarto milénio a.C. – quando a refere como território fundado pelos sete sábios que constavam na mitologia mesopotâmica. Tendo isto assente, é possível conciliar o “elemento disciplinador” (Niemeyer, 1993, p. 22) que fundamentou a prática edificatória com o primeiro motivador do seu uso a favor do avanço civilizacional, com o qual o espaço começou a ser virtualmente digerido: o mito.

As civilizações da Antiguidade foram, nos seus muitos avanços, inspiradas pelas mitologias que circulavam entre as suas instituições. O advento da escrita, que as assinalou como históricas, trouxe obras similares ao *Épico de Gilgamesh*, que apoiarão o estudo de aspetos que, em conjunto, vieram incentivar a imagem utópica durante contextos antigos.

¹⁰ Traduzido livremente de: “These are walled cities, and the contrasts of size between their several houses, and of the value of goods in their graves indicates marked differences of rank and power. The cities boast large elaborate temples on high platforms, carefully oriented. The temples were built on successive ruins of older, smaller temples. There were specialist crafts in stone, metal, pottery, wood and glass. Trade was organized, reaching as far as Syria or the Indus Valley.”

1. *As Obras e os Dias*: os princípios utópicos morfológicamente abordados

O suporte transversal das alegorias mitológicas que refletiram o âmbito evolutivo do Homem foi a Natureza. Ao distribuir de “um bloco de poder opaco”¹¹ (Blumenberg, 1990, p. 14) – ou seja, de um conjunto de forças naturais¹² – pelas entidades protagonistas dessas alegorias equivale o fundamento primordial¹³ da sua virtualização enquanto cosmos¹⁴. Fruto da crença nalgum superior à condição humana, a hierarquização que baseou este processo foi tanto centro das atividades dos povos antigos quanto fator decisivo para a estipulação de padrões nas suas projeções e manifestações espaciais.

N’*As Obras e os Dias* (2004, pp. 67-69), poema de Hesíodo, a separação gradual entre deuses e humanos sucede o convívio dos dois no plano etéreo de onde teriam descendido em primeiro lugar. A criação sequencial de quatro protótipos do ser humano – o Homem de ouro, o Homem de prata, o Homem de bronze e os semideuses – teria sido, segundo esta obra, definidora da criação da nossa espécie – o Homem de ferro – como mortal e carenciada de poderes divinos; unificada pelo mediatismo das suas produções e pela sua necessidade de controlar as condições materiais do mundo natural¹⁵. O cosmos explicado pela narrativa evidenciada dispunha a subordinação às hierarquias com que a sua conceção se desenvolveu como caminho para salvação da espécie humana. Conforme a mesma narrativa, esta estaria prometida ao coletivo que exibisse ordem divina nos seus sistemas, sob a forma de “uma cidade próspera”¹⁶ (p. 70).

Em termos de recursos, as civilizações antigas convergiram nos seus meios de garantir prosperidade a uma escala coletiva, tendo ficado uma instância do planeamento utópico estabelecida por via da sacralização do espaço¹⁷. A relação hierárquica entre Homem e divindade implementou-se a nível social e transfigurou-se na forma que os seus territórios sistematizados assumiram. Nisto, a disseminação de modelos construtivos foi crucial, havendo inspirado áreas urbanas do quarto milénio a.C. em diante¹⁸, onde aldeias separadas se tornavam cidades ao adotar organizações e formas arquitetónicas idênticas. Assim se fomentava a alteração morfológica do espaço à imagem celestial do cosmos.

¹¹ Traduzido livremente de: “a block of opaque powerfulness”

¹² Cf. Aristóteles, 1857, p. 14.

¹³ Cf. Blumenberg, 1990, p. 8.

¹⁴ Primeiro referente do Homem; cf. Botero Uribe, 2004, p.114.

¹⁵ Cf. Blumenberg, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ Traduzido livremente de: “a city that prospers”

¹⁷ Cf. Lynch, 1981, p. 9.

¹⁸ Cf. Pollard *et al*, 2018, p. 63.

Porém não sejam sinónimos, os modelos de construção urbana e arquitetónica têm bases morfológicas idênticas. Tanto um quanto o outro dependem da composição de formas geométricas nas suas criações, estando a divisão ou área arquitetónica para a forma que se compõe num edifício assim como o edifício está para a forma que se compõe numa cidade¹⁹. Por sua vez, as formas geométricas subsistem do domínio abstrato que o enquadramento cosmogónico do mundo natural promoveu. Geometrias como a dos retângulos, a do círculo e a dos triângulos confluem da aptidão figurativa do Homem e do elo deste a “coisas que não se conhecem através dos sentidos”²⁰ (Aristóteles, 1857, p. 62).

Da visualidade da Natureza, inicialmente representada por formas orgânicas (Fig. 1), manifestaram-se as figuras que inspiraram a forma geométrica²¹ (Fig. 2). Contudo, à exceção deste ponto de partida sensorial, nada manteve o que se teoriza como forma geométrica vinculado à matéria estruturante do mundo natural²² – pelo contrário; as circunstâncias às quais se aplicou geraram noções abstratas. A noção de valor relativa às áreas que ajudam a sistematizar mantém-se sintoma disso, bem como a noção de tempo. No poema hesiódico abordado (pp. 74-85), estas são causa (noção de tempo) e consequência (noção de valor) do alinhamento da atividade humana em relação aos ciclos naturais, visto como fulcral para que a bênção dos céus caísse sobre produções terrenas. Posto isto, que mais conexões ter-se-ão estipulado na contínua gestão humana do espaço?

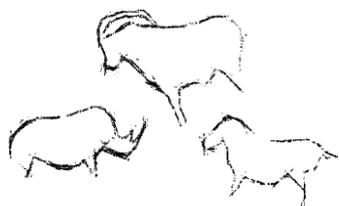


Fig. 1 Elementos de figurações rupestres

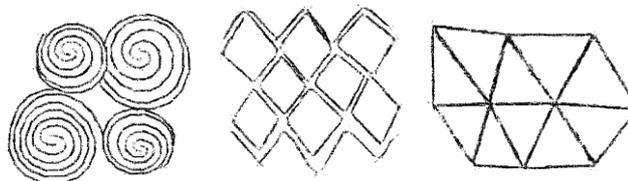


Fig. 2 Gravuras de Newgrange

1.1. Conexões fundamentais entre morfologia e iconologia

A assimilação de espaços antrópicos – ou seja, de espaços geridos pelo Homem – dá-se pelas mesmas conexões visuais que, ao longo dos tempos, os têm edificado. Individual ou coletiva, a memória na qual estes se retêm habilita as suas repercussões virtuais e materiais, informando os aspetos morfológicos de vários cenários que potencia.

¹⁹ Cf. Aymonino, p. 187.

²⁰ Traduzido livremente de: “things that are not cognisant by sense”

²¹ Cf. Waddington, 1998, pp. 45-46.

²² Cf. Kandinsky, 1996, p. 76.

O espectro construtivo que resulta dos dois processos considerados conhece, através destes, as suas guias e restrições formais. As imagens tidas de uma habitação, de um local de culto, de uma estrutura defensiva, de um território ou de um mundo são, portanto, composições de formas arquitetónicas e urbanas configuradas em contextos diferentes²³.

Se for observada, a generalidade contextual da Antiguidade torna nítido o quão direta a conexão entre a morfologia dos espaços antrópicos e as formas geométricas tende a ser. Certamente, o parâmetro funcional dos territórios que se urbanizaram durante a idade em questão foi satisfeito com modelos formulados por configurações retangulares. Devido à divisão espacial que terão facilitado²⁴, tais configurações condicionaram muitos destes territórios de maneira a tornar as suas arquiteturas predominantemente retilíneas. O inventário morfológico apoiado nas formas circulares (Fig. 3-5) que edificavam certas regiões, por outro lado, terá tido a definição de espaços “dominados por uma única área”²⁵ (Steadman, 2006, p. 121) como intuito-base. Assim, quando se trata de espaços antrópicos, há que balançar o peso do escopo construtivo na forma do construído e vice-versa, pois é da influência mútua entre ambos que surgem as relações morfológicas destas envolventes.

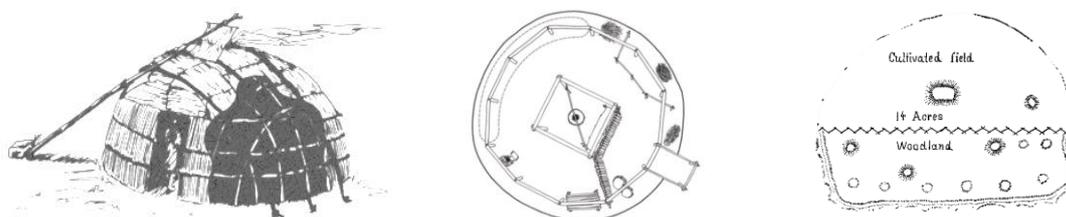


Fig. 3, 4 e 5 Estrutura de forma circular, planta de estrutura de forma circular e vista topográfica de zona com estruturas de formas circulares

Num quadro geral, são diversas as configurações que se podem adequar a um só propósito de construção²⁶. Um quadrado construído a partir do seu ponto central exemplifica a configuração retangular de um edifício que, sendo unitário em área, se constitui alternativa às configurações circulares abordadas²⁷. As múltiplas geometrias usadas na construção de edifícios são, independentemente dos contextos deste âmbito, polivalentes²⁸ graças a elementos – como, por exemplo, pontos centrais – que partilham.

²³ Cf. Lamas, 2010, p. 26.

²⁴ Cf. Steadman, 2006, p. 127.

²⁵ Traduzido livremente de: “dominated by a single space”

²⁶ Cf. Christopher, 1967, p. 30.

²⁷ Igualmente, a divisibilidade de um retângulo emula-se nas relações radiais de um círculo; cf. Steadman, *loc. cit.*

²⁸ Passíveis de ser interligadas, inclusive. Cf. Lamas, *op. cit.*, p. 66.

Já com a contextualização do dito âmbito tida em conta, aquilo que as diferencia ganha foco. O papel primário²⁹ que estas integrantes edificatórias desempenham no confronto suscitado por construções visualmente distintas expõe a articulação geométrica do espaço como indicadora dos contextos a ser investigados. Logo, é com a gravitação contextual do “nosso mundo imaginativo” (Côrte-Real, 2001, p.14) sobre os protótipos – códigos ou modelos – nos quais se combinam que o mesmo se comparte em referências isoladas.

Como se tem constatado, a espacialidade antrópica é implicativa de determinantes para a estruturação morfológica que a suporta nas suas projeções e materializações. Estes ter-se-ão desenvolvido a par de conteúdos centrais às culturas que movimentaram a prática construtiva nas suas etapas. As origens iconológicas dos mesmos remetem para as topografias gravadas no Vale Camonica (Fig. 6), representativas do que se crê³⁰ ter sido um dos primeiros locais a propiciar todas as conexões postas em causa. Foi entre os milénios IV e III a.C. que as gravuras destas começaram a ser feitas e, desde então, que a ligação do espaço nelas contido aos rituais e mitos da sua população passou a ser reforçada³¹. Lado a lado com outros motivos, estas composições esquemáticas perduraram na tradição rupestre dos camunos até meados da Antiguidade Clássica³².

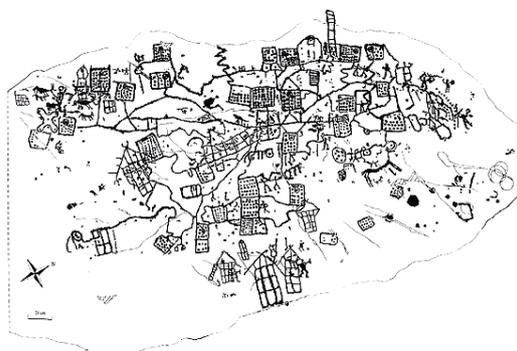


Fig. 6 Gravura topográfica em rocha de Bedolina

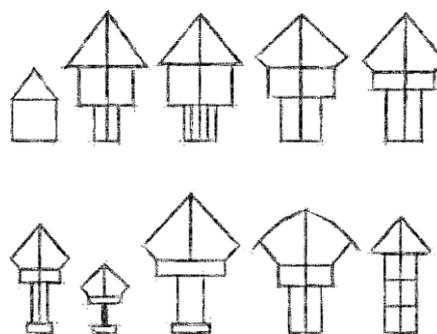


Fig. 7 Simplificações de esquemas camunos

O território onde a tradição proto-histórica apresentada se havia instaurado era visualizado enquanto “microcosmo”³³ (Nash & Chippindale, 2002, p. 8) por meio de uma imagética que incorporava ambos. De acordo com Côrte-Real (2001, p. 96), a prática milenar da edificação adequou esta imagética à captação do espaço antrópico na sua essência.

²⁹ Cf. *ibid.*, p. 31.

³⁰ Cf. Arcà, 2006, p. 36.

³¹ Cf. Fossati, 2002, p. 109.

³² Quando a própria tradição terá deixado de existir; Cf. *ibid.*, p. 98.

³³ Traduzido livremente de: “microcosm”

Os esquemas verticais (Fig. 7) com que as vistas topográficas do Vale Camonica vieram, no milénio I a.C., a ser acompanhadas são provas do grau de importância que se atribuía aos seus espaços construídos. Noutros termos, o que se ia concebendo sobre a configuração de um edifício³⁴ emergia como conteúdo complementar ao que se expusera em usos iniciais do ponto, da linha e da forma plana para descrever este espaço (Fig. 8).

As planificações do panorama construído pela atividade territorial camuna constituíram-se adaptações gráficas deste a registos pastoris – cujo objetivo poderá terido além da quantificação compartilhada de colheitas e gados – e a simbolismos que ressoavam geograficamente. Inserir a realização de registos pastoris entre os rituais de fé dos camunos é válido³⁵ na medida em que os bens representados, nestes, por pontos eram também os objetos que alguns dos signos visuais fulcrais a esses mesmos subentendiam. Quici (1996, p. 31) aproxima os esquemas verticais das construções do Vale Camonica a um destes signos (Fig. 9-10), baseando-se nas semelhanças visíveis dos seus traços *ad hoc*. Com estes pontos assentes, pode ser verificado que as planificações em análise oferecem uma plataforma para a compreensão da maneira como a morfologia de um espaço e os conteúdos intrínsecos ao seu coletivo se intercalam.

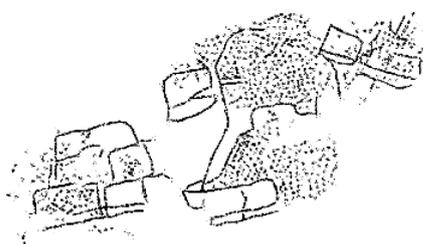


Fig. 8 Registos pastoris em rocha de Paspardo



Fig. 9 e 10 Esquema de construções camunas e alberiforme invertido / alberiforme como foi gravado

Quer em mapeamentos pastoris, quer em códigos simbólicos, a inclusão de estruturas construídas na tradição rupestre do Vale Camonica evidenciava a devoção dos seus habitantes à “manifestação da realidade viva”³⁶ (Copiatti & Ecclesia, 2015, p. 96) sob a qual este espaço se sacralizava. O que se demonstra nestes tratamentos pictóricos é a interiorização das ditas estruturas enquanto recipientes do que era sagrado num contexto. Por se tratar de um processo significativamente visual, pode-se acrescentar que esta interiorização subjaz a criação dos modelos arquitetónicos ou urbanos da Antiguidade.

³⁴ Neste caso, sobre a configuração de uma casa, de um templo ou de um celeiro; *cf.* Tognoni, 1997.

³⁵ *Cf.* Arcà, 1999, p. 230.

³⁶ Traduzido livremente de: “manifestazione della realtà vivente”

No fundo, corresponde à associação de composições geométricas específicas com o potencial de um espaço responsivo à progressão daqueles que o usufruem; associação esta que, até em relação a territórios como o destacado, “não só faz da tradição arquitetónica algo indiscutível, mas também assegura a sua repetição”³⁷ (Christopher, 1967, p. 47).

As origens das conexões invocadas pela gestão humana do espaço vêm-se, ulteriormente, em artefactos que se produziram com a delimitação de arquiteturas tradicionais recorrente ao longo da Antiguidade. Os modos de encarar o espaço construído que estes comunicam foram fruto do tipo de síntese em que a tradição rupestre do Vale Camonica teve base, e mantêm-se rudimentares no entendimento e prática edificatórios. Por conseguinte, tanto num sentido morfológico como num sentido técnico, os artefactos referidos são descritivos do alcance visionário que as tradições arquitetónicas – e todos os códigos e modelos que se envolviam nestas – das culturas antigas lhes preponderavam.

2. *História*: o espaço delimitado pela técnica

Dos simbolismos que alimentam possíveis leituras iconológicas³⁸ de um espaço, às configurações que o compõem morfológicamente, as virtudes orientadoras da prática que o constrói são mediadas por questões técnicas aquando da sua implementação. Enquanto, em contextos isolados, a abordagem destas questões contribuiu para perpetuar as tradições arquitetónicas dos territórios antigos, em circunstâncias mais amplas, foi servindo diversos coletivos nas suas interações com o mundo que os rodeava. Nos relatos da *História*, são notáveis os estímulos culturais³⁹ que o tópico a ser explorado gerou. Estes estavam no cerne de perspetivas como a de Heródoto – autor da obra. A *imago-mundi*⁴⁰ (Fig. 5) descrita, nos relatos introduzidos, “segundo um princípio de oposições simétricas relativas a um eixo que atravessa o Mediterrâneo” (Woortman, 2000, p. 26) vem situar os objetos da visão herodoteana entre a Eurásia e a África do séc. V a.C. Para o fim de perceber como os coletivos e territórios que informavam tais objetos se interligavam nesta forma de ver o mundo, a “lógica de darwinismo cultural” que Morgado (2015, p. 38) considerou adequa-se. Nisto, será o grau de progresso em redor do quesito técnico das construções espaciais que deverá surgir com maior relevância.

³⁷ Traduzido livremente de: “not only is the architectural tradition made unassailable but its constant repetition is assured”

³⁸ Cf. Panofsky, 1991, pp. 52-53.

³⁹ Cf. Hildebrand, 1999, p. 6.

⁴⁰ Cf. Eliade, 1959, pp. 42-43.

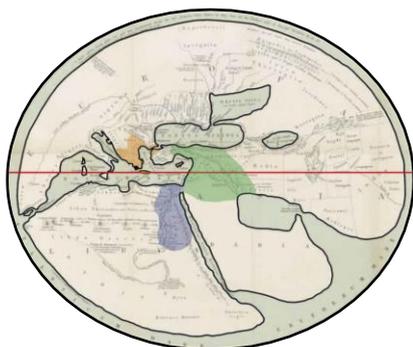


Fig. 11 O mundo de acordo com Heródoto, 1857 (com aproximações de geografias do séc. V a.C.)

- Eixo estabelecedor de oposições populacionais
- Territórios helênicos
- Territórios mesopotâmicos
- Territórios egípcios

2.1. Os sítios centralizados à luz de Heródoto e do mundo babilónico

A pontualidade com que a descrição de construções é, na *História*, aprofundada espelha uma ponderação acerca de quais arquiteturas teriam servido de arquétipo para a Hélade, civilização à qual Heródoto pertenceu. Obras como o monumento sepulcral da Lídia, ou as sete muralhas da região da Média, constituíram o género de trabalho tratado pelo autor como “mais grandioso que todos os outros, à exceção os dos do Egito e da Babilónia⁴¹” (1890, I/ §93). Assim sendo, as componentes arquitetónica e urbana da visão herodoteana do mundo tinham, sobretudo, construções egípcias e babilónicas como arquétipos. Destas, as primeiras a ser descritas na obra em foco são as da Babilónia, “mais famosa e substancial⁴²” (I / §178) cidade mesopotâmica, apresentada do seguinte modo:

Localiza-se [a Babilónia] numa grande planície, e é de tamanho tal que cada face mede cento e vinte furlongs, assumindo a forma de um quadrado. Somadas, as medidas das suas quatro faces resultam num perímetro de quatrocentos e oitenta furlongs. [...] O seu perímetro enquadra-se, primeiramente, por um fosso aquático profundo e largo; depois, por uma muralha com cinquenta cúbitos reais de espessura e duzentos cúbitos de altura [...]. Ao longo do perímetro da muralha dispõem-se cem portões de bronze [...] e a cidade preenche-se com casas de três e quatro andares, sendo as ruas pelas quais se atravessa retas, incluindo os cruzamentos dirigidos ao rio [Eufrates] (...) ⁴³ (Heródoto, 1890: I / §178-180)

Além de, como indica o trecho transcrito, definir o centro da cidade introduzida, o rio Eufrates bipartia-a em áreas retangulares. Estas continham edifícios configurados, à sua parecença, retangularmente. Isto revela-se assunto da passagem que se segue:

⁴¹ Traduzido livremente de: “larger far than any other except only those in Egypt and Babylon”

⁴² Traduzido livremente de: “most famous and the strongest”

⁴³ Traduzido livremente de: “It lies in a great plain, and in size it is such that each face measures one hundred and twenty furlongs, the shape of the whole being square; thus the furlongs of the circuit of the city amount in all to four hundred and eighty. [...] First there runs round it a trench deep and broad and full of water; then a wall of fifty royal cubits in thickness and two hundred cubits in height [...]. In the circuit of the wall there are set a hundred gates made of bronze throughout [...] and the city itself is full of houses of three and four stories, and the roads by which it is cut up run in straight lines, including the cross roads which lead to the river (...)”

(...) em cada uma das duas partes da cidade havia sido construída uma edificação central, tratando-se uma do palácio real – grande em extensão e estrategicamente fortificado – e a outra do templo de Zeus Belos – com portões de bronze –, que existe até aos meus dias e mede dois furlongs por lado, formando um quadrado. No meio deste templo situa-se uma torre cujo comprimento e a largura medem um furlong, na qual se ergue outra torre; mais uma das oito que se encimam sucessivamente.⁴⁴ (Heródoto, 1890: I / §181)

Entre as descrições citadas, a do templo de Zeus Belos, ou Etemenanki, dá a entender que este era um edifício similar aos dos territórios mesopotâmicos do quarto milénio a.C. As características que o identificavam enquanto *ziggurat* – assim se chamavam os ditos templos – registaram-se verídicas por meio de investigações atuais em torno da civilização babilónica. Contrariamente, a caracterização do edifício naquilo que o tornava único, e também na sua localização (Fig. 9), provou-se inexata quando confrontada com a informação visual (Fig. 10) e textual adquirida nestas investigações.

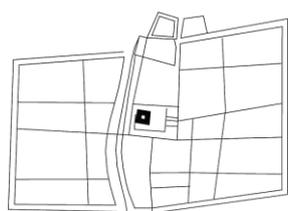


Fig. 12 Plano da Babilónia, com o Etemenanki no seu centro (não apenas no de uma das suas partes)

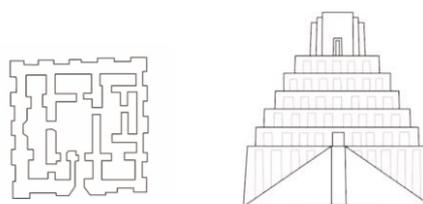


Fig. 13 Etemenanki, de acordo com a estela de Nebuchadnezzar II

No que toca à sua veracidade, o testemunho herodoteano sobre edifícios centrais poderá ter sido comprometido pelas restrições de acesso impostas nos seus arredores⁴⁵. Quem fosse cidadão da Babilónia saberia ao certo que as plataformas do Etemenanki eram, em vez de oito, sete – até porque, numa construção como esta, a integração do número sete iria, decerto, refletir mais a cultura babilónica. As manifestações culturais da Mesopotâmia contemporânea à vida de Heródoto referenciavam-se no desenvolvimento de uma cosmologia que se regrava continuamente pelo número sete⁴⁶. O que a estela de Nebuchadnezzar II (Anexo 2) demarcava era, logo, o centro de um mundo à parte⁴⁷.

⁴⁴ Traduzido livremente de: “(...) in each division of the city was a building in the midst, in one the king’s palace of the great extent and strongly fortified round, and in the other the temple of Zeus Belos with bronze gates, and this exists still up to my time and measures two furlongs each way, being of a square shape: and in the midst of the temple is built a solid tower measuring a furlong both in length and in breadth, and on this tower another tower has been erected, and another again upon this, and so on up to the number of eight towers”

⁴⁵ Cf. Drews, 1973, p. 78.

⁴⁶ Cf. The Economist Group Limited, 2001.

⁴⁷ Cf. George, 2011, pp. 154-155.

Apesar de não considerar os alicerces cosmológicos dos coletivos mesopotâmicos – entre outros –, a descrição arquitetônica de Heródoto mantém um fator em comum com as concepções que condicionavam os sítios da Babilónia: a mensuração do espaço. Em paralelo com o incremento das civilizações antigas, a quantificação de materiais usada ainda nos primeiros estágios da gestão humana de espaços tornou-se nalgo gradualmente sistemático. Abstrações básicas como as de tempo e espaço estavam, no séc. V a.C., já enredadas em sistemas criados com alvo numa melhor apreensão técnica do mundo. Estes anexaram-se à expressão variada de conceitos e objetos de maneira semelhante⁴⁸.

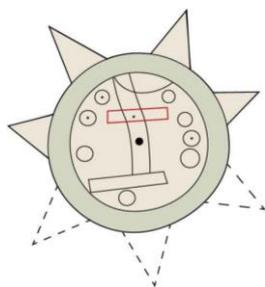


Fig. 14 *Imago-mundi*, ou *mapa-mundi*, babilónica (Babilónia destacada a vermelho)

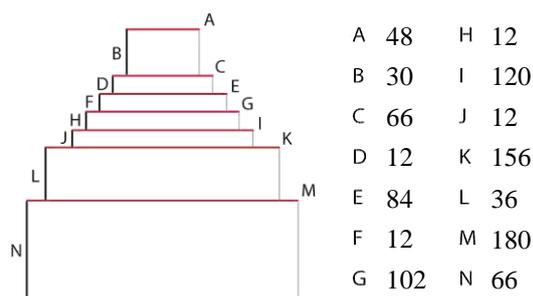


Fig. 15 Etemenanki descrito pelas medidas da placa de Esangil (conversão de *nindan* para cúbitos por George)

Sob a lente exposta pelas gravuras produzidas no seio da cultura babilónica, inclusive pela de uma *imago-mundi* (Fig. 14) comparável à que Heródoto descreve, pode-se observar algumas relações passíveis de enfoque nos sistemas de medida espacial. A gravura do Etemenanki na estela de Nebuchadnezzar II demonstra propriedades morfológicas percebidas, nas civilizações antigas, dentro do prisma que as unidades e valores numéricos destes sistemas balizavam. Áreas (quadradas) iguais à que a estela demarca do templo eram, como se regista na leitura da descrição deste por Heródoto, compreendidas devido aos valores iguais das medidas dos seus lados, por exemplo.

Nenhuma das medidas do Etemenanki aparece explícita no artefacto destacado, embora, segundo Montero Fenollós (2010, p. 328), o que se trata da única imagem da obra completa conste no mesmo. É a placa de Esangil (Anexo 3) que as aborda diretamente, mas com cálculos vistos pela fonte referida como menos viáveis para obter uma noção realista do edifício. George (2011, p. 156) infere que as medidas (Fig. 15), nesta, sugeridas não exprimem nem “o testemunho de um construído, nem o projeto arquitetónico deste”⁴⁹.

⁴⁸ Cf. Himberg, 2009, p. 25.

⁴⁹ Traduzido livremente de: “an eyewitness’s description of a standing building, nor is it an architect’s blueprint for an eventual construction”

Exprimem, na vez disso, respostas a problemas matemáticos cuja resolução terá procurado os valores mais apropriados à idealização do Etemenanki enquanto modelo da arquitetura babilónica⁵⁰. Não só quanto à civilização a ser estudada, mas também em relação a outras inseridas na Antiguidade, convém reter que o uso de sistemas de medida na criação de modelos ideais contribuía para a aproximação do Homem àquilo que lhe era sagrado.

Excepcionando as percepções contraditórias⁵¹ que induzem sobre a obra distinguida por Heródoto, há que adicionar que a estela de Nebuchadnezzar II e a placa de Esangil são comprovativas da consciência tida, em território mesopotâmico, da Babilónia como profusão urbana. Sabe-se⁵² que povos para além dos babilónios foram movimentados durante a construção do Etemenanki, num investimento que haverá intencionado enaltecer a relação da cidade com algo central ao todo da Mesopotâmia: o rio Eufrates. Visando a placa (Anexo 4) em que foi gravada a *imago-mundi* introduzida na sequência da cultura babilónica, a maneira como esta geografia se visionava em volta do curso de água mencionado pode ser esclarecida. Os meios pelos quais o conteúdo partilhado dos artefactos de Nebuchadnezzar II e Esangil é comunicado são os mesmos que se denotam, entrecruzados, neste outro cujo tema passa do construído para a sua envolvente. Ambos elementos visuais e textuais se dispõem, de novo, ao reconhecimento espacial pretendido.

A qualidade metafórica⁵³ do mundo contido no artefacto em apreciação diferencia-o do que se expõe nos relatos de Heródoto. O determinante cosmológico das suas barreiras geográficas, inacessível aos estudos herodoteanos, está implícito nas combinações geométricas e em referências a mitos mesopotâmicos que a placa apresenta. Há referências ao número sete nos triângulos que terão⁵⁴ rodeado o “mar cósmico”⁵⁵ (Horowitz, 1988, p. 156) colocado entre as grandes circunferências da sua *imago-mundi*, e na quantidade de léguas a que as regiões representadas pelos mesmos distavam da costa mesopotâmica, conforme os seus textos⁵⁶. Também nestes textos, há a referência ao deus Marduk no atributo de supremo criador do mundo ao ver dos povos da Mesopotâmia⁵⁷. Esta referência vem permitir a observação do Eufrates enquanto *axis-mundi* que era.

⁵⁰ Cf. Montero Fenollós, 2010, p. 324.

⁵¹ Cf. George, 2011, pp. 156-157.

⁵² Cf. *ibid.*, p. 160.

⁵³ Cf. Celentano & Pittarello, 2012, pp. 65-66.

⁵⁴ Importa notar que os triângulos gravados na placa também poderão ter sido oito; cf. Millard, 1987, p. 111.

⁵⁵ Traduzido livremente de: “cosmic sea”

⁵⁶ Cf. Horowitz, 1988, p. 151.

⁵⁷ Cf. *ibid.*, p. 149; o deus Marduk é denominado, por Heródoto, Zeus Belos.

De acordo com Eliade (1959, p. 34), o *axis-mundi* de uma cultura corresponde ao local que exponencia o desenvolvimento organizado dos seus espaços⁵⁸, concentrando-o. O rio Eufrates consumou-se como tal no último artefacto contemplado, mediante o posicionamento centrado das duas linhas com que foi representado e, mais que tudo, com o ponto abrangido pelo intervalo dessas mesmas. Igualmente, os elementos que o englobam na imagem do artefacto entendem-se representativos das redondezas da Babilónia através do centro que partilham neste ponto⁵⁹. Estes e os restantes elementos da dita imagem compõem-se enfatizando, de forma constante, o Eufrates como primeiro veio da criação cosmogónica do mundo que a cultura babilónica nutria⁶⁰.

Existem outras ideias da autoria de Eliade sobre o conceito de *axis-mundi*; as quais, se forem tidas em conta, propõem um remate do que se explorou a respeito das diferenças entre os imaginários mostrados na *História* e nas placas e estela analisadas. A teoria, expressa pelo autor (p. 38), de que um ponto geográfico assim designado se salientava, em qualquer cultura antiga, pela sua altitude elevada invoca a inclusão parcial da zona montanhosa onde nasce o rio Eufrates na *imago-mundi* babilónica – acima da Babilónia. A inserção da Babilónia entre esta zona e o centro do rio, por seu turno, remete para o que a fonte (p. 45) assinala sobre a criação cosmogónica do mundo se ter tornado, da Antiguidade em diante, paradigmática para construções humanas. Finalmente, é com a identificação do centro da Babilónia no Etemenanki, e com a comensuração deste na qualidade de “montanha cósmica”⁶¹ (p. 40), que esta cidade se aponta conceção inspirada numa cosmogonia divina, e alcançada pela dimensionalidade transcendente do construído.

A observação do condicionamento urbano e arquitetónico da cidade da Babilónia deu a ver o tipo de espaço que se consagrava subsidiando sistemas técnicos à proteção de ritos, credos e hierarquias civilizacionais. Porém alheio aos centralizadores de uma cultura que – como as outras com que se deparou – lhe era estrangeira, Heródoto reuniu dados suficientes sobre os benefícios oferecidos à mesma por estes sistemas para formar uma noção próxima à que os babilónios tinham da cidade deles. Foi, aliás, destes dados que o todo da *imago-mundi* estruturada pelo próprio dependeu para adquirir o seu foco; isto é, da virtude dos espaços que estudou enquanto objetos – e não conceções culturais⁶².

⁵⁸ Dirigido por pontos cardeais; cf. Eliade, 1959, p. 45.

⁵⁹ Cf. Horowitz, 1988, p. 154.

⁶⁰ Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 44.

⁶¹ Traduzido livremente de: “cosmic mountain”

⁶² Cf. Lloyd, 1975, p. 17.

Em suma, o seu ponto de vista definiu-se por via da predileção de estruturas defensivas, de densidades urbanas e da dimensão monumental de arquiteturas centrais em detrimento de organizações mais pastorais⁶³. A aplicação da lógica darwinista antes introduzida é, portanto, refletida na ligação de espaços com as características prediletas a culturas mais evoluídas – centradas na sua *imago-mundi* – e da pouca ação humana sobre envolventes naturais a outras menos evoluídas⁶⁴ que promove. Disto, ressalta a vertente concreta de que se complementava a visão mensurada do mundo, que também deve ser tratada.

2.2. Registos da ‘objetividade’ do Antigo Egito e do seu lado artesanal

Não é porque tenha deixado de haver, entre a civilização babilónica e a egípcia, um referente mítico para os objetos analisados na *História* que o tópico dos sistemas de medida espacial e dos processos ordenados pelos mesmos continua, agora, a tratar-se com vista no segundo grupo de arquétipos exibido por Heródoto. O crédito que o autor atribui às estruturas que os egípcios elaboravam sobre o tangível é, sim, a razão por detrás disso. Ainda que ambas escolas babilónicas e egípcias tenham influenciado os princípios das construções helénicas⁶⁵, as primeiras não são tão sublinhadas na literatura herodoteana. Cálculos formulados, no Antigo Egito, “mais corretamente que os helénicos”⁶⁶ (Heródoto, 1890, II / §4), para calendarizar ciclos anuais constam, tal como os esquemas (Fig. 16) que serviam de base para os seus registos, linhas mestras das obras técnicas⁶⁷.

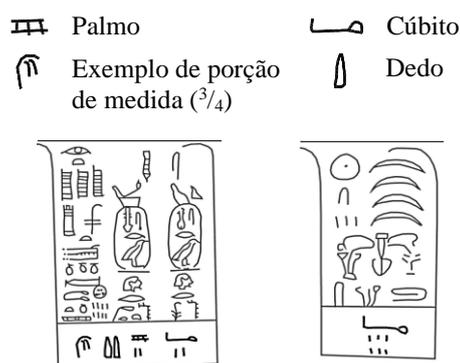


Fig. 16 Hieróglifos de medidas e esquemas onde foram surgindo (leitura da direita para a esquerda)

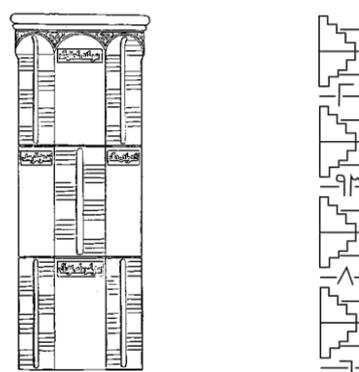


Fig. 17 e 18 Desenho de nilómetro restaurado em 814 d.C. e escala nilométrica egípcia (valores hieráticos)

⁶³ Maneira como Heródoto descreve parte das regiões povoadas por coletivos da Índia Antiga; *c.f.* Heródoto, 1890, III / §99.

⁶⁴ Por exemplo, a cultura dos citas, que parece ter pequena consideração na *História*; *c.f. ibid.*, IV / §46.

⁶⁵ *Cf.* Brock, 2004, p. 1.

⁶⁶ Traduzido livremente de: “more wisely than the Hellenes”

⁶⁷ Nesta qualidade organizacional, a civilização babilónica só se mostra referência quanto às horas do dia – o ano é tido como invenção babilónica, apesar disto; *c.f.* Heródoto, 1890, III / §109; *cf.* Cardarelli, 2006, p. 56.

Os registos hieroglíficos acima inseridos associavam, anualmente, os produtos de práticas decorridas no terceiro milénio a.C. à quantificação de enchentes que aconteciam no rio Nilo – central para os egípcios como o Eufrates era para os babilónios – durante esse período⁶⁸. Um rigor cada vez maior, informado por estruturas cujo único objetivo de construção era medir o leito do Nilo (Fig. 17-18), incutiu-se nestes registos da pedra de Palermo (Anexo 5). A introdução de divisores dos correspondentes egípcios ao cúbito⁶⁹ – primeira unidade de medida espacial a ter sido escrita no artefacto em causa – é o que, no que concerne a tais registos, vem permitir a sua interpretação enquanto captativos de algo específico e, por isso, real. Mostrando uma adição linear⁷⁰ de quantificadores espaciais, a leitura proporcionada pelos compartimentos em que se foram documentando expõe a busca, no Antigo Egito, por um detalhe descritivo superior quanto à realidade.

Embora significativamente estimulada pelas condições mutáveis do rio Nilo, ao longo da Antiguidade egípcia, a medição espacial rigorosa foi sendo empregue de modo a garantir imparcialidade em cenários de gestão urbana. O séc. V a.C. situa um período no qual o território ocupado pelo povo egípcio já havia atingido grandes dimensões. Em conformidade com um dos relatos de Heródoto (II / §6), a unidade de medida usada para descrever esta extensão – o “schoine” – englobava todas as outras das escalas de medição espacial criadas até então, se fosse convertida. A comparação que deu sustento à *imago-mundi* herodoteana surge óbvia neste relato, sendo o balanço entre a riqueza de diferentes povos e a unidade que maximizava a gestão dos seus solos o que a evidencia. Sesostris, que governara o solo egípcio muito antes da *História* ter sido redigida⁷¹, terá partido de um balanço parecido com este para organizar os espaços dos seus servos.

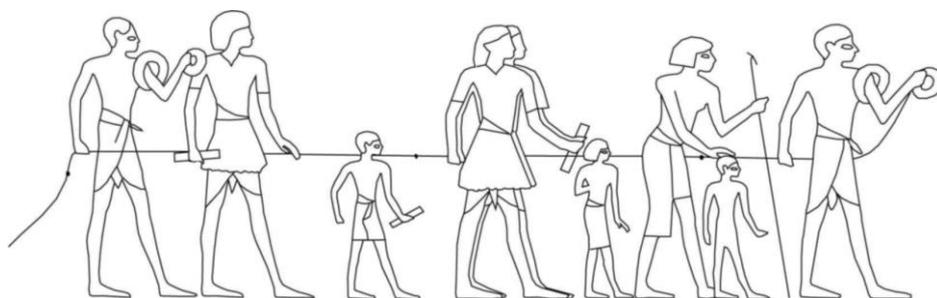


Fig. 19 Processo de mensuração espacial isolado das representações nos murais do túmulo de Menna

⁶⁸ Cf. Wilkinson, 2000, pp. 60-61.

⁶⁹ Cf. Cardarelli, 2006, p. 63.

⁷⁰ Cf. Wilkinson, *op. cit.*, p. 95.

⁷¹ A menção, por Heródoto, deste governante não especifica qual o seu lugar na linhagem faraónica a que haverá pertencido; *c.f.* Trnka-Amrhein, 2020.

(...) este rei [Sesostris] distribuiu terrenos por todos os egípcios, e fez disto o seu rendimento, oferecendo a cada homem uma área quadrada igual à do seu próximo em troca de um imposto anual que lhe devia ser pago: e no caso do rio [Nilo] tirar qualquer parte que fosse da porção de um dos homens, este dirigir-se-ia ao rei a reportar o que se tinha sucedido, e, com o fim de lhe ser autorizado um imposto inferior no futuro, seria enviada mão-de-obra para averiguar, por medida, quão menor a dita porção se havia tornado. Penso que foi assim que a arte da geometria se originou e veio chegar à Hélade.⁷² (Heródoto, 1890: II / §109, grifo nosso)

No excerto apresentado, os processos que suportavam o rigor introduzido a par da medição de espaços na Antiguidade são abordados. Um terreno que tivesse a sua área averiguada no contexto a ser investigado submetia-se ao mesmo procedimento técnico que enquadrava a obra de um edifício. Este desempenhava-se por *harpedonaptae*⁷³, ou seja, agrimensores que usavam cordas como principal instrumento para determinar extensões⁷⁴ (Fig. 19), e, apesar de não ser discriminado por Heródoto na sua totalidade, fez-se notar no conjunto de representações pictóricas do túmulo de Menna (Anexo 6). Como é suposto na citação feita à obra de Heródoto, a sua aplicação regular promoveu um âmbito prático dedicado ao que, anteriormente, se aproximou em função dos elos que motivaram a configuração espacial antrópica. O desenvolvimento de perceções acerca da forma geométrica toma, com a observação de procedimentos deste género, novos rumos.

A “arte da geometria” prendia-se, ora nas bases dos sistemas que a informavam, ora nos instrumentos que nela se utilizavam, a referenciais concretos. Sendo que consistia em analogias de porções do corpo humano a tudo aquilo que se considerasse mensurável, a medição de comprimentos fundamentadora da sua técnica requeria modelos físicos⁷⁵. Na antiga civilização egípcia, foram os faraós que se impuseram enquanto tais, tendo o cúbito⁷⁶ e as subdivisões deste sido regrados por medidas dos seus membros superiores⁷⁷. Os referenciais humanos terão diferido noutras, bem como os valores relativos das escalas formadas pelas suas unidades. Por isso, da escala fixa num contexto para uma que tivesse advindo de outro, as quantificações feitas em redor de um objeto discordariam sempre.

⁷² Traduzido livremente de: “(...) this king distributed the land to all the Egyptians, giving an equal square to each man, and from this he made his revenue, having appointed them to pay a certain rent every year: and if the river should take away anything from any man’s portion, he would come to the king and declare which had happened, and the king used to send men to examine and to find out by measurement how much less the piece of land had become, in order that for the future the man might pay less, in proportion to the rent appointed: and I think that thus the art of geometry was found out and afterwards came to Hellas also.”

⁷³ Termo cuja tradução literal é “aquele que está acima do número de calculação”; *c.f.* Gordon, 1969, p. 218.

⁷⁴ *Cf.* Kutateladze, 2008, p. 216.

⁷⁵ *Cf.* Duarte, 2016, p. 58.

⁷⁶ Mais precisamente, o cúbito real; *cf.* Heródoto, 1890, I / §178.

⁷⁷ *Cf.* UNIDO, 2006, p. 1.

Todavia, o que importa ter assente não diz respeito às discrepâncias⁷⁸ denotáveis na aplicação histórica de escalas diferentes (Fig. 20-21), mas sim às dicotomias do abstrato com o objeto e do humano com o divino que as mesmas conciliavam. Através dos artifícios nos quais se graduavam, estas dicotomias mantinham-se presentes por entre a generalidade das produções decorrentes focadas no campo prático, ou técnico, da Geometria.

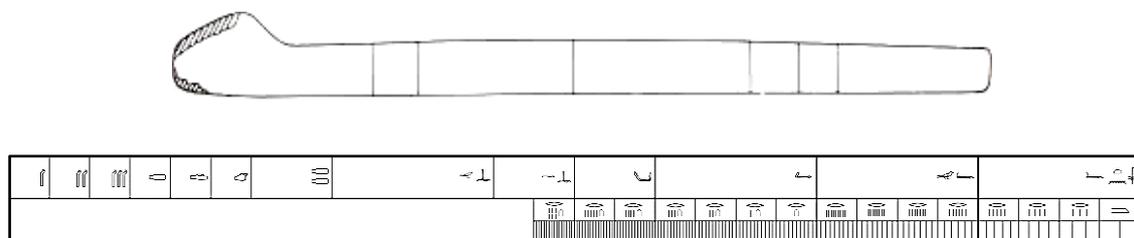


Fig. 20 e 21 Desenhos de vara de Nippur, representativa de um correspondente babilónico do cúbito, e escala em vara egípcia (ênfase na maneira como as duas foram graduadas, não no seu tamanho relativo)

Se, em vez da objetividade que a mensuração de algo tende a ter como princípio, outras premissas convencionais das artes forem postas na raiz das noções de escala que se exprimiam na Antiguidade, o entendimento dos tópicos a ser explanados é facilitado. Dos corpos que orientaram a medição detalhada no Antigo Egito, resultaram graduações cuja sintonia com escalas objetivas como a do metro estava, ainda, longe de ser detida⁷⁹. A variação entre as medidas de dois modelos era inevitável, pelo que o facto de estes terem correspondido somente a faraós não punha a homologação de unidades imprecisas de parte⁸⁰. O critério que escolhia os modelos físicos em questão provinha das típicas hierarquias que equiparavam os estatutos sociais mais elevados a correlações espirituais com o divino. Consequentemente, os muitos processos a que a medida humana se aplicava tinham, por via de convenções institucionais, uma predisposição para aludir a escalas do divino⁸¹.

O abstrato que as escalas propostas pela dicotomia humano-divino comprimiam associava-se com os objetos produzidos nos encargos do artesanato, em modalidades que permaneciam convencionais. Mediante as suas aplicações técnicas, as noções elementares que caracterizavam geneticamente as formas geométricas⁸² vinculavam-se às matérias tratadas pelos artesãos de maneira a exprimir conhecimentos canónicos sobre a realidade. Tendo isto em mente, os resultados da mensuração nos tempos antigos tornam-se claros.

⁷⁸ Cf. Geus, 2014, pp. 147-148.

⁷⁹ A medição de longas distâncias por dias de viagem observável em Heródoto reforça isto; cf. *ibid.*, p. 149.

⁸⁰ Cf. Rottländer, 1976, p. 50; cf. Seykferth.

⁸¹ Cf. Parga, 2007, p. 7.

⁸² Cf. Kuilman, 2013.

Aquilo que, por tamanha afluência técnica no elo abstrato-objeto, se consubstanciou foram manifestações formalmente controladas, de aparência mais ou menos geométrica, das quais a estruturação se repetiu a nível cultural; a saber, manufaturas. Os construídos arquitetónicos usufruíam do seu tratamento manufaturado de modo bastante direto, dada a sua disposição singularmente geométrica. Numa grande escala (Anexo 7), foi graças às regras seguidas até na mais simples das construções que a forma urbana se consumou em grandes civilizações. Tudo isto unificou a perceção do espaço como matéria das artes.

Com o expandir e aprimorar das normas técnicas às quais a construção espacial se foi suscetibilizando, tanto as tipologias da mesma quanto a sua ligação aos grupos sociais que circunscrevia ganharam vincos. No Antigo Egipto, *exempli gratia*, a diferença entre uma casa plebeia e um templo era vincada pela condição escalar dos objetos artesanais. A réplica, em ponto pequeno, de habitações de grupos inferiores (Anexo 8) servia rituais fúnebres comuns⁸³ da mesma forma que a obra de edifícios monumentais como os referidos o fazia para faraós. Na polaridade gerada por ambas a anulação da virtude envolvente de um construído e a projeção de outro cuja área abrangida transgredia o escopo do abrigo humano, via-se a ordem social que Heródoto testemunhou enquanto produto de numerosas dinastias com ancestralidade divina⁸⁴.

Sobra, das arquiteturas descritas na *História*, um caso relevante para o desfecho da temática que circunda a integração técnica do espaço na Antiguidade. Este vem, prontamente, ser observado a propósito de uma alegada crise na ordem dinástica do Egipto, num tempo (séc. VII a.C.)⁸⁵ em que o território se teria dividido por governantes distintos:

Eles [os governantes do Egipto] resolveram juntar-se e deixar-nos um memorial seu. Nisto, mandaram construir um labirinto, situado um pouco acima do lago Moeris e quase oposto ao que se denomina Cidade dos Crocodilos. Eu vi-o com os meus próprios olhos, e achei de uma qualidade indescritível; pois se fosse feita uma retrospectiva dos edifícios e obras-primas erguidos pelos helenos, notar-se-ia que todos são de um investimento e capacidade obreira abaixo dos deste labirinto [...] As pirâmides também iam para lá do que palavras poderiam descrever, [...] mas até estas são ultrapassadas pelo labirinto.⁸⁶ (Heródoto, 1890: II / §148)

⁸³ Cf. Parga, *loc. cit.*

⁸⁴ Cf. Heródoto, 1890, II / §142.

⁸⁵ À partida, precedente à subida de Psammetichos I ao poder; cf. Lloyd, 1988, p. 37.

⁸⁶ Traduzido livremente de: "Moreover they resolve to join all together and leave a memorial of themselves; and having so resolved they caused to be made a labyrinth, situated a little above the lake of Moiris and nearby opposite to that which is called the City of Crocodiles. This I saw myself, and I found it greater than words can say. For if one should put together and reckon up all the buildings and all the great works produced by the Hellenes, they would prove to be inferior in labour and expense to this labyrinth. [...] The pyramids also were greater than words can say, [...] but the labyrinth surpasses even the pyramids."

O labirinto de Hawara⁸⁷ (Anexo 9) aparenta ter sido exímio em todos os aspetos intrínsecos aos fazeres das artes. *In situ*, a dimensão desta obra que Heródoto interpretou como uma homenagem aos doze governantes da crise relatada pelo próprio – e que, com certeza, haverá homenageado alguma entidade do poder⁸⁸ – seria colossal ao ponto de causar deslumbre. O seu apreço revela um expoente do uso de arquiteturas para focalizar coletivos, pondo em relevo o interesse herodoteano no que surtia da relação, provida pela progressão civilizacional, entre as artes e os avanços técnicos dos tempos antigos. Por fim, o efeito que a produção das obras das artes antigas tinha como ânimo poderá ser exposto.

2.3. Notas intermédias em relação à utopia e ao seu projeto

Antes de a exploração dos espaços construídos sob o prisma das artes prosseguir, é pertinente refletir sobre os assuntos que a referência aos relatos da *História* trouxe para a definição do tema orientador da utopia. O último destes escritos mostrou a imagem que um espaço do qual a estrutura vá além do expetável em determinado contexto imprime na memória de quem o presencia. Manguel (2013, *praef.*) afirma que o mundo humano se constrói segundo geografias imaginadas, e que as verdades geográficas tidas ao longo dos tempos são frutos dos meios de “confirmação” acessórios à sua índole imaginária. Isto conferiu-se: primeiro, com o estudo da civilização babilónica e das correspondências, nascidas na cultura que a alicerçou, de um lugar domado a uma extensão cósmica que as periferias desconhecidas⁸⁹ do mesmo cercavam; e, depois, com a consideração do olhar externo de Heródoto quanto aos territórios que abordou, que os assumia geograficamente situados numa realidade menos etnocêntrica, colocando-os no mesmo plano de existência.

A amplitude contextual do panorama descrito nos textos herodoteanos permitiu que os espaços deste fossem aferidos uns em relação aos outros, porém sem que os conteúdos recônditos das suas construções incidissem nos juízos resultantes. Destarte, é argumentável que os momentos descritivos da literatura em foco terão tido a noção de eutopia⁹⁰ enquanto distinguidora de organizações espaciais ótimas. Uma eutopia difere de qualquer utopia porque prescinde da ordem imaginada que cria conceções utópicas, a fim de poder ser adaptada às circunstâncias reais da geografia onde vai funcionando.

⁸⁷ Zona antigamente conhecida como Mew-Wer e Fayum; cf. NRIAG, 2008, p. 12.

⁸⁸ Cf. *ibid.*, pp. 13-14.

⁸⁹ As quais, sendo externas a este lugar, se qualificavam contrárias ao seu cosmos.

⁹⁰ “Espaço exterior materializado, percecionado como suscetível de realizar os valores e aspirações locais.” (Priberam, s.d.)

Nos princípios do que se tem por utopia, reside a resposta aos problemas que, a dado ponto, solidificam certo coletivo na sua desenvoltura – o que fez dos espaços utópicos antigos perfeitos e, em paralelo, estáticos⁹¹. Como se insinuou inicialmente, a virtualidade inerente à projeção destes espaços muda consoante os seus contextos. Muito embora baseasse os estágios primários das organizações espaciais antigas, a definição do sagrado era, nestes, moldável à das múltiplas culturas que o perpetuavam. Já as projeções utópicas, havendo sido precedidas pelo que equivalia à moldagem de ideias sobre a perfeição, constituíram-se traduções totais da mesma. Adaptar uma visão deste estatuto terá implicado, desde sempre, apontar falhas nalgó que não as admite.

A ação, firmada na Antiguidade, do Homem para com o mundo real inseriu-se dentro do espectro visionário que a natureza da utopia veio dispor. A imagem utópica, querendo-se representada por geografias urbanizadas, adquiriu um potencial corpóreo incontestável para aqueles que projetassem os seus recintos. No entanto, uma vez que a vontade de materializar utopias urbanas⁹² germinou em grande parte das culturas antigas, a contestação que o território de um coletivo dirigia aos dos demais era difícil de contornar. Para as civilizações da cronologia dissecada, os alhures reuniam-se inversos a todas as estruturas que aproximavam⁹³ cada qual do seu superior. Que seria, então, o *axis-mundi* alternativo ao designado por uma cultura senão profano relativamente às visões desta?

É com a referência do sagrado *versus* a do profano em conta que a propensão dos cenários concebidos como utópicos para serem criações radicais⁹⁴ se percebe sintoma do dogmatismo que condicionou os contextos antigos⁹⁵. O plano que acomodasse, de forma particular, a atividade de um coletivo substanciado pela sua evolução cultural rejeitaria os produtos de manufaturas alheias como objetos páreos aos do seu código ideal. Tampouco adotaria, na sua idealização, a parte obsoleta⁹⁶ dos edifícios que o tivessem acolhido num tempo passado. Por estas razões, a imagem utópica tende, originalmente, a pronunciar-se na nova virtualização de espaços sob determinada identidade cultural – ao invés de ficar presente na resposta a problemas que a sucedam. Atendendo à *História*, há que destacar o que beneficiou tanto a criação utópica quanto a manutenção eutópica.

⁹¹ Cf. Lynch, 1981., p. 57; cf. Hansot, 1974, p. 28.

⁹² Cf. Słodczyk, 2016, p. 146.

⁹³ Com base na analogia que associava a proximidade a determinado centro criativo com proximidade a um criador cósmico; cf. Eliade, 1959, p. 91.

⁹⁴ Cf. Storey, 2019, p. 12.

⁹⁵ Cf. Coulanges, 1901, p. 407.

⁹⁶ Cf. Botti, 2012, p. 7.

“Um mapa do mundo que não inclua Utopia em si não merece sequer ser olhado, pois deixa de lado o país aonde a humanidade se destina sempre”⁹⁷ (Wilde, 1912, p. 43). Perante territórios onde a adaptação mantenedora do que se introduziu como eutopia prevenia o profano em obras construídas⁹⁸ sob o signo de utopias sacras, o trabalho herodoteano acaba por salientar a técnica da qual estes se serviam como integrante fundamental de potenciais imagens utópicas⁹⁹. O pretexto tecnológico da ideação espacial transuda, mais que o da sacralidade vs. profanidade¹⁰⁰, a inovação necessária à gênese de utopias em contextos diversificados, devido ao meio epistémico que o evoca. Imaginários conscientes da perfeição refletiam-se pela técnica das artes contemporâneas de Heródoto; o do espaço perfeito, particularmente, pelo plano deste em parcelas urbanas.

Partindo da consciencialização edificatória que o enfoque da *História* sobre a manufatura artesanal do Antigo Egito deu a ver, a reflexão circundante da utopia passa – bem como as próximas abordagens à temática espacial – a aliar o tratamento visual do espaço e a virtude técnica do seu domínio projetual. De acordo com Kemp (1989, p. 137), os vestígios arquitetónicos que compõem a maioria dos recursos disponíveis, hoje em dia, para o estudo de urbanizações antigas evidenciam a função que o plano construtivo deve ter nos processos estruturais do espaço. Tal como indica a referência citada (p. 138), este foi incorporado indistintamente nas obras da civilização egípcia, por exemplo, em decisões *in loco* suportadas por esquemas realizados com rapidez (Fig. 22). As etapas da prática construtiva ter-se-ão separado várias vezes desde o milénio III a.C., apesar disso. O plano de um templo mesopotâmico (Fig. 23) gravado numa estátua de Gudea (Anexo 10) contradiz possíveis estigmas acerca do lugar ocupado pelo projeto durante a Antiguidade.



Fig. 22 Esquema rápido usado em construção egípcia (c. XVI-XV a.C.)

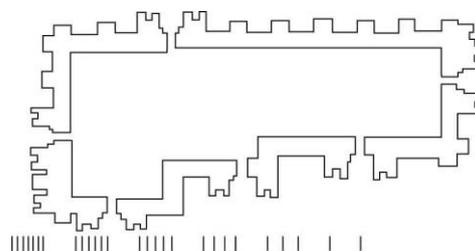


Fig. 23 Plano construtivo gravado em estátua de Gudea (com graduação da escala usada)

⁹⁷ Traduzido livremente de: “A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing.”

⁹⁸ Cf. Heródoto, 1890, I / §184; no caso aqui apontado, o profano interno a um território.

⁹⁹ Cf. Lynch, 1981, pp. 290-291.

¹⁰⁰ Pretextos no sentido em que, como foi primeiramente introduzido, a necessidade é a sua verdadeira razão.

A primazia do projeto dentro do âmbito edificatório tem raiz na direção oficial que este oferece ao resto dos processos obreiros. Das visualizações espaciais mostradas, o plano referido é a que exhibe com maior clareza qualidades do projeto arquitetónico, dado o conjunto de instrumentos que acompanha a sua aplicação escultórica – do qual faz parte uma régua graduada em proporção à escala real¹⁰¹. A estátua de Gudea vê-se, graças ao dito conjunto, representativa do governante assim chamado como arquiteto, propiciando o destaque desta segunda ocupação no propósito comunicativo que a focou.

O objetivo de, com a medida, equacionar as formas simbólica e ideal do espaço humano e os seus contingentes reais suscitou, ainda na Era Antiga, aproximações iniciais ao campo de estudos da Arquitetura. Enveredando pela expressão racional do espaço, os arquitetos teriam de recorrer a inventários consistentemente informados para que os seus planos projetuais elevassem as geografias às quais se destinavam. Tais inventários visuais não terão subsistido apenas de unidades edificadas: os elementos arquitetónicos destas e os corpos espaciais¹⁰² estruturados entre uma e outra também os foram catalogando. Os seus usos disciplinados vieram, cada vez mais, nivelar a potencial envolvente urbana dos construídos humanos a estes mesmos. Nos apontamentos que inteiram *Kaogong ji*, um escrito dos tempos da *História*¹⁰³ traduzido por Weren, nota-se a tendência exposta.

Quando o papel dos arquitetos, ou “mestres de construção”¹⁰⁴ (Weren, 2013, p. 95), é abordado no *Kaogong ji*, são enunciados cânones seguidos no planeamento das capitais da China Antiga. O escrito informa que os quatro lados destas cidades mediam nove *li*, ou dezasseis mil e duzentas vezes um *chi*¹⁰⁵ – principal unidade de medida chinesa –, e que continham três ruas transversais, e três longitudinais, com oito *chi*¹⁰⁶ de largura cada. Sequencial à caracterização canónica dos circuitos delimitadores das suas áreas, a das suas arquiteturas propunha-as com um *locus* axial ao dos palácios imperiais que as centravam. No que toca às medidas das construções chinesas, os cânones do *Kaogong ji* (pp. 97-101) variam de maneira semelhante à contemplada no estudo da medição egípcia; correlacionando extensões de área diferentes e as unidades de medida que traduziam melhor as suas proporções. Uma imagem ideal (Fig. 24) fruía de todos estes cânones.

¹⁰¹ Cf. Millard, 1987, pp. 109-110.

¹⁰² Cf. Shi, Yang & Zheng, 2021, p. 53.

¹⁰³ Isto é, do séc. V a.C.; cf. Weren, 2013, xvii.

¹⁰⁴ Traduzido livremente de: “master-builders”

¹⁰⁵ Porque um *li* equivalia a mil e oitocentos *chi*, ou *tchi*; cf. Cardarelli, 2006, p. 58.

¹⁰⁶ Equivalente a um *gui*; cf. Weren, *op. cit.*, 179.

- | | |
|--------------------|----------------------|
| 1 Palácio imperial | 7 Ofício |
| 2 Corte imperial | 8 Mercado |
| 3 Templo ancestral | 9 Residência oficial |
| 4 Altar de culto | 10 Residência comum |
| 5 Abastecimento | 11 Armazém |
| 6 Estábulo | |

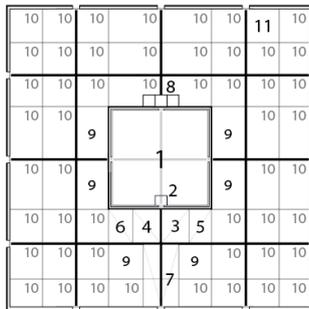


Fig. 24 Imagem ideal informada pelos cânones do *Kaogong ji*

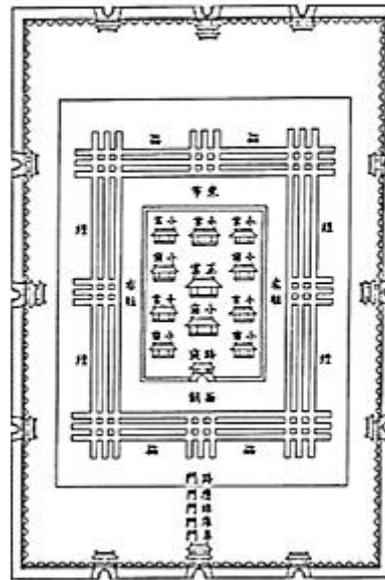


Fig. 25 Plano ideal de Wangcheng (original de 1407 d.C.)

Enquanto guia ideal, a imagem indicada punha a expressão projetual de espaços que definem o território urbano nas suas secções a par da daqueles que o preenchiam. Com a observação dos cânones divulgados no contexto chinês, as formas das ruas e dos quarteirões por estas contornados podem ser acrescidas às que se assinalou na abordagem aos casos paralelos das civilizações babilónica e egípcia. As duas são partes importantes do inventário antigo da Arquitetura, pois é nestas que o projeto territorial¹⁰⁷ encontra os seus primeiros ligamentos. O quarteirão foi “o resultado de regras geométricas de divisão fundiária do solo e de ordenamento do espaço urbano e um instrumento operativo de produção da cidade tradicional” (Lamas, 2010, p. 88) em simultâneo. Wheatley (1971, p. 411) repara que os quarteirões das capitais promovidas pelo *Kaogong ji* tratavam-se das dezasseis áreas nas quais as ruas anteriormente mencionadas as dividiam, e que eram quatro aqueles que continham estruturas centrais. Disposições como a do plano ideal de Wangcheng (Fig. 25), com um único quarteirão central, ficam abertas à conjectura de que constituem aplicações incorretas dos cânones chineses se isto for tido em mente. Sem embargo, não deve ser ignorada a incerteza que se instale frente a estas variações.

Ao serem postas em prática, as relações numéricas sugeridas pelas medidas transversal e longitudinal das cidades apresentadas possibilitam que imagem do *Kaogong ji* seja repensada numa organização de nove quarteirões totais (Anexo 11), e apenas um central.

¹⁰⁷ Um projeto cuja escala ultrapasse a da parcela urbana; cf. Lamas, 2010, p. 74.

Referencialmente, a configuração alternativa destes quarteirões terá documentos externos à literatura destacada como base¹⁰⁸, mas só o modo de dispor as ruas principais que a dividem a tornará diferente do seu termo de comparação. Entre a primeira guia descrita e esta segunda, a função de delinear parcelas do tipo introduzido deixará de ser partilhada pelas seis grandes vias que constam nelas. As duas ruas mediais desta outra passarão a representar somente eixos do seu perímetro palaciano, ao passo que as restantes, alinhadas com os lados do mesmo, manter-se-ão limiares de quadras urbanas¹⁰⁹.

O posicionamento de ruas num território condiciona-o através das características, relativas às suas áreas, que traça. Estes espaços são, como se viu, o que pode alternar uma imagem com quadras cujos tamanhos aumentam em função de quão próximas se situam do seu edifício central e outra na qual todas se dimensionam igualmente à área deste. No meio das morfologias da Arquitetura, a rua é distinguível por não precisar de mais do que um traço para ser comunicada. A sua expressão simples “confunde-se com o gesto criador” (Lamas, 2010, p. 100); um gesto indispensável à visualização do espaço nos seus aspetos reais e virtuais, que o torna num objeto – à aparência de qualquer objeto humano – desenhado.

Foi pelo constante ato de traçar que as regras das edificações antigas e os seus inventários contextuais puderam ser refinados. Os desenhos feitos durante o Período Clássico da História estariam bem assentes em ambos princípios tradicionais e normas técnicas ensamblados arcaicamente. Mantendo-se o exemplo do *Kaogong ji*¹¹⁰, é de relevar que o semblante canónico das artes teve o seu desenho definido por experiências do passado¹¹¹. Continuando-se, também, a visar o paradigma ambíguo que o plano – após a escrita da dita obra – de uma Wangcheng ideal sugere, a sua noção enquanto algo pré-determinado é posta em jogo. A tensão entre os dois informadores das urbes tradicionais chinesas tem nexos, não obstante: devido a um eventual erro da transcrição do *Kaogong ji* que chegou à atualidade¹¹²; ou pelo facto de estes constituírem imagens distantes a nível cronológico. Destas explicações, a última prepara um balanço conclusivo acerca da ideia de perfeição e da sua relação simbiótica com o desenho nos cânones e projetos antigos.

¹⁰⁸ Cf. Funo, 2017, p. 733.

¹⁰⁹ Tomando o lugar alternativo de ruas menores.

¹¹⁰ No qual o esquema que se apresenta pode ser tido como *locus classicus* da China Antiga; cf. Wheatley, 1971, p. 411.

¹¹¹ Cf. Fussler, 2012, p. 23.

¹¹² Cf. Wheatley, *op. cit.*, p. 414.

2.3.1. A ordenação oficial da Arquitetura

A tríade combinada, agora, pelo ideal utópico da perfeição e pelos projetos e cânones que o direcionaram para o espaço vem clarificar as estruturas que assistiam o arquiteto na sua fixação artesanal como desenhador. Fussler (2012, p. 24), notando o distanciamento entre trabalhos imagéticos com o passar do tempo, lembra que quem os fazia na Era Antiga não meditava a superação das imagens ideais por si seguidas, mas sim um “retorno eterno” a estas, numa busca pela forma mais fiel às mesmas. O tato dos cânones nas artes resultava da seleção, *a posteriori*, de produtos desta busca¹¹³, assim como o dos critérios que os artesãos deveriam satisfazer nos seus encargos. Em concordância com a fonte mencionada, a raiz visual das utopias estava à mercê das recordações históricas das quais se muniu a Antiguidade Clássica¹¹⁴; as quais, inclusive, deram nome à obra de Heródoto. Resumindo, a procura pelo construído perfeito obtinha o seu ímpeto mediante a classificação autoritária que radicava as disciplinas das artes.

Ultimamente, o ofício da Arquitetura nasce da percepção do projeto no atributo de potencial confirmador das imagens que suportam o crescimento civilizacional do Homem. Aquele que o desempenha, conhecedor da forma regular dos territórios da sua cultura, contribui para a sociedade que o emprega desenhando planos construtivos; estes, outrossim, dispositivos para o funcionamento desejado pelas autoridades dessa mesma. A sua arte é una com os conceitos de progresso que as retrospectivas históricas vão expando, “pois a disciplina da edificação, a matéria de construção e as composições inevitavelmente sociais do espaço estão sempre imersas num mundo por vir”¹¹⁵ (Johnson, 2007, p. 31). Nesta, os lugares imaginados podem ter o seu primeiro caminho para o mundo sensorial, em traços que antevêm o espaçamento e forma das componentes de várias escalas que o modificam. Logo, a virtualidade utópica é-lhe associada não só nas visões políticas que estipulam as suas circunstâncias, mas também no apelo dos sentidos imposto, pela referenciação e reiteração sucessiva de cânones, como seu efeito inventariador. Com vista nisto, que foi crucial a todas as artes clássicas, um estudo devoto às sensações surtidas pela razão adjuntará a virtude de espaços onde os edifícios sejam, visualmente, do estatuto máximo das utopias aos conteúdos ligadores deste tipo de projeção e da sua conceção criativa. Esta virtude, prestes a ser abordada, trata-se da beleza.

¹¹³ Se a primeira justificação das diferenças entre as disposições apresentadas a propósito dos planos da China Antiga for excluída, a guia representada pelo plano de Wangcheng passa a comprovar a opção, após a que o *Kaogong ji* toma, por um conjunto de cânones que se desenvolveu durante séculos desde V a.C.

¹¹⁴ Cf. Mazzola, 2015, p. 30.

¹¹⁵ Traduzido livremente de: “because the discipline of building, the raw material of construction and the consequent unavoidable configurations of social space, are always focused on the world to come”

3. O belo associado à utopia desenhada

3.1. Círculos filosóficos em que foi estudado

Feiura, discórdia e movimento desarmonioso são sinónimos de expressões defeituosas, do mesmo modo que graciosidade e harmonia o são em relação às que têm virtude e são prazerosas. [...] devem [os artistas] igualmente ser proibidos de exhibir as formas controversas do que é maculado, deplorável, nocivo e indecente na escultura, na edificação e noutros ramos criativos; [...] Sejam os nossos artistas aqueles que têm a habilidade de discernir a verdadeira natureza do belo e do gracioso [...] e a beleza, que eflui de obras dignas, deverá submergir o olhar e a audição (...) ¹¹⁶ (Platão, 2008: 85, grifo nosso)

Desenhar, na Arquitetura, não se faz tendo a Natureza como referência, mas antes a construção; é menos a reflexão da realidade externa ao ato e mais a produção de uma realidade que irá externalizar-se a este. A lógica do realismo clássico invertia-se a isto, e foi desta oposição que o desenho de arquiteturas recebeu uma plethora de poder generativo não reconhecida: por empréstimo. ¹¹⁷ (Evans, 1997: 165)

Na Grécia Antiga, ou Hélade, como se vê adereçada na *História*, a concepção do perfeito teve o seu cunho no reconhecimento de leis construtivas em toda a envolvente espacial da Natureza. O modo de idealizar helénico emergiu numa sociedade que, contrariamente às das outras civilizações antigas, estava livre do tipo de regime incutido e protegido pelo dogma institucional do mito ¹¹⁸. Isto significa que a sua cultura se abria a diálogos que aprofundavam a relação direta entre o Homem e os seus contextos vivenciais. Esta relação constituía o nó de círculos nos quais as explicações arcaicas do mundo eram reiteradas mediante o *logos* ¹¹⁹, e, conforme o que Aristóteles coloca n' *A Metafísica* (1857, pp. 2-6), era dialogada sob as artes, ciências, e saber estruturados pela experiência. Dos sentidos que proveem a experiência humana, o pensador referido destaca o da visão devido à apreensão de conhecimento que facilita na busca da verdade. O excerto supracitado d' *A República* retoma a especulação sobre a utopia dentro da criação literária que a introduziu, porém com foco na componente estética do espaço ideal.

¹¹⁶ Traduzido livremente de: “And ugliness and discord and inharmonious motion are nearly allied to ill words and ill nature, as grace and harmony are the twin sisters of goodness and virtue and bear their likeness. [...] are they also to be prohibited from exhibiting the opposite forms of vice and intemperance and meanness and indecency in sculpture and building and other creative arts; [...] Let our artists rather be those who are gifted to discern the true nature of the beautiful and the graceful [...] and beauty, the effluence of fair works, shall flow into the eye and the ear (...)”

¹¹⁷ Traduzido livremente de: “Drawing in architecture is not done after nature, but prior to construction; it is not so much produced by reflection on the reality outside of the drawing. The logic of classical realism is stood on its head, and it is through this inversion that architectural drawing has obtained an enormous and largely unacknowledged generative power: by stealth.”

¹¹⁸ Cf. Coulanges, 1901, pp. 425-429.

¹¹⁹ Cf. Gabriel, 2006, pp. 59-60.

Idealizar algo no contexto em questão, mormente nos círculos de Atenas, queria dizer que esse algo era remissível para a experiência à qual se aplicava, informando-a e candidatando-se como verdade filosófica por vias de corroboração. N'A *República*, o Homem e a obra de arte ideais são paralelos no sentido em que o belo e o justo, seus alvos respetivos, se tratam de reflexos da excelência, ou da virtude divina da perfeição¹²⁰. Ética e Estética mostram-se, portanto, áreas de pensamento incorporadas pela *mimesis*: a primeira, porque casa um *ethos* e o modelo de ação humana que melhor lhe serve, propondo-o à encenação performativa dos seus valores; e a segunda, modeladora formal alinhável à projeção do sítio habitado pelo eventual coletivo ideal, por se preocupar com o aspeto sensorial da Natureza, que “guarda em si algo divino” (Tavares, 2010, p. 10).

A fim de ser reproduzida nas artes, a experiência estética dependia da visualização que o desenho da forma natural na sua proporção disponibilizava. Era desta que o poder generativo contemplado no excerto de Evans originava; o qual, como continua a fonte (pp. 165-166), salientaria a hegemonia do desenho sobre o objeto arquitetónico enquanto elo a nunca ser verdadeiramente disputado ao longo da História. O traço desenhado seria, por si só, um possível objeto de admiração estética. Apeles, um dos nomes de maior protagonismo nos relatos da *Naturalis Historia* dedicados à arte pictórica, teria sido o autor do mais perfeito traço alguma vez visto¹²¹. Ora, era a essa abstração favorecida pelo cuidado técnico que se anexavam as leis de proporcionalidade da forma ideal.

A ideia de proporção foi desenvolvida com centro no âmbito teórico da Geometria. Neste, propunham-se os elementos estruturais da forma em função de relações hipotéticas que a determinavam a nível quantitativo. Para que as afirmações fundamentais do tema das proporções pudessem ser articuladas, era elementar considerar a propriedade da grandeza inerente às suas figuras. Sujeitava-se, então, as grandezas de traços pensados como segmentos, contidos por dois pontos cada, à comparação que as posicionava entre si. Disto, resultavam os rácios que indicavam a proporção de uma grandeza em relação a outra: $\frac{1}{1}$, se fossem grandezas iguais, ou representativos variados de situações onde \overline{AB} fosse maior ou menor que \overline{CD} . Nenhum destes casos se definia empiricamente¹²², pois o objetivo de matemáticos como Pitágoras, Hipócrates de Quios, Eudoxo de Cnido, Teeteto de Atenas e Euclides era a comprovação de lógicas científicas pelos mesmos.

¹²⁰ Platão, 2008, p. 67.

¹²¹ Plínio, 1896, XXXV / 1, §81-83.

¹²² Cf. Fitzpatrick, 2008, *praef.*

Ademais, na Grécia Antiga, as proporções geométricas tencionar-se-iam habilitadoras destas lógicas por causa do pragmatismo que permitiam na passagem do tratamento de relações correspondentes a rácios numéricos para a determinação de outras que não se transpunham mediante tais cálculos¹²³. *Os Elementos* de Euclides – escrito baseado em teoremas formulados, maioritariamente, pelos restantes matemáticos acabados de listar – distingue os dois tipos de relação após estipular as condições primárias das proporções¹²⁴.

Uma vez nítidas em termos teóricos¹²⁵, as proporções incomensuráveis¹²⁶ viram-se essenciais à expansão do conhecimento clássico além das barreiras cercadas, a princípio, pelos seus códigos científicos. Na matéria da proporcionalidade harmónica, gerada graças à pesquisa deste conjunto de relações, os padrões em que o equilíbrio do objeto natural ao ver de quem o presencia se traduz foram investigados¹²⁷. Basicamente, a teoria da matéria referida sublimou-se numa regra aplicável com a bissecção de qualquer segmento geométrico em partes que, embora desiguais, exponenciem um repetir infinito da sua proporção. A influência detida pelo que se pode chamar regra de ouro, e pela secção homónima com a qual foi instruída cientificamente, sobre a episteme clássica alcançou a generalidade dos precintos helenos. Isto constitui-se dado adquirido na citação seguinte:

A razão da secção de ouro é um número infinito e irracional que só pode ser aproximado, mas as suas aproximações são possíveis até nos limites de pequenos números inteiros. Esta condição surpreendeu os Pitagóricos: eles deduziram que havia, na dita aproximação, o poder secreto de uma ordem cósmica. A crença deles no poder místico dos números floresceu do seu estudo. A mesma também se alastrou aos ofícios destes, de forma a consciencializar a harmonia das suas proporções nos padrões do dia-a-dia, elevando a vida a uma arte.¹²⁸ (Doczi, 1994: 13)

A doutrina gerada, pela dinâmica que a investigação rumo à verdade universal e a experiência vivida espoletavam, na escola de Pitágoras invoca uma série de adaptações da regra áurea na sua harmonia, implementadas a par do crescimento da cultura helénica.

¹²³ Ou não respeitadoras da unidade, fundamento dos fundamentos filosóficos; *c.f.* Aristóteles, 1857, p. 123.

¹²⁴ Estas condições são propostas atribuídas a Eudoxo de Cnido, e a distinção entre proporções racionais e irracionais terá sido da autoria de Teeteto de Atenas; *cf.* Euclides, 2008, p. 129, p. 281.

¹²⁵ Com sustento no aprendizado de Pitágoras em solo egípcio; *cf.* Brock, 2004, p. 7.

¹²⁶ Ou não transponíveis por rácios / irracionais; *cf.* Euclides, *op. cit.*, p. 282.

¹²⁷ *Cf.* Doczi, 1994, p. 2.

¹²⁸ Traduzido livremente de: “The golden section’s ratio is an irrational, infinite number which can only be approximated, yet such approximations are possible even within the limits of small whole numbers. This recognition filled the ancient Pythagoreans in awe: they sensed in it the secret power of a cosmic order. It gave rise to their belief in the mystical power of numbers. It also led to their endeavours to realize the harmonies of such proportions in the patterns of daily life, thereby elevating life to an art.”

O Homem, como agente enquadrado no grande plano da Natureza, tinha um *modus operandi* marcado pela postura sofrósina¹²⁹. Sennet (1990, p. 240) associa esta postura ideal do produtor civil ao culto de Delfos, referindo a máxima “fazer bem as coisas”¹³⁰ que os seus devotos seguiam. A máxima em apreço é, por sua vez, coligada ao processo criativo da imagem de Apolo – deus adorado em Delfos –, que se queria representativa do corpo humano perfeito; o que leva o autor (p. 243) a destacar a razão de ouro em ambas as qualidades de calibradora da forma ideal e de orientadora indireta do fazer artesanal.

Diretamente, a regra de ouro ter-se-á aplicado ao corpo humano na verificação do que seriam as suas proporções. O desenho (Fig. 26) de um retângulo que permitisse visualizar uma sequência áurea, segundo os passos que Euclides (2008, p. 63) enumera, começaria por referenciar a altura da cabeça humana pela largura deste. Respeitando-se a sequência do mesmo, mais três retângulos seriam compostos de modo a abranger todo o corpo humano. Os primeiros teriam grandezas coincidentes com a altura da cabeça até ao umbigo, à medida que o último determinaria a altura da cabeça aos pés – definindo, inclusive, a grandeza contida entre os pés e o umbigo pela sua secção de ouro alinhada com o ponto de referência dos outros dois retângulos. Sendo assim, a proporção harmónica do Homem verificou-se num rácio de $1/7$, descritivo da quantidade de vezes que a altura do corpo se divide pela da cabeça (Fig. 27). Às grandezas determinadas, adicionar-se-iam outras por via do cruzamento das diagonais dos retângulos e arcos de circunferência¹³¹.

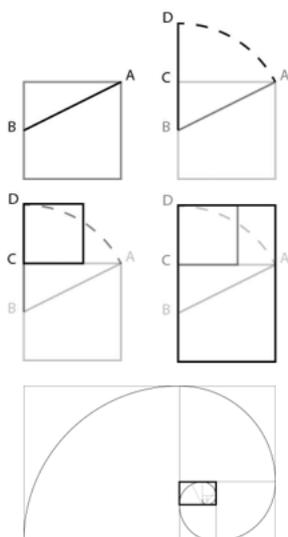


Fig. 26 Desenho de retângulo harmónico

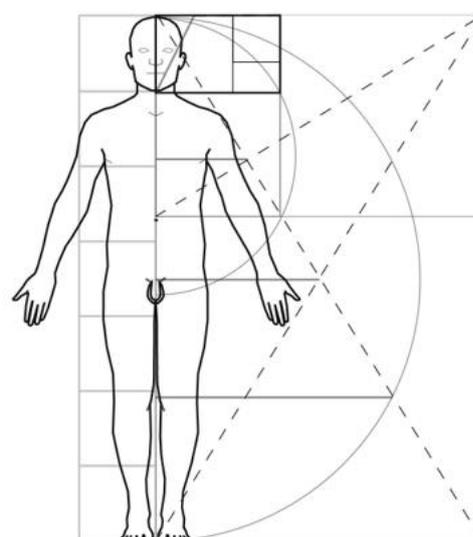


Fig. 27 Identificação da proporção harmónica do Homem

¹²⁹ Que Platão prescreve perto de sinónima à virtude harmónica; cf. Platão, 2008, p. 111.

¹³⁰ Traduzido livremente de: “make things well”

¹³¹ Cf. Doczi, 1994, p. 105.

3.1.1. As elaborações plásticas e arquitetônicas da estética clássica

O estudo cultivado em volta da figura humana na Grécia Antiga remonta ao percurso que a visualização harmónica das coisas trilhou para todas as manufaturas de civilizações como esta e aquelas que aproveitaram as suas convenções. Havia, no elo da forma natural com as geometrias pelas quais era idealmente filtrada, uma chance para os artesãos adquirirem alguma individualidade. A proporcionalidade que se definiu aplicando a secção de ouro à altura do corpo humano teria a sua realização mais fiel no trabalho de Policleto. Este tê-la-á abordado no *Cânone*, que não chegou à atualidade¹³². Mas a ideia do belo nas artes miméticas veio a estender-se além da sua proporção estática.

Enquanto critério da estética clássica, a expressividade do movimento faz-se notar, por exemplo, nos confrontos de uma retrospectiva pliniana (1896, XXXIV / 2, §55-65) onde obras escultóricas dos séculos V e IV a.C. são classificadas sob o preceito da *mimesis*. A preeminência de Lisipo na Escultura adveio da resposta que os seus trabalhos dirigiram ao dito critério, pelas alterações que propuseram quanto ao cânone harmónico¹³³. O grau de discernimento plástico a que aderiu o destaque das suas criações também se avaliava noutras áreas. Quem elevasse os parâmetros ilusórios da Pintura tinha, como sugere a parte dos registos de Plínio referidos a propósito do traço, os seus produtos altamente estimados. O plasticista era premiado por editar padrões da forma natural com habilidade – sem que parecesse constar, em adaptações suas de cânones primários, um retrocesso na busca, pelo coletivo para o qual produzia, da experiência de um belo ideal materializado.

De que subsistiria a elaboração sobre o belo na Arquitetura? *A Naturalis Historia* oferece múltiplos exemplos de espaços cujos projetos tinham permitido materializações magníficas do ponto de vista estético. Tal como na *História* de Heródoto, são reportados edifícios como as pirâmides e o labirinto egípcios, ou seja, obras de culturas originadas fora do Helenismo difundido pelas conquistas de Alexandre Magno¹³⁴ durante IV a.C. Acerca destes, vale anotar que seriam passíveis de interpretações à luz dos princípios geométricos da harmonia¹³⁵. Todavia, é interiormente ao contexto da cultura helenística que Plínio discrimina designers de construções exímias. Um exemplo seria Dinócres, responsabilizado – a mando do próprio Alexandre – pelo projeto da Alexandria (Plínio, 1971, V / 11, §62), que se tornaria numa convergência de conhecimento igual a Atenas.

¹³² Cf. *ibid.*, *loc. cit.*

¹³³ Cf. Stewart, 1978, p. 167.

¹³⁴ Cf. Pollard *et al.*, 2018, p. 257.

¹³⁵ Cf. Doczi, 1994, p. 41-47.

O resto dos exemplos surgentes nos relatos plinianos de arquiteturas consiste num misto de casos reais e casos míticos entre os quais se pode ressaltar o Templo de Artemis em Éfeso, projetado por Quersifrão (Plínio, 1971, XXXVI / 21, §95). Neste edifício real, via-se feições básicas das manufaturas arquitetônicas da Antiguidade grega (Anexo 12). Pelas mesmas, ficavam definidas diretrizes a seguir na construção de centros urbanos com que o território imperial romano se potenciou. A visão de Plínio das obras edificadas ao longo do incremento da civilização a que pertenceu acompanha-se de um criticismo centrado na excentricidade dos seus investidores. Por isso, enquanto espaços públicos como o Circus Maximus (Anexo 13) ou, ainda mais, privados como a Domus Aurea (Anexo 14) eram obras de incrível engenho, também representavam uma imposição do poder humano acima do da mesmíssima Natureza que a condenaria (XXXVI / 24, §111).

A crítica de Plínio estabelece-se em concordância com o que Platão (2008, p. 59) infere relativamente ao Estado luxuoso, na qualidade de melhor cenário para ser contraposto a um Estado moderado¹³⁶. Comparando os dois, Platão concluiria que o mau funcionamento assombraria o seguidor da imagem do luxo; uma imagem suportada por caprichos, dos quais é de sublinhar a obra pictórica¹³⁷. O condicionamento estético destes seria díspar – algo para ser tratado adiante, de maneira que se mantenha o tópico corrente.

À semelhança do *Cânone* de Policleto, os trabalhos teóricos dos arquitetos helenos perderam-se com o tempo. *De Architectura Libri Decem*, do romano Vitruvius, é a única referência literária antiga que permite relacionar o progresso idealístico da arte estruturadora do espaço e o dos outros campos criativos, nas circunstâncias helénicas. Sejam, na sequência, aproximadas as propostas que vieram consumir critérios clássicos desta *praxis* e, efetivamente, ligá-las ao pensamento regente das suas vizinhas plásticas.

3.2. De Architectura Libri Decem e o desenho do construído belo

A literatura vitruviana observa a extensão arquitetônica da estética clássica sob prismas que envolviam as concepções convencionais das obras urbanas. Previamente a pesar os três critérios da *firmitas*, da *utilitas* e da *venustas*, por que se geriu na sua exposição de conteúdos, Vitruvius pauta as guias essenciais da idealização construtiva. Ordem, arranjo, simetria, euritmia, decoro e economia projetuais eram essas guias¹³⁸.

¹³⁶ A que Platão teria associado uma Atenas ideal n' *A República*; cf. Jowett, 2008, *praef.*

¹³⁷ Sendo que a pintura se submetia à posse de indivíduos com poder; cf. Plínio, 1896, XXXV / 1, §118.

¹³⁸ Vitruvius, 1914, I, p. 13; *ordinatio, dispositio, symmetria, eurythmia, decore e distributio* (cf. *id.*, 1567, p. 16).

Com os contextos da mensuração na Antiguidade, despontou-se uma reflexão sobre a divisibilidade do espaço pelas porções do corpo humano. O arquiteto cuja obra se explora coloca a ordem de um projeto assente nesta racionalidade, que vem ser reconsiderada:

Aliás, foi dos membros do corpo que eles [eruditos antigos] derivaram as unidades de medida, como o dedo, o palmo, o pé e o cúbito, que são, obviamente, necessárias em todos os trabalhos. Estas eram, pelos mesmos, racionadas de modo a criar “o número perfeito” [...], e como número perfeito foi convencionado o dez [...]. Platão também o achava perfeito porque dez contém todas as unidades individuais [...]. Os matemáticos, discordantes, teriam afirmado que o número perfeito seria o seis, pois este decompõe-se em partes integrais que o computam em todos os outros números (...) ¹³⁹ (Vitruvius, 1914: III / 73-74)

Na abordagem, por parte de Vitruvius, aos fundamentos antigos da medição, o que se tem afirmado entre o quantificável e a sua proporcionalidade ideal também é tido em conta. Das guias do projeto clássico, a ordem era a que movia a proporção regrada de objetos construtivos. Respetivamente, a simetria e eurtmia dos seus edifícios atingiam-se pela projeção de todos e partes que tivessem propriedades – comprimentos, larguras, alturas, áreas e volumes – coerentes. Aplicá-las seria enveredar pelo “entendimento geométrico do espaço como princípio para a arquitetura” ¹⁴⁰ (Leopold, 2006, p. 5), uma vez que a faceta estética da ordem também se verificava por outros saberes. As razões nas quais se traduziam identificavam-se em analogias com teorias diversas, servindo a da Música, pelos rácios que dividem os seus tons (Fig. 28), de exemplo.

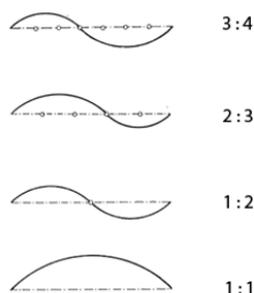


Fig. 28 Rácios musicais: diatessarão, diapente, diapasão e tom fundamental (de cima para baixo)

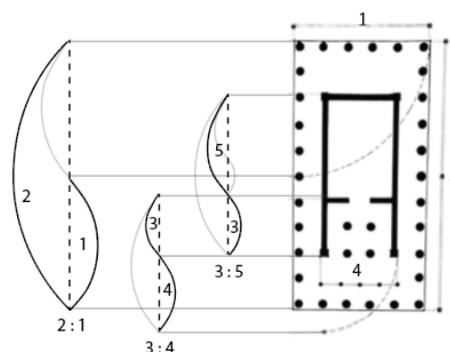


Fig. 29 Rácios musicais encontrados em proporções de templos clássicos (2:3 e 3:5, e 1:2 e 2:1 sequentes)

¹³⁹ Traduzido livremente de: “Further, it was from the members of the body that they derived the fundamental ideas of the measures which are obviously necessary on all works [...]. These they apportioned so as to form the “perfect number” [...], and as the perfect number the ancients fixed upon ten [...]. Plato also held that this number was perfect because ten is composed of the individual units [...]. The mathematicians, however, maintaining a different view, have said that the perfect number is six, because this number is composed of integral parts which are suited numerically to their method of reckoning (...)”

¹⁴⁰ Traduzido livremente de: “geometrical understanding of space as a background for architecture.”

Como acontece a nível tonal, os rácios que descrevem junções de escalas musicais diferentes formam-se por pequenos números inteiros. Experienciada em modulações¹⁴¹, harmonia destas espelha a da vibração afinada dos tons sonoros, cujas denominações vão desde o tom fundamental¹⁴² ao seu diatessarão – rácios que partilham as origens helénicas da partição de junções harmónicas em sete¹⁴³. É da consistência, assim elucidada, entre as maiores e menores componentes racionais dos núcleos de expressão harmónica clássicos que Vitruvius gera premissas para a sua defesa da Arquitetura nesse foro. Os templos helenos (Fig. 29) seriam, pois, tangências da *praxis* arquitetónica com estes núcleos do saber¹⁴⁴.

Embora proliferasse juntamente com a cultura helenística, o saber inerente à produção arquitetónica dos helenos padecia de escritos que o transmitissem na sua teoria. Vitruvius (VII / pp. 198-199) lista autoridades em temas dispersos da Arquitetura: Sileno e Teodoro de Samos, relativamente à ordem dórica, Hermógenes, Quersifrão e Metágenes, sobre casos particulares da ordem jónica, e Arcésio, no que toca à ordem coríntia, *exempli gratia*. Ao mesmo tempo que considerava a hipótese de, antes da época que lhe era contemporânea, terem sido redigidas obras iguais à sua, o autor em causa sabia que a amplitude de tópicos por si esclarecida não estava disponível nos círculos da Roma do séc. I a.C. Pelas matérias mencionadas, as analogias entre a forma edificada e a que se investigava em áreas paralelas à da Arquitetura podem conectar-se ao decoro projetual¹⁴⁵.

Visto que as guias da euritmia e da simetria normatizavam o construído perfeito, o seu influxo no projeto arquitetónico tendia a estagnar a caracterização requerida para a configuração de sítios específicos. As ordens que informavam o desenho de espaços pensados enquanto reconfigurações do corpo humano¹⁴⁶ eram consecutivas, mas uma não devia descontinuar as sobejantes. Cada qual representava certo tipo de corpo melhor, tendo a dórica tratado de imitar a robusteza de um homem, a jónica a elegância de uma mulher e a coríntia a jovialidade física. Os templos – manifestações de uma tipologia de edifícios perfeitos na Grécia Antiga – alternavam entre as três consoante a divindade que os seus projetos pretendessem honrar. Estes ostentavam colunas com proporções que, no intuito de ser apreendidas, teriam assimilado o estudo mimético da figura humana. A convenção das mesmas dava-se numa união de pesquisa científica e senso estético.

¹⁴¹ Cf. Doczi, 1994, p. 10.

¹⁴² Que, traduzido para a razão de sons diferentes, em escala, se denomina uníssono; cf. *ibid.*, p. 8.

¹⁴³ Cf. Aristóteles, 1896, p. 411.

¹⁴⁴ Áreas científicas; cf. Vitruvius, 1914, I / p. 12.

¹⁴⁵ Que remonta à definição do *prépon* e se mantém numa acorrança projetual; cf. Lamassa, 2017, pp. 23-24.

¹⁴⁶ Como diz Vitruvius antes do que se citou do seu texto, acerca da medição antiga; cf. *ibid.*, III / p. 72.

O percurso levado pelos arquitetos helenos na definição da proporcionalidade das colunas que suportavam espaços como os de monumentos religiosos tem as suas etapas salientadas por Vitruvius (IV / pp. 102-103)¹⁴⁷. O próprio revela que a proporção das colunas dóricas havia sido estipulada mediante a verificação de um rácio de $\frac{1}{6}$ entre o pé e o corpo humanos, tendo os diâmetros dos seus fustes medido a sexta parte das suas alturas inteiras, originalmente. Tanto esta proporcionalidade quanto a das colunas jónicas foram modificadas. A primeira passou a recomendar diâmetros de fuste equivalentes à sétima parte das alturas totais, ao passo que a segunda mudou o seu rácio de $\frac{1}{8}$ para $\frac{1}{9}$. Sobre a ordem coríntia, é dito que as proporções das suas colunas copiavam as das jónicas, excepcionando o caso dos capiteis¹⁴⁸, cuja grandeza da altura era equivalente à do diâmetro colunar. De altura, o capitel jónico mediria só um terço do diâmetro da respetiva coluna.

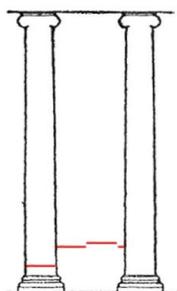


Fig. 30 Módulo jónico num diâmetro colunar e no espaçamento de duas colunas

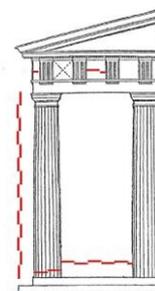


Fig. 31 Módulo dórico num raio colunar e no espaçamento de elementos arquitetónicos

Houve regras formuladas, na consolidação do inventário clássico da Arquitetura, para que as partes de um todo tivessem as suas dimensões determinadas pelas desse. Tais regras simétricas foram atribuídas a Hermógenes em *De Architectura Libri Decem* (III / p. 82), e o seu cumprimento com a divisão, ao largo, de templos em rácios de um para onze e meia, dezoito, ou vinte e quatro partes¹⁴⁹ designava a estrutura correta destes¹⁵⁰. Nisto, era determinado o módulo – ou seja, uma das frações obtidas a partir das simetrias de Hermógenes – que regularia não só diâmetros colunares, entre outras grandezas, como também o espaço entre constituintes arquitetónicos (Fig. 30). O conhecimento que, da disseminação de ordenamentos proponentes dos critérios *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, se firmou foi aplicado em contextos projetuais guiados por proporcionalidades distintas.

¹⁴⁷ O facto de ter havido mais tipos de capiteis, alguns empregues noutras ordens, não deve ser omitido; cf. Vitruvius, 1914, IV / p. 106, IV / p. 120.

¹⁴⁸ Dos quais o ornamento distintivo terá sido obra de Calímaco; cf. *ibid.*, pp. 104-106.

¹⁴⁹ Dependendo se o templo fosse tetrastilo, hexastilo ou octostilo, por esta ordem.

¹⁵⁰ O eustilo, por oposição ao picnostilo, sistilo, diastilo e areostilo; cf. Vitruvius, *op. cit.*, p. 78.

Tendo a proporcionalidade dórica sido convencionada de modo desigual ao da que a obra de Hermógenes haverá ponderado, os módulos obtidos pelas regras do mesmo não contribuíam para a idealização impecável dos seus templos. No escrito vitruviano (IV / pp. 110-112), acrescentam-se variantes às apresentadas a respeito do método divisivo da largura de um templo jónico. Em vez dos rácios desse outro, os que a divisão de um templo dórico gerasse deveriam ser de um para vinte e sete ou quarenta e duas partes¹⁵¹. O módulo resultante não coincidiria com os diâmetros das colunas dóricas, mas sim com os seus raios (Fig. 31). A sua aplicação projetual faria da distribuição de elementos em cima destas regular, ao contrário do módulo jónico, pois indicaria porções repetíveis na totalidade das partes que alterasse. Por outro lado, impediria a modificação das qualidades típicas da estética dórica e asseguraria estruturas aptas para sustentar materiais pesados.

Não há nada a que um arquiteto deva prestar mais atenção do que às proporções exatas do seu construído com referência numa parte escolhida como normativa. Depois da norma simétrica ter sido determinada, e as dimensões proporcionais ajustadas por cálculos, é necessário que haja sapiência para ser considerada a natureza de uma geografia, ou questões de função ou de beleza, e para se alterar o plano por meio de subtrações ou adições, de modo tal que estas alterações nas relações simétricas se possam verificar segundo a lógica de princípios corretos, e sem haver desvios do efeito pretendido.¹⁵² (Vitruvius, 1914: VI / 174, grifo nosso)

A passagem transcrita surge numa parte da obra vitruviana em que o foco temático se abstrai da questão dos edifícios sacros e segue a rondar as estruturas das muitas outras tipologias que integravam as urbes romanas. Quando Plínio critica o investimento da Roma Antiga nestas estruturas, visa certos materiais com que chegavam a ser feitas, cujo uso estaria reservado à dignificação do divino (1971, XXXVI / 2, §6-7). No seu escopo económico, assim como noutros¹⁵³, os projetos destas teriam limites tradicionais mais contidos, mas os seus desenhos nunca parariam de exibir uma oscilação entre a regra e a tríade que Vitruvius concilia. O arranjo, ou disposição, do projeto arquitetónico compunha-se nesta acordança, exprimindo uma prática que cedia, portanto, à intenção laboral da cultura greco-romana – ao bem-fazer das coisas que encaminhou a Estética.

¹⁵¹ Correspondentes respetivos a circunstâncias em que o templo fosse tetrastilo ou hexastilo.

¹⁵² Traduzido livremente de: “There is nothing to which an architect should devote more thought than to the exact proportions of his building with reference to a certain part selected as a standard. After the standard of symmetry has been determined, and the proportionate dimensions adjusted by calculations, it is next the part of wisdom to consider the nature of the site, or questions of use or beauty, and modify the plan by diminutions or additions in such a manner that these diminutions or additions in the symmetrical relations may be seen to be made on correct principles, and without detracting at all from the effect.”

¹⁵³ Cf. Vitruvius, 1914, V / p. 154.

Disposta numa grande escala, a forma construída tem a sua explanação em *De Architectura* emparelhada com o delinear de fronteiras e com o gerir morfológico das áreas que estas definiam (Vitrúvio, II / p. 24). O patamar no qual ocorre a dita explanação atende o lado sanitário do espaço urbano, se bem que o projeto territorial seria igualmente motivado pela ideia do belo. A menção de Dinócrates por Vitrúvio (II / pp. 35-36) mostra, como a que se marcou referenciando a obra de Plínio, admiração por visões ambiciosas de sítios configurados antropomorficamente, superantes das bases da grelha ortogonal¹⁵⁴.

A disposição de formas permeáveis à *venustas*, contemplativa do apelo sensorial provocado pelas construções, e aos critérios da durabilidade e utilidade¹⁵⁵ – *firmitas* e *utilitas* –, que tinham, logicamente, de se incorporar nelas para que a sua materialização fosse possível, incitava métodos projetuais. Estes empregavam três tipos de *dispositio*. Vitrúvio (I / p. 14) introdu-los como chave para a prática do arquiteto, precedentes da planta, do alçado e das perspectivas planeadores de espaços. Um dos desígnios ferramentais do desenho fica atestado por estas, e um somatório de dados sobre a virtualidade do espaço aflorado pela designação dos modos de encará-lo em função do seu potencial construtivo.

3.2.1. A modalidade pictórica do Desenho, a propósito de Vitrúvio

O foco temático da utopia tem aludido, até agora, à capacidade gráfica do plano. Na fonte a ser consultada, é reconhecida uma outra vertente em que o espaço se pode instaurar ciente da qualidade estrutural do sítio perfeito. Apatúrio de Alabanda, que terá pintado motivos arquitetónicos na *scaena* (Anexo 15) de um teatro em Trales, é referido por Vitrúvio (VII / p. 212). Surgindo, ainda em contextos clássicos, como “a representação de algo que existe, ou que pode existir”¹⁵⁶ (Vitrúvio, VII / p. 210), a figura pictórica adjaz às vistas do plano projetual por via da ilusão que cria com os objetos configurados nelas. Duas modalidades visuais da virtualidade espacial colocam-se, assim sendo, contrapostas pela encenação que uma faz da forma que a outra modera segundo critérios edificatórios. Ao representar espaços estruturados, a Pintura clássica simulava a *venustas*, e insinuava a *firmitas* e a *utilitas*, das arquiteturas; a ferramenta gráfica que é o desenho, comum nos processos criativos de ambas, permitia-o. No conjunto de referências vitruviano, são englobados escritos desenvolvidos em torno da modalidade a ser apresentada.

¹⁵⁴ O enaltecimento de territórios urbanos tencionou-se, historicamente, pela superação das morfologias ortogonais que se via em muitos dos territórios antigos; cf. Smith, 2007, p. 5.

¹⁵⁵ Cf. Vitrúvio, 1914, I / p. 17.

¹⁵⁶ Traduzido livremente de: “a representation of a thing which exists or which could exist”

Em primeiro lugar Agatarco, em Atenas, enquanto Ésquilo preparava uma tragédia, pintou uma cena, e deixou um relato sobre a mesma. Isto levou Demócrito e Anaxágoras a escreverem sobre o assunto, mostrando como, dado o centro de um sítio, linhas achar-se-ão na correspondência de um ponto com raios de visão divergentes, de modo que, por esta ilusão, uma representação convincente da aparência dos edifícios possa proceder-se num cenário pintado, e para que, apesar de estarem traçadas numa fachada lisa e vertical, algumas partes possam parecer mais chegadas para trás e outras mais para a frente.¹⁵⁷ (Vitrúvio, 1914: VII / 198)

Entre os eruditos helenísticos, a componente desenhada da Pintura não recebeu a nomenclatura que, hoje, recebe. “Todo o objeto visível tem um certo limite de distância, e quando um destes o alcança deixa de estar à vista”¹⁵⁸ (Euclides, 1945, p. 357) é uma lei claramente implementada na pintura de frescos (Fig. 32) que a Roma Antiga adotou. Trabalhos destes foram reprovados, na sua expressão dos conceitos da *Ótica* de Euclides, por filósofos influentes da Hélade, com Platão a denunciar as “memórias mortas” (Belting, 2005, p. 73) que os decoravam. O engano sensorial que compeliavam teve uma introdução teórica centrada no uso de cor e sombra para atribuir tridimensionalidade¹⁵⁹, entretanto.

A pouca elaboração teórica acerca dos contributos do Desenho no campo pictórico da representação reduz a sua nomenclatura clássica à cenografia¹⁶⁰ exposta por Vitrúvio como paralelo às perspetivas atuais. Da cultura visual que, nada obstante a falta de sistemas concebidos para a estruturação figurativa, se constituiu pública e privadamente, um intercâmbio da materialização motivada pela ideia do sítio perfeito com a virtualização do edifício belo, em recriações miméticas do mesmo, ganhou raízes dentro das artes.



Fig. 32 Anónimo, *Frescos da Villa Regina de Boscoreale*, c. 50-40 a.C. (Segundo Estilo da pintura romana)

¹⁵⁷ Traduzido livremente de: “In the first place Agatharcus, in Athens, when Aeschylus was bringing out a tragedy, painted a scene, and left a commentary about it. This led Democritus and Anaxagoras to write on the same subject, showing how, given a centre in a definite place, the lines should naturally correspond with due regard to the point of sight and the divergence of the visual rays, so that by this deception a faithful representation of the appearance of buildings might be given in painted scenery, and so that, though all is drawn on a vertical flat façade, some parts may seem to be withdrawing into the background, and others to be standing out in the front.”

¹⁵⁸ Traduzido livremente de: “Every object seen has a certain limit of distance, and when this is reached it is seen no longer.”

¹⁵⁹ Cf. Small, 2019, p. 122.

¹⁶⁰ Cf. Trindade, 2008, p. 25.

No que tange o intercâmbio assinalado, deve ser acentuado o tipo de literatura que o evidenciou e a sua relevância para a arte pictórica. *De Architectura Libri Decem* agrega, como quaisquer textos visores de lacunas em antigos estados da arte, ramificações do saber resultadas do cruzamento de ideias cuja importância era desvendada por outrem. Este outrem (plural) compunha-se numa panóplia de influências proveniente da variedade regional que o albergava. As ordens arquitetônicas assuntadas na obra vitruviana e os modelos que geraram a divisão da escola heládica de Pintura no séc. IV a.C. eram pares, tendo a sua notoriedade enquanto tais elevado os grupos onde haviam sido alcançados. Tal qual os autores mencionados quando Vitruvius explica as ordens, os responsáveis pela disseminação dos recursos da Pintura helénica fixaram-se em certos pontos geográficos, apelidados das escolas que a divisão de IV a.C. originou: jónica, siciónica e ática¹⁶¹.

Pela consubstanciação do conhecimento necessário à produção da Pintura clássica, as escolas que sucederam a heládica colaboraram numa *praxis* cada vez mais distante da cultivada na asiática, que lhe era externa¹⁶². Nesta outra, os motivos arquitetônicos tiveram menos azo, devido a questões básicas. A coordenação do mundo visível na sua técnica artística afastava-se da reprodução da materialidade dos objetos. Logo, a *mimesis* não foi o que a orientou. Os domínios da cor e da visão geométrica¹⁶³, que propiciou a consolidação do tema arquitetônico entre os restantes no caso da Pintura ocidental, eram empregues de forma a exprimir o real em ritmos reveladores da sua essência viva. Mais que tudo, várias literaturas asiáticas sobre a obra pictórica incidiam no processo de desenhar para o efeito da compreensão e expressão destes ritmos essenciais. Aquilo que fosse fluido, por oposição ao que demonstrasse pose – como as arquiteturas –, e o dito processo mantinham-se sinérgicos, afirmando o aprendizado nascente do seu encontro elementar e prepondo-o à concorrência deste com uma realização figurativa total.

É assumindo o tratado enquanto ponte entre a finalidade da obra pictórica nos círculos ocidentais e a experiência digestora da sua visão, principal em escolas orientais, que a primeira parte da investigação corrente – na qual se considerou o objeto construído sob contextos hierárquicos, canónicos e oficiais da imagem perfeita da utopia – encerra. O projeto, traçado para viabilizar imaginários espaciais, passará a acompanhar-se da obra pintada na definição de cenários que se aproximem do real através da verosimilhança.

¹⁶¹ Cf. Plínio, 1896, XXXV / 1, §75.

¹⁶² Cf. *ibid.*, *loc. cit.*

¹⁶³ Cf. Morey, 1924, p. 39.

II. As potencialidades do espaço virtual

Pela cultura da condição espacial

*Primeiro, há utopias.*¹⁶⁴ (Foucault, 1967)

Depois de ser frisado o suporte fornecido ao entendimento da virtualidade do espaço pela utopia, as categorias nas quais esta se subdivide e as que lhe são distintas vêm à superfície. Organizações que tirem partido de ideias utópicas podem, segundo o que Fussler (2012, pp. 12-13) indica em relação aos tempos atuais – permissores do estudo, a fundo, dos fatores da conceção espacial –, surtir positivas ou negativas. Seja qual for a sua polaridade, a imagem da utopia circunscreve-se nos diálogos e discursos, ou no contrabalanço entre ambos, dirigentes dos coletivos em que se manifesta (Fussler, p. 118).

O controlo dos discursos e diálogos político-sociais no espaço separa algumas arquiteturas daquelas que se detetam comuns em circunstâncias múltiplas. As funções heterogéneas associadas aos perímetros destas originaram a noção do sítio heterotópico¹⁶⁵. Este tipo de sítio e o que se definiu eutópico são símeis pois as suas construções dispõem-se pela intervenção da utopia no funcionamento de coletivos, estando os dois abertos à polaridade vista. Quanto a estruturas que identifiquem a heterotopia, há vários destaques.

Dos contextos aproximados anteriormente, o labirinto trata-se de uma estrutura exemplar a informar a heterotopia. Historicamente, os labirintos desempenharam a função de isolar indivíduos, em caminhos que se percorriam no caso de doença ou punição¹⁶⁶. Aos labirintos adicionam-se, outrossim, prisões, campos militares, escolas, jardins, *etc.* Com sítios do género, uma sociedade tenta afastar-se da violação dos seus valores, e crises ou divergências pontuais previnem-se. Foucault equacionou isto na categorização que fez das heterotopias, cuja construção data desde a Antiguidade, bem como a relocação que a realidade destes lugares por si reconhecidos pode causar para outros (virtuais). A convivência que, através dos mesmos, se estimula entre o real e o virtual suscita uma introdução da experiência pictórica enquanto expositora de conceções espaciais.

¹⁶⁴ Traduzido livremente de: “First, there are utopias”

¹⁶⁵ “There are also, probably in every culture, in civilization real places – places that do exist and that are formed in the very founding of society – which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias.” (Foucault, 1967)

¹⁶⁶ Cf. Eliade, 1959, p. 49.

Para que os novos conteúdos em introdução ganhem nexos, os termos *tópos* e *locus* têm de ser agregados. ‘Lugar’ é a tradução simultânea do grego ‘*topos*’ e do latim ‘*locus*’. Num sentido estritamente espacial, somente a forma como estes se veem classificados pode individuar as virtudes que assinalam. Com a utopia a sugerir, a título de estruturante espacial, uma complexidade setorial disposta à mercê de discursos e diálogos sucessivos, a definição do *tópos* em classes diversas revê-se nalgum tipo de progressão geopolítica. O *locus*, em compensação, ver-se-á limitado por classificações geomorfológicas¹⁶⁷. Seja tido mais um sítio heterotópico como princípio deste acerto sobre o elo entre os dois termos destacados, que acompanhará a continuação do tratamento dos outros assuntos propostos.

No meio dos espaços heterotópicos, o jardim tem uma amplitude de contextos que deriva da sua inserção antiga na evolução do Homem¹⁶⁸. A plasticidade deste local a elevações do mundo inteiro tornou-se, por tradição, numa das suas virtudes mais natas. Os laços que fomentou da Natureza com o estado puro do espaço foram, em consequência, repercussões da proximidade de determinados coletivos à envolvente na qual o seu cuidado se consumava. Uma face paradisíaca da utopia disseminou-se pela sua imagem, transposta para textos como o da *Bíblia*¹⁶⁹ – sugestivos do *locus amoenus* que veio a representar.



Fig. 33 Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias Terrenas*, 1504, óleo s/ madeira (arquiteturas contornadas)

¹⁶⁷ Cf. Curtius, 1953, p. 193.

¹⁶⁸ “(...) perhaps the oldest example of these heterotopias that take form of contradictory sites is the garden. We must not forget that in the Orient the garden, an astonishing creation that is now a thousand years old, had very deep and seemingly superimposed meanings. The traditional garden of the Persians was a sacred space that was supposed to bring together inside its rectangle four parts representing the four parts of the world [...] As for carpets, they were originally reproductions of gardens (the garden is a rug onto which the whole world comes to enact its symbolic perfection, and the rug is a sort of garden that can move across space).” (Foucault, 1967); cf. Kuilman, 2013.

¹⁶⁹ Cf. Franco, 1992, p. 113.

Locus amoenus, ao contrário de *locus horridus*, agrupa espaços onde criações divinas, sob a forma natural, se manifestam plenas. O trabalho pictórico das culturas europeias ocidentais dependeu bastante da persistência desta caracterização espacial nas visões que as suas instituições do poder propagavam a escalas territoriais. A exclusividade que o jardim e espaços afins – invocadores da terminologia em apreço – obtinham com o condicionamento de territórios viu-se por símbolos construídos do poder institucional que o impunha (Anexo 16) e, pictoricamente, pela restrição de quem se representava nestes¹⁷⁰. Mais uma vez notado a par do seu monopólio, o espectro das artes reabre-se ao tópico do condicionamento estético de geografias, quer a nível estratégico, quer a nível temático. Conforme, à luz de situações emergentes durante a Idade Média, a figuração da geografia imaginada do *locus amoenus* gravitou uma atmosfera clara e agradável, a do *horridus*, que também teve o seu ideário primário baseado na composição natural do espaço¹⁷¹, quis-se tenebrosa. *O Jardim das Delícias Terrenas* (Fig. 33) ilustra a oposição das duas.

A obra de Bosch apresentada trata-se de um produto refinado da cultura visual que a Europa do segundo milénio d.C. passava a inteirar partindo de referências clássicas¹⁷². Como tal, demonstra-se lente de discursos que permaneciam fixados na agradabilidade do *locus amoenus*, extensível a produções linguísticas como a da retórica. Estes discursos vincavam-se em ligações da moralidade cristã à imagem do paraíso¹⁷³ e instalavam o medo pela sociedade na qual atuavam, enfatizando a noção do *locus horridus*; ou melhor, o castigo que designava para o que se julgasse heterodoxo, ou profano, ao catolicismo.

Para além de dar a ver as atmosferas contrastantes dos *loci* a ser examinados, *O Jardim das Delícias Terrenas* exprime a relação que muitas circunstâncias históricas nutriram do espaço natural segregado com uma *imago-mundi* (Anexo 17). Igualmente, transfigura o conceito de *axis-mundi*, mencionado aquando da exploração do território comedido pela cosmogonia mitológica da Terra, numa estrutura semelhante a um relicário gótico, como descreve Bosing (1994, p. 57). De acordo com a leitura da referência citada, a estrutura representa “a Fonte da Vida”¹⁷⁴ – no painel esquerdo da pintura de Bosch –, abandonada pelos humanos, ao mesmo tempo que a imagem celestial dos seus arredores, em troca de uma criação mortal que copiava a sua aparência e centralizava o pecado.

¹⁷⁰ Cf. Franco, 1992, p. 115.

¹⁷¹ Cf. McIntyre, 2008, p. 29.

¹⁷² Cf. Curtius, 1953, p. 197.

¹⁷³ Cf. Franco, *op. cit.*, p. 121.

¹⁷⁴ Traduzido livremente de: “the Fountain of Life”

O ambiente circundante desta outra será o motivo central do tríptico que se interpreta – representativo da vida terrena –, alegoricamente ladeado por cenas do céu e do inferno, na devida ordem. O lado infernal não esboça, sequer, a qualidade bucólica que o lado celestial emana e que é desfrutada de forma pecaminosa no cenário mundano do centro.

O sonho erótico do jardim das delícias dá lugar ao pesadelo realizado no seu lado direito. [...] Edifícios não só ardem, mas também explodem pela densidão obscura adentro; os seus reflexos flamejantes a fazer a água debaixo virar sangue. [...] Bosch nunca criara uma imagem tão bem-sucedida em pronunciar a índole mutável e insubstancial de um sonho.¹⁷⁵ (Bosing, 1994: 57-59)

As cidades são iguais aos sonhos: tudo o que é imaginável pode ser sonhado, mas até o mais inesperado sonho é um desejo, ou o inverso disto – um medo. Cidades e sonhos são feitos de desejos e medos, mesmo que o fio condutor do seu discurso seja secreto, as suas regras absurdas, as suas visões enganosas e que tudo esconda algo ulterior. [...] se as cidades espelham medos, podem muito bem representar imagens distópicas (...) ¹⁷⁶ (Martins, 2018: 145, grifo nosso)

Comparadas às arquiteturas dos painéis celestial e mundano d’*O Jardim das Delícias Terrenas*, que se coadunam com a visualidade do *locus amoenus*, as que constam na cena infernal são mais reconhecíveis dentro das morfologias edificatórias, espelhando como “o perverso *locus horridus* é tornado num alicerce para articular a resposta a um cenário político distópico”¹⁷⁷ (McIntyre, 2008, p. 25). A distopia¹⁷⁸ enquadra-se, nas categorias da estruturação humana do espaço, mediante subversões dos vínculos que se formam entre o estado real de uma geografia e o seus modelos ideais. Pensar sobre o sítio distópico estará para reunir defeitos locais, e supô-los numa gravidade aparentemente irreversível, da mesma maneira que idealizar o cenário utópico está para reunir qualidades conducentes de organizações prósperas. Qualquer elaboração encadeada na *amoenitas* reage a sensações que a *inamoenitas*, adjetivando o *locus horridus* e a imagem distópica, aliena. Deste modo, as concepções da utopia e da distopia são elementarmente adversas.

¹⁷⁵ Traduzido livremente de: “The erotic dream of the garden of delights gives way to the nightmare reality of the right wing. [...] Buildings do not simply burn, they explode into the murky background, their fiery reflections turning the water below into blood. [...] Bosch never created another image that more successfully evoked the shifting, insubstantial quality of a dream.”

¹⁷⁶ Traduzido livremente de: “Cities are like dreams: everything imaginable can be dreamed, but even the most unexpected dream is a desire or its reverse, a fear. Cities and dreams are made of desires and fears even if the thread of their discourse is secret, their rules are absurd, their perspectives deceitful and everything conceals something else. [...] if the cities reflect fears they can also represent dystopian images.”

¹⁷⁷ Traduzido livremente de: “the perverse *locus horridus* becomes a primary means of articulating a response to a dystopic political landscape”

¹⁷⁸ “Ideia ou descrição de um país, de uma sociedade ou de uma realidade imaginários em que tudo está organizado de uma forma opressiva, assustadora ou totalitária, por oposição à utopia.” (Priberam, s.d.)

Toda a elementaridade que os conceitos de *amoenitas* e *inamoenitas* dão a imagens utópicas e distópicas imbui-se na interação visual entre o humano e a sua envolvente, da qual nasce a paisagem¹⁷⁹. A digestão da Natureza neste produto imagético enraizou a seletividade, expressa, de quadros do mundo em conformidade com as suas características figuráveis. No curso da história, a paisagem tornou-se cada vez mais presente devido: a literaturas que a tomavam enquanto tema teórico¹⁸⁰, ou que a intersetavam no efeito circunstanciado da descrição; à cultura de sítios similares ao jardim e da pintura paisagística¹⁸¹. Conquanto não fossem sinónimas¹⁸², a *amoenitas* de um lugar e a beleza de uma paisagem natural enredavam a mesma ideia do espaço criado a favor da vida do Homem. Alternativamente, a incompatibilidade que a *inamoenitas*, acompanhada pela paisagem inestética, denota quanto à condição humana sempre induziu visões negativas.

Em síntese, a *inamoenitas* pertence a um aglomerado de defeitos¹⁸³ que conjura a morte, ao invés de focar a geração criativa da vida. A cogitação subjacente à virtualidade distópica já transluzia no fim d’*A República* (2008, pp. 271-278) – não sendo o seu corpo, repleto de debates sobre um sítio que se queria antitético a esta má conjuntura espacial, menos reflexivo disto. O mito de Er serve como remate para a contemplação platónica que tem sido referida com vista no tema da utopia, e a sua narração sucinta evidencia a dicotomia do que seriam os destinos das almas numa vida pós-morte. *Loci* virtuais, os destinos encarados por benfeitores e malfeitores do passado helénico entendem-se opostos, em termos das paisagens que proporcionam, pela caracterização destas categorias de personagem no mito. Almas alegres, de aspeto limpo e cuidado, haveriam levado vidas moralmente corretas, provindo as suas condições físicas e mentais do lugar etéreo que lhes fora reservado enquanto recompensa. Eram, estas, os benfeitores. Os malfeitores, a quem Platão associa encarnações viventes do crime e da tirania (sobretudo), mostravam ser almas condenadas a sofrer num submundo sujo e constritivo.

Ao forro moral que *A República* desenlaça sobre o espaço, assiste uma catividade imaginária da condição humana cuja génese combina todos os cenários diferenciáveis. Eutopias e heterotopias complementam, materialmente, as virtualidades que os extremos da utopia e da distopia cercam na projeção de experiências sensivelmente persuasivas.

¹⁷⁹ Cf. Berque, 2000, p.4.

¹⁸⁰ Cf. Basso, 2020, p. 27.

¹⁸¹ Cf. Berque, *loc. cit.*

¹⁸² Cf. *ibid.*, p. 3.

¹⁸³ “(...) aeris contagio, ventorum infalubritas, tempestatum intempeftivitas, locorum inamoenitas, aquarum injucunditas (...)” (Gwinne, *apud* Ward, 1740, p. 106)

O recurso facultado por *loci* reais a *loci* virtuais quando estes segundos são encenados não se trata apenas do quão agradáveis ou nocivas possam parecer as descrições dos *loci amoeni e horridi*, ou de uma beleza paisagística que, quer presente, quer ausente, os nivele uns aos outros. Também diz respeito à perspectiva geográfica de que os *tópoi* imaginados precisam para se fixar tanto próximos como longínquos de lugares que os seus imaginadores conheçam¹⁸⁴. Porque foram concebidos polos do mesmo tipo de crença espiritual, o paraíso e o inferno entendem-se através das suas regiões hipotéticas nos confins do céu e subsolo terrestres. A distância remota destes espaços entre si e quanto a sítios realmente habitados terá tido a discrepância, advinda de desejos e medos coletivos, das vivências que lhes foram sendo associadas como principal estímulo cultural.

1. Em correspondência com o paradigma céu-inferno: o virtual insular

De há muito tempo atrás, o inferno e paraíso não foram os únicos espaços irrealis com semblantes relativos a ter alimentado a ideia da distopia oposta à utopia e vice-versa; nem foi *A República* a única literatura de Platão a ter inspirado a *Utopia* de More e, indiretamente, a classificação moderna do *tópos* virtual. Vê-se, na ideação da Utopia, que a imagem explorada no texto desse nome é idêntica à de outra projeção por parte de Platão, composta dentro da dialética típica do autor clássico – igualmente adotada por More. Ambas as referências usaram o território insular, situado algures longe dos domínios das suas culturas, para delimitar a imagem de um espaço onde as melhores condições de vida tinham sido garantidas. Segue-se a introdução da ilha imaginária de Platão, no seu *Crítias*:

(...) os deuses distribuíram a Terra entre si [...]. A parte de Poseidon era a ilha da Atlântida, e foi num distrito desta que ele criou os seus filhos com uma mortal. [...] Havia dois anéis de terra e três de água, como rodas, centrados na ilha e equidistantes uns dos outros, tornando o sítio inacessível ao Homem (não haviam navios ou viagens marítimas naquela altura). Ele equipou a região central com generosidade divina [...] e fez o solo crescer, abundante, qualquer colheita. Teve cinco pares de gémeos, que treinou, dividindo a Atlântida por eles [...]; a riqueza deles não encontrou rivais em nenhuma dinastia [...] e, tanto na cidade como no campo, era-lhes concedido tudo o que podiam desejar.¹⁸⁵ (Platão, 1971: 136-137)

¹⁸⁴ Cf. Manguel, 2000, *passim*.

¹⁸⁵ Traduzido livremente de: “(...) the gods distributed the whole earth between them [...]. Poseidon’s share was the island of Atlantis and he settled the children born to him by a mortal woman in a particular district of it [...] There were two rings of land and three of sea, like cartwheels, with the island at their centre and equidistant from each other, making the place inaccessible to man (for there were still no ships or sailing in those days). He equipped the central land with godlike lavishness [...] and caused the earth to grow abundant produce of every kind. He begot five pairs of male twins brought them up, and divided the island of Atlantis into ten parts which he distributed between them [...]; their wealth was greater than that possessed by any previous dynasty of kings [...], and both in the city and countryside they were provided with everything they could require.”

O escrito citado a propósito da Atlântida nasce de uma projeção histórica na qual é reforçada a ligação dos helenos à deusa Atena, correspondendo o povo da ilha em causa ao inimigo destes numa batalha que despoletou a tentativa, do mesmo, de invadir território continental. Nesta projeção, as regiões da Hélade foram divinamente condicionadas para que a prosperidade dependesse de uma destreza estratégica e sabedoria geral adquiridas, a certo ponto distinguidas em relatos egípcios sobre os dias de glória da civilização¹⁸⁶. São os aspetos fictícios e reais unidos no *Crítias* e na *Utopia* que, triangulados, revelam a recriação, feita por More, da imagem cujo contributo na obra platónica corresponde ao enaltecimento da ideologia helénica. Posto isto, convém introduzir a ilha do autor moderno, também associada a eventuais ficções que incluíam o Egito, bem como a Roma, antigos¹⁸⁷:

A ilha da Utopia mede, no centro, duzentas milhas de largura, e quase o mesmo em grande parte da área que ocupa, mas torna-se mais estreita ao pé de ambas as suas pontas. O seu contorno não é diferente do de uma crescente. Entre as pontas, por um intervalo de onze milhas, o mar avança e retém-se numa baía extensa, [...]. Na dita baía, não há correntes fortes; [...] o que ajuda o comércio interno da ilha. Contudo, a entrada para a baía, perturbada ou por rochas, ou por profundidades rasas, é muito perigosa. [...] se alguém de fora entrasse na baía sem um dos seus pilotos, correria um grave risco de naufrágio. [...] Mas dizem [utopianos] (e restam vestígios que o provam) que isto não foi ilha logo de início, e sim terra, do continente [América]. Utopus, que a conquistou (e a quem o nome atual do sítio homenageia, uma vez que se chamava Abraxa), [...] decidiu separá-la do continente (...) ¹⁸⁸ (More, 2000: 36-37)

Semelhante à Atlântida, que fora apelidada segundo o primogénito de Poseidon (Atlas), a Utopia carregava o nome do primeiro rei a impor, nela, os sistemas sofisticados descritos nas palavras convictas de Rafael Hitlodeu. A esta personagem portuguesa¹⁸⁹ de More e a Crítias, no texto de Platão, coube trazer os sítios introduzidos para o cerne de diálogos que a *amoenitas* terá suscitado, como fator necessário para a coexistência do espaço natural e da sua realização à mão do Homem rodeado por paisagens urbanizadas.

¹⁸⁶ Relatos fictícios; cf. Lee, 1971, p. 165.

¹⁸⁷ Cf. More, 2000, p. 35.

¹⁸⁸ Traduzido livremente de: “The island of Utopia is in the middle two hundred miles abroad, and holds almost at the same breadth over a great part of it, but it grows narrower towards both ends. Its figure is not unlike a crescent. Between its horns the sea comes in eleven miles broad, and spreads itself into a great bay, [...] In this bay there is no great current; [...] which gives all that live in the island great convenience for mutual commerce. But the entry to the bay, occasioned by rocks on the one hand and shallows on the other, is very dangerous. [...] if any stranger should enter into the bay without one of their pilots he would run great danger of shipwreck. [...] But they report (and there remains good marks of it to make it credible) that this was no island at first, but a part of the continent. Utopus, that conquered it (whose name it still carries, for Abraxa was its first name), [...] designed to separate them from the continent, and to bring the sea quite round them. (...)”

¹⁸⁹ Cf. More, *op. cit.*, p. 10.

Porém beneficiários de um equilíbrio entre o cultivo e o comércio que suportavam, os territórios quase autossuficientes do *Crítias* e da *Utopia* implicam-se, cada qual, mais apoiados num destes dois meios de enriquecimento. O arquétipo representado pela Atlântida reside na ligação dos mitos helénicos à *pólis* grega, acordada melhor fatora da produção interna dos grupos que a estruturaram, e suposta como modelo urbano desta ilha que só teria crescido congénere aos domínios helenos por causa do seu culto olímpico – ponto de contacto exclusivo de helenos e atlantianos. Já o que se retrata no caso da Utopia é fruto da colonização europeia do mundo (Anexo 18), ordenado à vista do fluxo comercial dinamizado durante o período renascentista, em parte, pelos descobrimentos portugueses.

Os ideais que incentivaram os escritos abordados apontam-se, agora, justificativos das diferenças perceptíveis em volta dos sítios neles expostos. Por detrás do *ex-libris* platónico, está o ideal da perfeição observado aquando da contextualização clássica das artes. Na revisão que More, frente aos tempos modernos da sua vida, faz de Platão, este ideal deixa de possuir o mesmo valor aspiracional que possuía, e, em substituição do referente divino que o ocasionou, insere-se o paradigma humanista do Renascimento. Os autores contrapostos dão rastros desta mudança com os seus modos de comunicar ilhas imaginárias: enquanto a memória da Atlântida se funde em cronologias heládicas e míticas, a da Utopia é passada, em primeira mão, por um nauta (Hitlodeu) que a viu no seu auge. O trajeto que levou esta ilha ao auge testemunhado teria consistido na correção das escalas de mérito obtidas com a tradução social do perfeito / divino, dado o impasse que dirigiam à asserção de um sistema no qual cargos e propriedades circulavam por todos os utopianos. Mesmo após ser elucidado, o diferencial entre a Atlântida e a Utopia não invoca uma dicotomia utopia-distopia. Eis uma passagem que exprime o inverso das utopias insulares:

(...) uma ilha a ruir,
Onde pensámos que nenhum Deus ia sorrir:
Nem abastecida de riqueza, nem de brisa abençoada:
A planta boa não poderá lá ser maturada,
Mal aproveitada por corças ignorantes,
Ou rasurada por ventos orientais congelantes:
Ou, venha um dia impedir que merme,
Em breve repasto dalgum verme:
[...] Triste ilha! duma fama que a deixa esquecida;
DISTOPIA era a sua cotação banida.¹⁹⁰ (Younge, *apud* Smollett, 1748: 399-400)

¹⁹⁰ Traduzido livremente de: “(...) a wretched ifle, / On which we thought no God would smile: / Not for’d with wealth, nor blest in air: / No useful plants would ripen there, / Mismanag’d by th’unskillful hinds, / Or nipt by chilling eaftern winds: / Or if they flourished for a day, / They soon became some infect’s prey: [...] / Unhappy ifle! scarce known to fame; / DYSTOPIA was its flighted name.”

A Distopia de Younge veio assegurar o pilar que se formava, desde tempos antigos, na recorrência da ilha imaginária como incorporação das condições utópicas e distópicas do espaço, e equipará-lo ao que se tinha fixado entre versões do céu e do inferno. Ademais, veio recitar conceções clássicas e modernas deste tipo de geografia, com a alusão que os enredos míticos centrados nela pretenderam relativamente a circunstâncias do séc. XVIII. *Utopia, ou Os Dias de Ouro de Apolo* interliga a concretização, sem efeito, da vontade divina sobre esta terra distópica ao governo curto do lorde de Chesterfield na Irlanda¹⁹¹. Logo, na intertextualidade a ser notada dentro do conjunto formado pelos três trabalhos introduzidos, o poema de Younge tem por linha de força a desilusão do perfeito enquanto arcabouço clássico das utopias e do seu substituinte moderno, investido em maximizar o que os ofícios ensinados ao Homem trazem para triar o seu melhor cenário coletivo¹⁹². Visto que contraria ambas as propostas utópicas de Platão e More, este terceiro texto vem, afinal, validar o termo ‘distopia’ na nomenclatura histórica¹⁹³ de sítios que sucumbam não só a uma *inamoenitas* implacável face ao milagre, mas também – atendendo o seu subtexto político – à conta de crises que impeçam um plano de gerar préstimos duradouros.

Com a Natureza dura da Distopia a ilustrar a imagem que o mau estado político produz do espaço, representações análogas à cidade em ruína pintada por Bosch podem considerar-se rastreadas no seu objetivo de comunicar o *locus horridus*. A predominância da composição urbana dentro da imagética englobada pela pior classificação do *locus* destaca o aviso que a distopia dirige acerca das consequências da má estruturação espacial; *versus* qualquer promessa que a utopia desenvolva aliando o *locus amoenus* e a maestria de competências humanas. Se a consideração dos mediatismos que afastam o inferno iminente à virtualidade distópica do paraíso para o qual a sua contrapartida utópica remete for mantida, torna-se pertinente impor paralelos ao eixo da *inamoenitas* e da *amoenitas*.

Graças às artes maleáveis dos contextos em que a Atlântida, a Utopia e a Distopia surgiram literariamente, as ideologias detentoras da esfera coletiva do espaço puderam usufruir da sua visualidade a níveis diversificados. Averiguar o grau de aproveitamento do Desenho nos intervalos dos mesmos esclarecerá o rumo da vertente pictórica desta esfera. Embora atinentes à História da Europa, as ditas épocas deixaram legados paisagísticos cuja apreciação denotará culturas díspares o suficiente para que este fator se faça entender.

¹⁹¹ Cf. O’Conor, 1936, p. 403.

¹⁹² Percebendo a implementação do erro e corrigindo-a; cf. Hansot, 1974, p. 69; cf. Fortuna, 2021, p. 24.

¹⁹³ Cf. Budakov, 2010, p. 88.

1.1. Tratos artísticos entre as ilhas da Atlântida, da Utopia e da Distopia

Finda a análise de um trio de cenários onde a imagem do sítio transluz consciência sobre os extremos virtuais do espaço, é oportuno enveredar o faseamento a ser insinuado pela reabertura prévia da responsividade artesanal à soberania de poderes estratégicos¹⁹⁴. Nisto, a consciencialização daquilo que as belas-artes preservaram até quando eram extrinsecamente monopolizadas, por lhes ser intrínseco, será substancial. Por mais que, de acordo com Platão e More¹⁹⁵, o produto pictórico se tenha assumido vizinho de utopias negativas – posta a improcedência que lhe foi tachada face a questões epistemológicas ou à sua inserção social –, privá-lo a um setor de dispositivos para as estratégias estagnantes destas¹⁹⁶ só indica que, num primeiro intervalo contextual: as suas vantagens não estavam, geralmente, em pé de igualdade com as de outros aparelhos do intelecto; porém elado, o encontro da paisagem e da projeção do espaço coletivo não constou prioridade erudita. Contudo, as áreas fundamentadoras das conexões antes sublinhadas tiveram os seus focos académicos cimentados ainda nesse intervalo. Ao se aplicar no campo das artes visuais, a ciência que serviu as academias no seu aclave enquanto instituições do conhecimento aderiu o registo gráfico a um empirismo que apurou ambos os seus métodos e imaginários.

Os assuntos de adiante estarão compenetrados na cadeia que o trabalho pictórico começa rente à experiência da observação, da qual a unidade com o processo do desenho se viu apreciada no balanço da pintura oriental, oposto ao das da Grécia e Roma antigas e do conflito gerado sobre a sua validade em núcleos principiares da Estética ocidental. Estes sim, compassados ora pelas transições da Antiguidade Clássica para a Idade Média e desta para o Renascimento, ora por outra do séc. XVI para o séc. XVIII – isto é, os tratos contextuais das utopias sondadas, mais o que vai da segunda destas à sua inversão distópica –, irão acomodar a tratadística tangente à paisagem humanamente composta entre fatores que, a cargo da mão artesanal, foram incutindo os seus temas na consciência artística.

Valerá antecipar que a emergência, já em meados das cronologias anunciadas (séc. XIV-XVI), do Desenho na qualidade de disciplina fulcral à juntura das belas-artes, e ao enquadramento subsequente da figuração de territórios arquitetónicos num leque de aprendizados que se tinha legitimado muito mais cedo, ocorreu pelo tratado. Para que os pontos de incidência dos próximos avanços fiquem todos claros, também valerá reparar que tal ocorreu a par da busca europeia pela sofisticação rondada por More na sua Utopia.

¹⁹⁴ Cf. Fussler, 2012, p. 143.

¹⁹⁵ Cf. More, 2000, p. 100.

¹⁹⁶ Pode-se reencaminhar a ideia da utopia negativa para a imagem platónica do Estado luxuoso.

De mais para mais, mostrar-se-á conveniente lembrar que quem divulga a ilha do autor quinhentista é uma personagem nascida em Portugal, pois algumas referências do espólio nacional serão mencionadas nestes avanços investigacionais. Retrospectivas principalmente guiadas por referências estrangeiras, anexas a uma notabilização artística que o séc. XVI marcou concernindo o meio pictórico, levarão a outras sobre o último dos dois compassos fixados, máxime atentas a expoentes setecentistas dos veículos da paisagem arquitetónica. Estas outras, de enfoque maiormente português, vão ser premissas para breves conclusões sobre uma posterioridade em que há o devido reconhecimento da paisagem como recipiente de reflexões cientes dos seus temas ambientais, e divergentes entre si por esse motivo. O doravante das mesmas vai-se querer, então, vinculativo da extensão virtual contida no trabalho figurativo do espaço com a sua autoria; tão válida quanto, *exempli gratia*, as dos que se leram acerca do *tópos* (insular), primeiramente dialogado conforme a manifestação celestial de *loci amoeni* e, depois, como efeito da indústria humana, ou poetizado perante a falha eminente à sua transformação e indiferente ao quão sofisticado seja este processo.

2. A composição artificial no período transitivo da Idade Média

O que se mentaliza a propósito de os processos transformativos do espaço e a sua virtualidade serem intercambiáveis ganhou interesse através da continuação dada, durante a Idade Média, à cultura dos saberes clássicos. Foi com as áreas de conhecimento prioritárias na formação dos membros da *pólis* grega¹⁹⁷, e pela apropriação destas em prol da potência romana, que a Europa medieval conseguiu reter e produzir fontes cujas descrições locais apoiavam a ênfase do seu além espiritual. Decerto, temas símeis aos que Ovídio e Virgílio¹⁹⁸ inspiraram entre a *amoenitas* e a *inamoenitas* de *loci* criados por um poder imediato permaneceram relevantes para o currículo universitário de então, a partir da canonização escolástica que motivaram das artes liberais.

Gramática, Dialética e Retórica, e Geometria, Aritmética, Astronomia e Harmonia, as divisoras respetivas do *Trivium* e do *Quadrivium*, tiveram a sua junção como disciplinas das artes liberais filtrada em alegorias invocadas pela fé cristã. *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, de Marciano, apresenta-as personificadas num casamento que visou “simbolizar a união de eloquência e aprendizado, artes do trívio e do quadrívio”¹⁹⁹ (Stahl, 1971, p. 24).

¹⁹⁷ Já reunidas no tempo de Platão; cf. Lassere, 1964, p. 15.

¹⁹⁸ Cf. McIntyre, 2008, p. 21.

¹⁹⁹ Traduzido livremente de: “to symbolize the union of eloquence and learning, the arts of the trivium and the quadrivium”

Podendo dar a entender que os eruditos medievais obtinham um domínio vasto das artes liberais, o entrelaçar das disciplinas da eloquência e do aprendizado começou, na verdade, por versar uma episteme cujas matérias do aprendizado tinham pouco retorno, comparada com a da Grécia Antiga – que estabeleceu os seus estratos curriculares. Isto aconteceu a pretexto de a escolástica se ter fixado apenas em referências latinas no primeiro milénio, e início do segundo²⁰⁰. A corroboração lógica que mediava a difusão de conhecimento helénica tornou-se gradualmente menor nestas literaturas, a fim de facilitar o seu recurso pelos artesãos que serviam o Império Romano. No seu comentário à obra de Marciano, Stahl (p. 95) confronta a barreira resultante e aponta como a mesma afetou, inclusive, o escopo da eloquência, mediante a preconização da Retórica nos ofícios que principiava.

O investigador citado a respeito de *De Nuptiis* refere, ainda sobre a eloquência, Cícero enquanto modelo formal para a sua direção retórica no Medievo. Se, por um lado, subsidiar o diálogo à exposição final de discursos não complementou a teoria científica, pelo outro, promoveu cuidados que cercaram a composição. Os coetâneos europeus de Marciano – sem excluir o próprio – passavam, sob a lente do cristianismo, uma longa tradição de processos tendencialmente mais indissociáveis dos objetos que compunham. Aquilo que o eclesiástico referido produziu trata-se um correspondente escrito a muitos outros objetos tocados pelo ponto de vista em questão. Assim como Marciano artificiaava, num texto que inspiraria a alegoria dantesca²⁰¹, matérias inventariadas na posse de Deus, os oficiais de artes abaixo da escrita, ou servis, faziam-no noutros meios; entre quais o Renascimento iria crescer a cultura visual que, anteriormente, quando trazida à superfície, ajudou a introduzir as variações da virtualidade do espaço para lá da sua condição utópica.

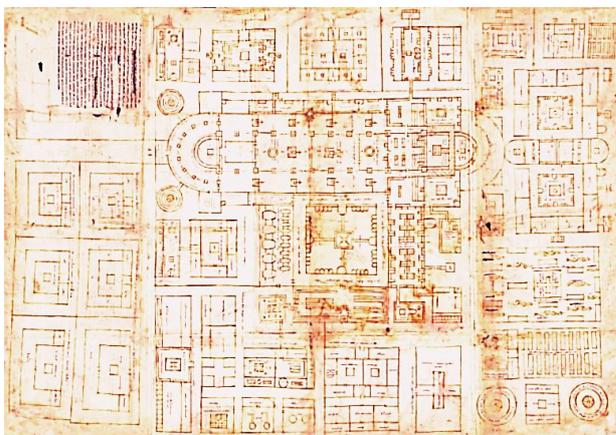


Fig. 34 Atribuível ao Abade Heito, Plano de São Galo, c. 820



Fig. 35 Página 12 do caderno de Honnecourt, c. 1220-1230 (falhas perspécticas marcadas)

²⁰⁰ Cf. Eco, 2010, p 14; cf. Stahl, 1971, p. 8.

²⁰¹ Cf. Stahl, *op. cit.*, p. 71.

Na Idade Média, arte é “construção, operação tendo em vista um resultado [...]”; *artifex* são o ferrador, o retórico, o poeta, o pintor e o tosador de ovelhas” (Eco, 2010, p. 203). O conjunto que o bem-fazer das coisas abrangeu nos círculos antigos mantém-se definido pelos artífices, ou *artifex*. A amplitude deste conjunto implica uma oscilação, entre artes liberais e artes servis, dos oficiais a quem compete a transformação do espaço. De acordo com Eco (pp. 211-212), o artífice do espaço diverge dos restantes técnicos englobados pelas artes servis, por se aproximar mais dos domínios teóricos das liberais, quando a parte que lhe toca é comunicar, “através do prazer e da beleza, as verdades da ciência e da fé”. Paisagisticamente, a propensão das verdades medievais para a composição evidencia uma sensorialidade interna ao processo, serviente à imaterialização do Homem.

O plano de São Galo (Fig. 34) é objeto da parelha científico-teológica do saber porque comunica, geometrizando, os marcos paisagísticos do Medievo na sua morfologia e ordem urbanas. Entre as arquiteturas compostas neste documento, e as outras do contexto a apreciar-se²⁰², tais marcos são como replicantes físicos da origem do espaço geométrico. A ambiguidade entre referentes abstratos – o ponto de origem, o sentido de traçados, *etc.* – e guias “passíveis duma experiência sensorial” (Carita, 1999, p. 23) indicia a Geometria que consta no escrito do séc. V analisado por Stahl²⁰³. Com a circunscrição epistémica introduzida, o papel desta disciplina no âmbito arquitetónico deixa de consistir, só, em instruir regras como as do modelo beneditino de São Galo para se centrar, também, na individualização que a sua recorrência ao longo do processo obreiro dos marcos góticos apoia²⁰⁴. Destes seus influxos, ambos sistematicamente calibrados à escala real²⁰⁵, o que a identidade dos casos intermitentes de mosteiros e catedrais góticos mais requer vê-se na experiência observacional que a sua progressão construtiva gera. Neste aspeto, a aplicação do aprendizado é regida por uma linearidade ultimamente mútua, reminiscente da que a eloquência nutre na produção linguística. Preludia-se, logo, a adaptação renascentista do modelo ciceriano ao núcleo teórico da composição de espaços, cuja afirmação baseada no Desenho trouxe estudos úteis para inteirar o tema da paisagem construída naquilo que o distingue do da natural, e, assim, definir uma dicotomia espacial alternativa à da *amoenitas* e da *inamoenitas*. Noutra prisma, a episteme precursora da Idade Média não cultivou tanto o género da paisagem, do qual os avanços apenas remontam ao fim da Era (Fig. 35).

²⁰² Como as que a Sé de Lisboa centrou; *cf.* Fernandes & Almeida, 2014, p. 30.

²⁰³ 1971, p. 126, p. 145.

²⁰⁴ *Cf.* Côte-Real, 2001, p. 16; *cf.* Trindade, 2008, p. 24.

²⁰⁵ *Cf.* Dupree, 1979, p. 133.

Registos executados, à parecença do que se encontra na página do caderno de Honnecourt apresentada, com fidelidade à percepção humana do espaço edificado surgem, já depois da viragem do primeiro milénio para o segundo, a indicar uma recuperação empírica e teórica do entendimento abstrato sobre a observação. O trabalho pictórico do Medieval havia herdado uma série de cânones disseminados durante a Antiguidade tardia, numa adequação que o Império Romano do Oriente, ou Bizantino, moveu do mesmo em função dos temas cristãos²⁰⁶. Estes cânones levaram-no a tratamentos planos da figura, tornando o seu traço concorrente quanto ao da Arquitetura, pelo que cultivavam o número, o símbolo e a proporção isolados da sua envolvente real²⁰⁷. Juntamente com os limites da erudição medieval, as elaborações pictóricas que lhe eram contemporâneas contribuía para afastar o Homem do seu espírito crítico e, por conseguinte, da sua própria ideia²⁰⁸. O exemplo de Honnecourt mostra, no entanto, como a valência observativa do Desenho é “explicativa das ideias arquitetónicas” (Côrte-Real, 2001, p. 17) ao transpor a realidade.

Empregue, no séc. XIII, lado a lado com esquemas que admitiam a coordenação do espaço em verdadeira grandeza, o desenho de observação foi um meio de enriquecer o inventário requerido nos precintos da prática edificatória para quem pretendia dominá-la. O seu processo exercitava o traçado de objetos conforme contemplanções que, apesar de subjetivas, centrariam a curiosidade por métodos favorecedores do rigor representativo. Há erros relativos às leis da perspetiva no desenho retirado do caderno de Honnecourt, discerníveis graças aos desenvolvimentos trecentistas, quatrocentistas e quinhentistas propulsionados sobre esses métodos. Na corrente convencionalista à qual a obra pictórica medieval ficou restringida, uma vez desligada – sob o controlo dos cânones culturais adequados à sua temática – da interação visual com motivos reais, o auxílio naturalista que o desenho prestava a artesãos do espaço pôde, excecionalmente, emular-se pela noção da teoria da ótica como chave para ligar a visualidade da cor a outros componentes seus. Tendo tido princípio num contributo (séc. X-XI) de Alhazen para a ótica²⁰⁹, a apreensão que a escolástica do tempo de Honnecourt conseguiu deste ramo não tornou somente a cor acessível à regra estruturadora dos restantes integrantes pictóricos; também abriu a forma à ciência representativa que a depreende. A Pintura da Europa ducentista, dividida em vários estilos, passava a buscar a perspetiva enquanto meio de retratar os seus temas.

²⁰⁶ Cf. Morey, 1924, pp. 38-39.

²⁰⁷ Cf. Eco, 2010, p. 78.

²⁰⁸ Pela Igreja, o seu fazer surtia da quasi-ideia que o ideador divino lhe incutia; cf. Côrte Real, 2001, p. 17.

²⁰⁹ Cf. Eco, *op. cit.*, pp. 95-96; cf. Trindade, 2008, p. 58.

Sendo assim, duas pinturas do *Estigma de S. Francisco* do século XIII (Anexo 19 e 20), demonstrativas de dois modos de abordar ao mesmo tema, podiam ser diferentes ao ponto de uma sugerir a profundidade anulada, subsidiando construções ortogonais dos objetos ao tratamento plano da figura, na outra. As abordagens estilísticas dispersas pelo continente europeu²¹⁰ traduziam-se num espectro²¹¹ onde até o nível de representação mais próximo do que vigoraria na Itália renascentista falhava em exprimir linearmente a visão perspéctica (Fig. 36). Pronto a ser aprofundado, o período de mudança do panorama compositivo que gerava a paisagem divinamente esculpida do Medievo²¹² para o que, mais seguro da Geometria euclidiana²¹³ e do potencial do Desenho, afirmou ambas a paisagem pictórica e a realidade contemplativa criada pelo Homem iniciaria em território italiano, portanto.

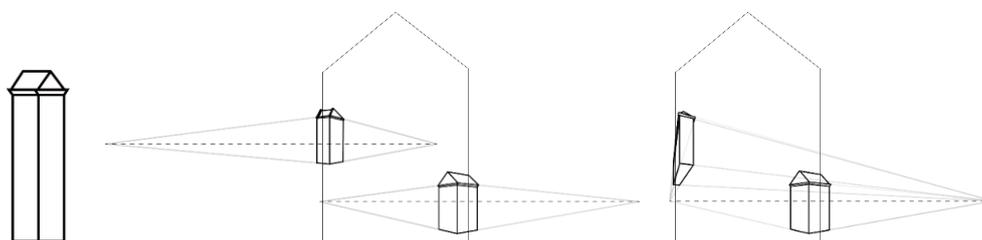


Fig. 36 Arquiteturas do *Estigma de S. Francisco* do Maestro del San Francesco Bardi e do de Giotto di Bondone, e possível correção perspéctica das da obra de Giotto (da esquerda para a direita)

3. O Renascimento e a paisagem do Desenho

*E assim como esse desenho criado no pensamento ou imaginação é nascido da eterna ciência, incriada na nossa, a nossa ideia crente dá a origem e invenção de todas as outras obras, artes e ofícios que usam os mortais.*²¹⁴ (Holanda, 1879: §37)

Fique assente que, “no fim da Idade Média, o Desenho começou a surgir nos tratados quer de Pintura quer de Arquitetura” (Côrte-Real, 2001, p. 82) e que, “a partir de meados do séc. XVI, no contexto da Contra-reforma e do Concílio de Trento, o conceito de *Disegno* começa a necessitar também de um batismo” (p. 124). As belas-artes, opostas às que, de início, se exaltavam científicas pela convenção literária, mantiveram, no seu âmago, o conector perfeito da utopia clássica. Especificamente, o cariz estático produto visual era compatível com este parâmetro revivido no pensamento neoplatónico.

²¹⁰ Cf. Morey, 1924, p. 50.

²¹¹ Cf. Trindade, 2008, pp. 45-50.

²¹² Cf. Rasmussen, 1964, pp. 44-46.

²¹³ Cf. Stahl, 1971, p. 45.

²¹⁴ Adaptado livremente de: “E allí como effe desenho criado no entendimento ou imaginativa é nascido da eterna sciencia, increada na nossa, allí a nossa ideia crenda dá a origem e invenção de a todas as outras obras, artes e officios que ufam os mortaes.”

Contudo, o potencial disciplinar do Desenho renovou o que havia sido, a ver da fonte desta doutrina, a imitação inevitavelmente inerte da forma viva. Ter o ato de desenhar em foco na criação artesanal do ocidente redefiniu-a tanto entre os grupos que a conservavam na sua prática como no escopo individual da experiência humana. Nestes invólucros criativos, o estudo dos processos do Desenho venceu a trindade formada pela sua capacidade gráfica, pelo conhecimento e pela mente que os articula. Por isso, a Arquitetura veio reavaliar-se segundo referências disponíveis para estudiosos como Rafael, de quem a *Carta a Leão X* mostra o interesse investigativo sobre vestígios que informavam, e informam (Fig. 37), características da antiga paisagem greco-romana. O texto destinado a uma das entidades papais do séc. XVI pondera o nó do desenho com dados recolhidos em medições espaciais no atributo de recurso, por excelência²¹⁵, da compreensão da proporcionalidade clássica. Esta proporcionalidade, dentro de uma tratadística na qual a influência formal primária era Vitruvius, reposicionou o referente do corpo humano no centro da composição do espaço. Enquanto, através dos limites sugeridos pela mesma, se impôs uma lógica edificatória que Côté-Real (pp. 124-125) – visando o contexto político e académico do *cinquecento* – diz ter sido arma estética e ferramenta autonomizante da Arquitetura, os métodos derivados da observação humana enredaram, na Pintura, uma disciplinação com processos próprios.

- Vestígios da Grécia Antiga
- Vestígios da Roma Antiga



Fig. 37 Mapa de pontos arqueológicos da Grécia e Roma Antigas em Itália

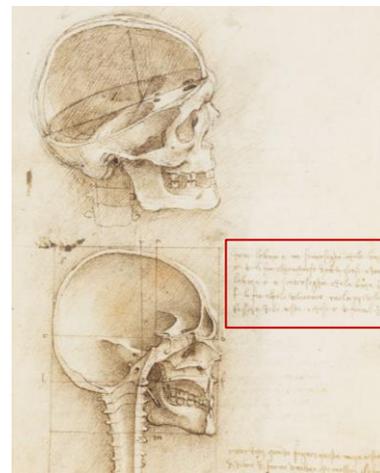


Fig. 38 Leonardo da Vinci, Estudos do crânio, 1489 (nota sobre o senso comum em destaque)

Uma assimilação do real feita sem qualquer recurso fora o do olhar, distinta de outra na qual se usem aparelhos de medida, liga-se ao Desenho de maneira tão direta que tornar numa as experiências didática e criativa subjacentes à sua tradução pictórica é plausível.

²¹⁵ Cf. Paoli, 2012, p. 10.

As duas estão embutidas na mente e na invenção que, atendendo a citação de Holanda, o desenho estimula. Canalizada para a imagem que o olho recebe da realidade, a Pintura renascentista constata-se carregada de abordagens teóricas fundamentadas na reação por detrás da sua expressão gráfica. Cennini (2014, pp. 61-66), dirigindo-se ao pintor, ensina que tal expressão se navega pela luz do Sol, a luz do seu olho, e a sua mão, advogando também que praticá-la lhe “fará perspicaz, habilidoso e capaz de muito desenhar”²¹⁶ na sua cabeça. Na sequência de ensinamentos similares aos de Cennini em *Il Libro dell’Arte*, o aprendizado dos pintores chegou a especular sobre a área cranial por onde o desenho se interioriza²¹⁷, ilustrada por Leonardo da Vinci (Fig. 38)²¹⁸. Chegou, outrossim, ao que este último redigiu, no *Trattato della Pittura*, acerca da associação que a mente possibilita dos temas pictóricos à abstração da superfície gráfica, sublinhada no excerto infracitado:

[O pintor] deixa nessa superfície uma mancha, onde pode ver uma bela paisagem. Ele está ciente que, em tal mancha, pode-se ver múltiplas imagens que o Homem lhe queira associar, ou seja: cabeças humanas, vários animais, batalhas, rochas, mares, nuvens e bosques, e outras coisas do género; (...) ²¹⁹ (Vinci, 2006, I / 60)

Foi quando o reconhecimento da desconstrução mental da imagem real se alinhou com os modelos perspéticos premunidos pelo trabalho de alguns escolásticos medievais²²⁰ que o género da paisagem começou a exhibir-se mais conscientemente. O excerto anterior reforça o espaço na sua manifestação pictórica, focando-se no elo dos temas naturais e do elemento abstrato da mancha. No que toca à paisagem construída, há que remarcar, entre outros elementos do Desenho²²¹, a linha como estruturadora do seu traçado geométrico. *Ad hoc*, introduzir a teoria albertiana é essencial. Para o desempenho do papel a ser reposto, Alberti (1966, I / p. 19) expõe as *lineamentis* numa agência que, indo ao encontro do pressuposto renascentista da representação, é mental. O espaço composto vigora: em *De Re Aedificatoria*, no estatuto de tema problematizado implementando as mesmas; em *De Pictura*, integrado por elas numa matriz de noções euclidianas da Geometria. Primeiro, importa notar a revisão albertiana de ideias clássicas, a favor da questão virtual do espaço.

²¹⁶ Traduzido livremente de: “farà sperto, pratico, e capace di molto disegno”

²¹⁷ “senso commune” (Vinci, 2006, I / p. 29)

²¹⁸ “Where the line a-m is intersected by the line c-b, there will be a confluence of all the senses, and where the line r-n is intersected by the line h-f, there the fulcrum of the cranium is located at one third up from the baseline of the head.” (Cheney, 2010, p. 104); a transcrição feita traduz a nota que se assinalou na [Fig. 38](#).

²¹⁹ Traduzido livremente de: “in esso muro una macchia, dove si vede un bel paese. Egli è ben vero che in tale macchia si vedono varie invenzioni di ciò che l'uomo vuole vedere in quella, cioè teste d'uomini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi ed altre simili cose; (...)”

²²⁰ Cf. Trindade, 2008, p. 23.

²²¹ Cf. Lambert, 1999, pp. 5-6.

3.1. Os desenhos das arquiteturas equilibradas e a sua distinção albertiana

Concinnitas, ao contrário de *inconcinnitas*, descreve um desenho bem-sucedido em alcançar o equilíbrio formal do seu edifício no primeiro tratado de Alberti enunciado²²². Os já bastante insinuados correspondentes construídos da *amoenitas* e da *inamoenitas* designam-se por estes antípodas que o autor apropriou tomando conhecimento dos modos discursivos da Roma Antiga. No modo que Cícero preconizava, a *concinnitas* modelava todos bem faseados pelos seus argumentos²²³. A *inconcinnitas* classificava discursos com passagens ora demasiado compridas, ora demasiado curtas – típicos no estilo de Séneca²²⁴.

Efetivamente, a congruência e a incongruência a que aludem a *concinnitas* e a *inconcinnitas* são adaptadas, da parte de Alberti, ao processamento linear da composição arquitetónica. A *concinnitas*, enquanto alvo a seguir em *De Re Aedificatoria*, vai sendo elucidada por novas diretrizes (lineares) que se contrapõem aos critérios recomendados na referência vitruviana. *Numerus*, *finitio* e *collocatio*, na vez destes critérios – *firmitas*, *utilitas* e *venustas* –, não evocam o apelo material da construção, mas sim o da sua partição (*numerus*), delimitação (*finitio*), e posição (*collocatio*) virtuais²²⁵. Alberti (1966, IX / p. 840) afirma que alguns “defeitos provêm do intelecto e da sabedoria, como no ato de julgar ou escolher, ao passo que outros são causados pela mão, como no labor material”, sendo “mais graves”²²⁶ os do domínio intelectual das ditas diretrizes. Destarte, a díade que esta autoridade quatrocentista cria de balanços técnicos e teóricos do objeto elaborado ambiciona a fluência interna das *dispositio*, atestantes clássicas do desenho ferramental.

Os três modos de encarar o espaço promovidos por Vitruvius inserem-se entre os determinantes arquitetónicos que Alberti problematiza. Tratam-se, no fundo, de visões informadas pelo processamento mental defendido na sua obra. Em *De Architectura Libri Decem*, a abrangência desejada relativamente às manifestações da construção espacial fez com que a elaboração pictórica se acrescesse aos encargos que o projeto interliga. Porém incentivadora da visualização de cenários imaginados, semelhantes aos que Dante inspiraria no trabalho de pintores como Bosch²²⁷, a inclusão desta numa compilação cujo proveito era, sobretudo, do saber edificatório abriu-se à contestação albertiana, no meio de outras.

²²² Cf. Alberti, 1966, VI / p. 447, IX / p. 814.

²²³ Cf. Cícero, 1520, IV / p. 139.

²²⁴ Cf. Santini, 2011, 93.

²²⁵ Cf. Morgado, 2015, p. 91; *necessitas*, *commoditas* e *voluptas* são outras chaves de construção albertianas, que se conjugam melhor com os critérios vitruvianos – cf. Lamassa, 2017, p. 42.

²²⁶ Traduzido livremente de: “difetti derivano dall’intelletto e dal senno, come nell’atto del giudicare o dello scegliere; altri dalla mano, come nei lavori material.” e “più gravi”

²²⁷ Cf. Silva *et al.*, 2009, p. 368.

As outras contestações, além da de Alberti, do que se apresentou previamente como cenografia, e que agora retorna sob o termo original ‘*scaenographia*’, seguiram-lhe na sua rejeição deste meio visual como parte da Arquitetura. Na raiz do seu posicionamento, está a diferença que a aplicação da *scaenographia* e as da *ichnographia* e da *orthographia*, ou da planta e do alçado, marcam. O pintor “esforça-se para relevar os objetos por sombras e encurtamentos de linhas e ângulos; alternativamente, [...] o arquiteto não deve ter o seu trabalho julgado com base em aparências ilusórias, mas sim em medidas controladas”²²⁸ (Alberti, 1966, II / p. 98). A influência do ponto de vista em causa na difusão renascentista do saber dos arquitetos clássicos mudou o conjunto de *dispositio* vitruviano quanto ao seu desvio pictórico. Não tendo sido reduzidas a duas, as *dispositio* arquitetónicas passaram, do conjunto original (Fig. 39) que as edições iniciais dos dez livros de Vitruvius ensinavam para o que surdia em revisões nas quais o incontestado albertiano ecoava, como a de Barbaro, a mostrar uma vista – sem distorção perspetiva – dos construídos nos seus cortes. Barbaro, ao transferir a distinção de Alberti para a edição de 1567, chamou-a ‘*sciographia*’²²⁹.

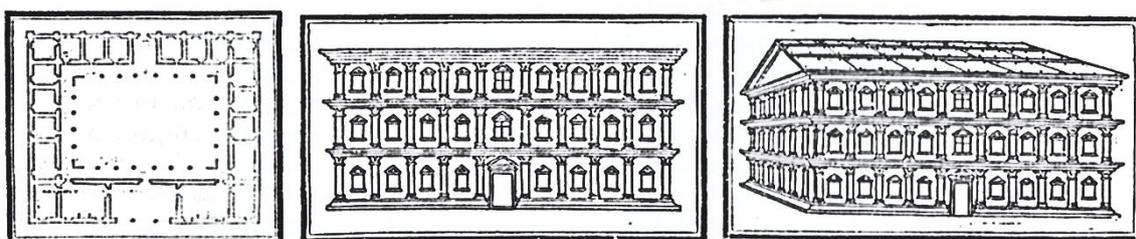


Fig. 39 *Ichnographia*, *Orthographia* e *Scaenographia* (respetivamente) de acordo com Fra Giocondo

Pela referência a *De Re Aedificatoria*, os níveis de apreensão do espaço composto em que os estudos renascentistas se empenharam, direcionando as artes para o Desenho, puderam ser acentuados. A exclusividade atribuída à Arquitetura, através de uma divisão que teve de ser extrinsecamente imposta na exposição anterior das fontes de Vitruvius, espelhou-se no ramo da Pintura graças à valorização dos processos gráfico-mentais usados por cada qual para transmitir qualidades virtuais únicas. A fixação da *concinnitas* veio do desejo, veemente na *Carta a Leão X*, de conhecer a forma urbana do passado ocidental, perdida na Idade Média. Foi repercussão do controlo mensural sobre uma atividade focada em dinamizar os projetos das cidades, e não em obedecer ou debater cânones e ordens²³⁰.

²²⁸ Traduzido livremente de: “quello si sforza di far risaltare sulla tavola oggetti in rilievo mediante le ombreggiature e il raccorciamento di linee ed angoli: l’architetto invece, [...] come chi vuole che l’opera sua non sia giudicata in base a illusorie parvenze, bensì valutata esattamente in base a misure controllabili.”

²²⁹ Cf. Vitruvius, 1567, I / p. 18; cf. Ackerman, 2001, p. 225.

²³⁰ Cf. Lamassa, 2017, p. 51; cf. Mayernik, 2016, p. 24.

Mediante a mesma, a memória dos edifícios classicamente regrados recompôs-se num inventário utópico²³¹, de maneira que valorizou o Desenho nas opções dadas ao plano – quer reconstitutivo, quer projetual – de sítios sujeitos à Arquitetura do Renascimento. Em parte, condicionar ambientes conforme esta disciplina reavaliada seria informar o que serviu, por norma, como plano de fundo das pinturas do período; pelo que a *concinnitas*, tornada visual nos processamentos arquitetónicos discutidos, podia ver-se transfigurada nestes enquadramentos perspéticos. A aglutinação vitruviana de dois tipos de traçado sem vantagens para as suas disciplinas respetivas – quando o Desenho não se constituía teórico – compreende-se, pois um objeto cujas medidas conseguissem tal equilíbrio compositivo, cultivável em qualquer contexto disponível à consulta de Alberti²³², teria uma beleza apta de se captar ao ser enquadrável numa paisagem. O que havia sido comentado a propósito de a figuração poder digerir a tríade de Vitruvius pela “venustidade pictórica” (Loewen, 2013, p. 41) é, por isso, aplicável às composições englobadas pela *concinnitas*. O contrapeso pictórico do espaço composto, na importância que ganhou com a detenção deste tema, teve a segunda obra albertiana que se listou entre os seus disseminadores.

3.2. Acerca do espaço composto sob os preceitos da Pintura

Se, “quer seja séc. XV ou séc. XVI, cenografia e pintura assistem ao mesmo património de arquitetura”, e “cenário e quadro estão intimamente ligados por um uso coerente da perspetiva”²³³ (Krautheimer, 1994, p. 257), então o efeito da *concinnitas* tem, nestas produções pictóricas, um reencaixe duplo: pela correta orientação linear do olhar; pela imersão contemplativa de composições edificatórias das quais emane, entre todos os temas figuráveis. Em *De Pictura*, o principal meio de atingir este efeito abordado sob as competências do plano arquitetónico explora-se à vista da circunscrição e composição²³⁴ dos objetos como são vistos no espaço e da luz²³⁵ que, junto a outras condicionantes óticas, altera a imagem recebida pelo observador. As três informadoras da teoria renascentista da Pintura, tendo sido – à similaridade das da Arquitetura – rebuscadas em documentações clássicas, também enriqueceram por obra da inovação perspética que o tratado introduziu.

²³¹ Cf. Paoli, 2012, p. 6.

²³² Isto é, os períodos de codificação e construção antigos; cf. Lamassa, 2017, pp. 29-30.

²³³ Traduzido livremente de: “che fosse il secolo XV o il secolo XVI, scenografia e pittura antigono allo stesso patrimonio di architettura” e “scena e quadro sono intimamente legati ad un uso coerente della prospetiva”

²³⁴ Cf. Alberti, 1966, I / p. 63.

²³⁵ Cf. *ibid.*, I / p. 49; cf. Loewen, 2013, p. 47.

O progresso que, com a mesma, se instaurou quanto aos meios da representação pictórica foi tópicos de grande consideração para o estudo histórico da Pintura nos seus entremeios. Deste processamento verosímil, *De Pictura* contém uma longa definição metodológica, aproveitada nos desenvolvimentos acadêmicos que o rigor representativo concentraria. A figuração de arquiteturas, da qual boa parte das pinturas que almejam a verosimilhança depende como envolvente virtual, é referida enquanto portadora da vertente estética que subsegue a *concinnitas*. Esta via de conferir o efeito máximo do espaço concebido por planos é brevemente explorada em função do foco pictórico do escrito a ser consultado:

Não é verdade que a pintura é parceira de todas as artes ou do sentido ornamental delas? Se não me engano, o arquiteto recebeu arquitraves, capiteis, bases, colunas e frontões, e restantes elementos edificatórios requintados, do pintor. [...] Posto isto, arriscaria dizer que toda a beleza existente nas coisas derivou da pintura.²³⁶ (Alberti, 1991: II / 60)

A adoção, por Alberti, de uma abordagem confluyente com o que foi exposto sobre o desenho observacional explicar ideias arquitetônicas, e com aquilo que se tem salientado acerca de o equilíbrio dos construídos ser transponível através da sua apreciação pictórica, vê-se expressa no trecho citado. O modo conciso de dar a ver, neste, o inventário belo da Arquitetura reflete não só que se trata de um assunto da primeira obra albertiana estudada, mas também que a Pintura subscrevia, no início da Era Moderna, à secundarização deste – a título de tema. Diante disto, a contemplação do espaço no seu estado transformativo, exibindo toda uma consciência paisagística para lá da demonstrada a par da encenação de edifícios que Vitruvius testemunhara, era ultrapassada pelo intuito de atrair o espectador – ensinado ou não – representando algo narrável. Alberti (1991, II / pp. 70-71) reporta esse algo trabalhado em composições de conteúdos variados como *historia*; e o componente que, por si só, mais teria para oferecer à natureza diversa da *historia* era a figura humana, sendo “uma imagem onde as atitudes e os movimentos difiram muito a mais atrativa”²³⁷.

O condicionamento da Pintura em períodos nos quais ainda tendia a tomar, no lugar do Desenho, crédito pelo processo de aprendizagem visual que precede as suas realizações finalizadas transparece na leitura que se acabou de adiantar de *De Pictura*.

²³⁶ Traduzido livremente de: “Is it not true that painting is the mistress of all arts or their principal ornament? If I am not mistaken, the architect took from the painter architrave, capitals, bases, columns and pediments, and all the others fine features of buildings. [...] So I would venture to assert that whatever beauty there is in things has been derived from painting.”

²³⁷ Traduzido livremente de: “a picture in which the attitudes and movements of the bodies differ very much among themselves is most pleasing of all”

Nomeadamente, as artes visuais atuavam consoante o Humanismo, a posse, sua, por parte de poderes institucionais e os melhores meios de tornar os seus produtos chamativos para o público. Como se quer deixar claro, eram incentivadas composições pictóricas com ênfase na figura humana porque o tratamento naturalista do corpo permitia manifestar a identidade do Homem, comunicar narrativas – bíblicas, por exemplo –, e prender o olhar a fisionomias expressivas, ao mesmo tempo. Sem embargo, a cultura de uma imagética inspirada nas envolventes urbanas, símeis à cidade de Florença, que cresciam o património arquitetónico antes mencionado foi possível devido ao otimismo face à progressão renascentista visível nelas e à alternativa temática abraçada, pontualmente, pelo mecenas.

A respeito da notabilização artística a ser esclarecida de seguida, será perceptível que os destaques a sucedê-la vão-se extrair do género de pintura (histórico) em constante preferência na obra de Alberti e nas *Vite* de Vasari. O faseamento da arte pictórica sugerido nestas outras e os principais avanços da perspetiva que abordam intermediarão o esclarecimento pretendido e um sumário concernido com as janelas que, do séc. XV em frente, se abriram à imersão estética balizada pelas naturezas extremas do *locus* e pelo equilíbrio, ou desequilíbrio, que adere à sua virtualidade com o plano. Fazendo-se menção das *vedute* arquitetónicas, as condições que a paisagem virtualiza deverão sublimar-se.

3.3. Por entre avanços que nutriram a efetividade paisagística

Em *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori et architetti*, Vasari partilha uma visão que converge relativamente à dinâmica otimista das cidades renascentistas. Esta ficou traduzida no faseamento que se referiu à luz da Pintura – mas que se estende às áreas da Escultura e da Arquitetura –, cuja posição é assinalada, por Schlosser (2010, p. 28), simetricamente oposta à da conjectura hesiódica sobre a origem humana. Sendo assim, a sequência de eras marcada aquando da interpretação d’*As Obras e os Dias*, que inicia no protótipo de ouro do Homem e acaba no seu declínio existencial enquanto Homem de ferro, é invertida noutra em que a descentralização das circunstâncias medievais das artes dá começo à sua melhoria gradual. A dissolução do que Vasari (1647a, p. 71) denomina “maneira bárbara”²³⁸ localiza-se entre o *trecento*, o *quattrocento* e o *cinquecento*; a saber, os séculos XIV, XV e XVI da Itália. O auge destes três estágios evolutivos terá sido o *cinquecento*, que correspondia à época presente quando as *Vite* foram escritas.

²³⁸ Traduzido livremente de: “maniera barbara”

Nos textos que dedica a cada um dos artesãos de renome dos séculos indicados, pelos quais se mostra a notabilização artística do Renascimento, Vasari descreve maneiras de trabalhar num modo que as triangula com a sua visão tripartida desta cronologia e os avanços, da mesma, na expressão dos domínios visuais das obras. Logo, quanto à Pintura, o *cinquecento* enquadrava a “bela maneira”²³⁹ (Vasari, 1647a, p. 66) detetável em obras como as de Miguel Ângelo (Anexo 21). Durante a época, os pintores possuíam, já, o conhecimento necessário para fazer o melhor uso do espaço construído com a intenção de receber as suas ilusões²⁴⁰. O critério definidor da maneira associada à “idade de ouro”²⁴¹ (Vasari, 1647b, p. 202) que o patrocínio das artes por Leão X tinha despontado caía sobre o grau de elaboração dos temas e o quão modelada era a cor das obras²⁴². Não havia, então, preocupação com a estabilidade metodológica de que padecia o *trecento*.

Dentro da sequência das *Vite*, o *trecento* caracteriza-se segundo casos como o de Giotto, cuja prática deduzia tanto a separação das formas de traçar do plano e da perspetiva pictórica²⁴³ quanto, no que a alusão anterior ao *Estigma de São Francisco* quis exemplificar, a busca do rigor representativo. Apesar das suas muitas tentativas, a prática trecentista era produtora de obras “acompanhadas de imperfeição tal [...] que, se fossem julgadas sob o prisma da regra perfeita da arte, não teriam grande mérito”²⁴⁴ (Vasari, 1647a, p. 154). Parte sabida dos conhecimentos-base da bela maneira é a regra teoricamente implementada em *De Pictura*, sendo a publicação, no ano 1435, deste tratado referido ao longo da biografia (*vita*) de Alberti²⁴⁵ um dos momentos decisivos para a sistematização da perspetiva. Há outros dois momentos, coevos à redação de *De Pictura*, que se veem combinados com o contributo albertiano nesta consolidação²⁴⁶. Estes são prova da dinâmica científica incutida pelas etapas exatas do Desenho numa maneira que, embora nascida no meio de contextos rotulados pela “maneira seca”²⁴⁷ (Vasari, 1647b, p. 188), informa o *quattrocento* enquanto época mais facilmente inserida entre os últimos conteúdos propostos a investigação. Os seus autores, apresentados no seguimento, surgem unidos por causa do aprendizado da metodologia perspéctica:

²³⁹ Traduzido livremente de: “bella maniera”

²⁴⁰ Cf. Vasari, 1647a, p. 7.

²⁴¹ Traduzido livremente de: “età dell’oro”

²⁴² Cf. Schlosser, 2010, p. 25.

²⁴³ Cf. Evans, 1997, pp. 167-168.

²⁴⁴ Traduzido livremente de: “acompagnato da tanta imperfezzione [...] che se fi haveffe a giudicare com la perfetta regola dell’arte, non hanno meritato l’opere stelfe”

²⁴⁵ Cf. Vasari, 1647a, p. 274.

²⁴⁶ Cf. Marcelino, 2017, p. 3.

²⁴⁷ Traduzido livremente de: “maniera secca”

Prestou [Brunelleschi] bastante atenção à perspectiva [...] e nisto investiu muito tempo, até encontrar, sozinho, um método com o qual pudesse confirmar-se verdadeira e perfeita: o de traçá-la com a vista de planta e perfil e por via da interseção linear; algo deveras engenhoso e útil para a arte do desenho. [...] Manteve tanta confiança neste que veio a traçar a Praça de S. João, e todos os compartimentos de mármore pretos e brancos da incrustação do seu batistério, com um escorço exímio [...] Ensinou-a, em particular, ao pintor Masaccio (...)²⁴⁸ (Vasari, 1647a: 213)

(...) devemos gratidão a quem inicialmente, mediante o seu trabalho, mostrou o verdadeiro método de caminhar rumo a graus superiores. E, quanto à boa maneira da pintura, devemos-la principalmente a Masaccio [...] Em S. Maria Novella, pintou um fresco da Trindade, colocado acima do altar de S. Inácio, com a Nossa Senhora e S. João, o Evangelista, a ladeá-la, enquanto contemplam Cristo Crucificado [...] Mas neste, o que de bellissimo há para além das figuras humanas é uma abóbada de berço, feita em perspectiva e dividida em quadrados preenchidos por rosetas, que diminuem tão bem no escorço que a fazem parecer entroncamento do edifício.²⁴⁹ (Vasari, 1647a: 207)

Ao passo que a explicação, por extenso, da perspectiva linear é creditada a Alberti, os seus precedentes de c. 1413 e 1428 reconhecem-se devido aos exemplos práticos que constituíram. Primeiramente, a representação, de Brunelleschi, do Batistério de Florença evidenciou a coerência das guias que a perspectiva geométrica perseguia, e que passou a codificar na *costruzione legittima* de *De Pictura*²⁵⁰. A obra comprovou, *in loco*, que o espaço vivencial pode ser replicado através de um traçado duto; o qual pode aplicar-se a toda a simulação desenhada, por sua vez. Entre a realização desta e as demonstrações públicas da sua exatidão, há que considerar o uso do método ótico no lugar do que Vasari descreve. Que as demonstrações em tempo real terão recorrido a dispositivos óticos com propriedades refletoras é certo. Pelo contrário, aplicar o método geométrico à figuração de arquiteturas reais como a do Batistério exigiria o acesso a planos projetuais ou o levantamento de medidas para que a identidade das obras se visse nas suas interseções²⁵¹.

²⁴⁸ Traduzido livremente de: Attese molto alla prospetiva [...] Nella quale perfè molto tẽpo, per fino, che egli trouò da fe, vn modo, ch'ella potesse venir giusta, e perfetta, che fu il leuarla com la pianta, e proffilo, e per via della interseguazione, cofa veramente ingenosissima, & vtile all'arte del disegno. Di questa prese tanta vaghezza, che di sua mano ritrasse la piazza di S. Giouanni, com tutti quelli spartimenti della incrostatvra murati di marmi neri, e bianchi, che diminuiano com vna grazia singolare (...) Egli particolarmente la infegnò a Masaccio pittore (...)

²⁴⁹ Traduzido livremente de: "In S. Maria Novella ancora dipinse a fresco sotto il tramezo della Chiesa vna Trinità, che è posta sopra l'altar di S. Ignatio, e la Nostra Dõna, e S. Giouãni Euangelista, che la mettono in mezo, contemplando Christo Crocifisso. [...] Ma quella, che vi è bellissimo oltre alle figure è vna volta a meza botte tirata in prospetiva, e spartita in quadri pieni di roffori, che diminuiscono, e scortano così bene, che pare che sia bucato quel muro."

²⁵⁰ Cf. Alberti, 1991, I / p. 65.

²⁵¹ Cf. Marcelino, 2017, p. 9.

A coincidência do método que serviu de base no processo representativo do Batistério e do que *A Santíssima Trindade* de Masaccio (Fig. 40), por figurar um espaço imaginado, claramente seguiu está aberta a interrogação. De acordo com Marcelino (2017, pp. 12-14), o uso da câmara obscura ou da câmara clara trilharia um caminho mais pragmático para Brunelleschi. Os métodos tidos como paralelos cercam dois modelos de representação perspética pelos quais a correta expressão linear da visão era obtida, capacitando, ambos, as mesmas condições para os seus utilizadores. Deste modo, a variedade de meios didáticos e criativos ao dispor dos pintores renascentistas era volumosa (Fig. 41-43). Ainda assim, é de sublinhar que, se partia da realidade, ou de um inventário compositivo, cada obra dos então artistas beneficiava do aproveitamento discernido dos modelos geométrico e ótico. Após a exposição didática de Brunelleschi, a obra de Masaccio apresentada vê-se pioneira quanto às pinturas produzidas aproveitando corretamente o modelo geométrico.

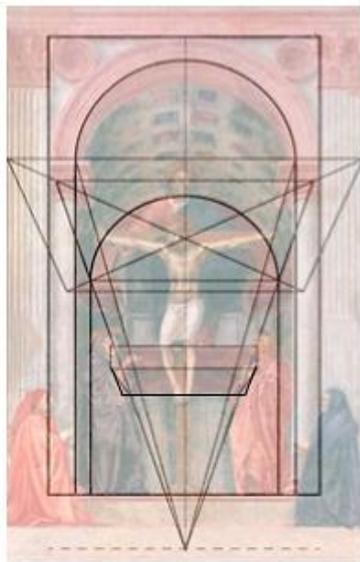


Fig. 40 Masaccio, fresco da *Santíssima Trindade*, 1428 (construção perspética)

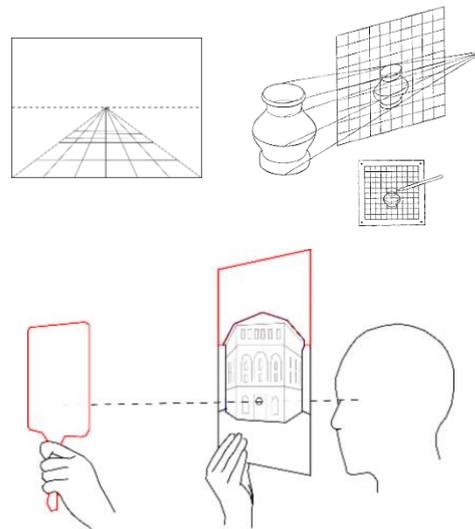


Fig. 41, 42 e 43 Grelha perspética, velo e dispositivo demonstrativo dec. 1413 (partes refletoras a vermelho)

No geral, os frescos da autoria de Masaccio foram distinguidos por Vasari (1647a, p. 212) à vista do estudo que proporcionaram para futuros pintores renomados. Perspetivar o espaço composto tendo os seus inventários virtuais como referência era um processo unificado pela certeza sobre a estrutura da visão humana conforme a superfície onde se projetam as grandezas alteradas dos objetos. O objeto edificado constituía um componente pictórico bastante compatível no que toca à observação geometricamente simulada²⁵².

²⁵² Em parte, por ser demasiado grande para ser tratado com o velo, por exemplo; cf. Alberti, 1991, I / pp. 65-66.

Consegue-se constatar que esta unidade compositiva da envolvente perspética recebia muita atenção; até porque, não só no relato de Vasari sobre a arquitetura representada do Batistério de Florença, mas também no do fresco histórico da *Trindade*, as suas virtudes são assunto de admiração estética. O processo em apreço enveredava pelo desenho do dito componente pictórico em verdadeira grandeza, de forma a localizá-lo no espaço planar. Uma vez alinhado com o critério arquitetónico da beleza, o plano deste numa composição (Fig. 44) – continuamente plana e refletiva da *concinnitas* – por meio da qual o motivo em vias de ser representado se determinasse submetia-se à abstração que lhe atribuiria a sua tridimensionalidade ilusória. Tal abstração corresponderia à da atual perspectiva cónica, porém sob a percepção, que Alberti (1991, I / p. 47) expõe, do conjunto de raios visuais introduzidos na teoria euclidiana da observação²⁵³ como uma pirâmide – não como um cone. A pirâmide visual teria o seu vértice definido num ponto respetivo ao observador.

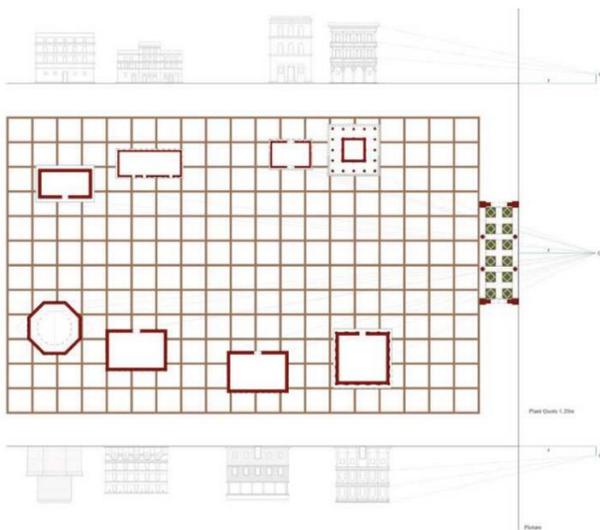


Fig. 44 Irene Bernardino, vistas ortogonais (ou planos) que basearam a *Città Ideale* de Berlim, 2015

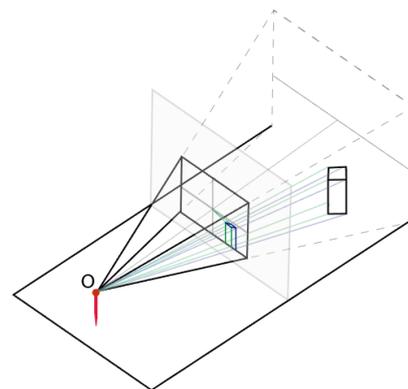


Fig. 45 Simulação geométrica do quadro de visão perspética

A *construzione legittima* da perspectiva, dada a conhecer visando a interseção linear das vistas de planta e de perfil dos objetos nas *Vite*, depende da localização de um ponto *O* (observador) no espaço para que coordenadas, afastamentos e cotas sejam devidamente cruzados. Era com linhas traçadas de *O* até aos pontos dos objetos desenhados em vistas ortogonais que a distorção dos objetos abrangidos pela pirâmide visual se assegurava.

²⁵³ 1. Let it be assumed that lines drawn directly from the eye pass through a space of great extent; 2. and that the form of the space included within our vision is a cone, with its apex in the eye and its base at the limits of our vision (...) (Euclides, 1945, p. 357)

Ora, estas tratavam-se de relações tridimensionais sustentadas por planos horizontais e frontais de projeção. Num espaço assim definido, os pontos complanares de cada objeto contido pelos raios de visão uniam-se em triângulos internos à pirâmide visual, que, tridimensionalmente, formariam outras pirâmides – onde estariam contidas faces objetais²⁵⁴. Delimitava-se, pelas arestas convergentes destas, a distorção individual dos componentes pictóricos em direção a *O*. O quadro no qual os componentes seriam representados era a última variável da perspectiva geométrica, e a sua área assumia o aspeto basal da pirâmide visual porque resultava da interseção da mesma com um plano frontal a determinar²⁵⁵. Não se identificava apenas quais partes dos componentes ficariam incluídas numa imagem final através do corte feito. As pirâmides menores, sendo igualmente intersestadas pelo plano do quadro, estabeleciam as grandezas aparentes dos seus objetos. Toda a execução do processo geométrico da perspectiva remetia para a simulação (Fig. 45) daquilo que, de modo natural, ocorria no ajuste de um dispositivo ótico à volta de dado referente físico.

3.3.1. Da janela para a paisagem estetizada

Os avanços perspéticos do *quattrocento* tinham, na sua base, a noção dos produtos pictóricos enquanto janelas²⁵⁶ recolhidas da experiência corriqueira de espaços diversos. Entre as vistas, ou *vedute*, que as obras da Pintura renascentista enquadravam, o corte subentendido na representação era “espácio-temporal” (Marcelino, 2011, p. 290). Isto significa, por exemplo, que o local da obra de Brunelleschi durante a sua verificação em tempo real precisava de ser o mesmíssimo local escolhido para a figuração do Batistério. Bem como as janelas para memórias do real, as janelas para o inexistente iam-se abrindo, servindo o anterior fresco de Masaccio, a engenhar a composição imaginada, de exemplar.



Fig. 46 Autor do círculo de Piero della Francesca, *Città Ideale*, c. 1477, óleo s/ madeira, painel de Berlim

²⁵⁴ Cf. Alberti, 1991, I / p. 51.

²⁵⁵ Cf. *ibid.*, I / pp. 52-54.

²⁵⁶ Cf. *ibid.*, I / p. 56.

Pela perspetivação linear do espaço tornado virtual, o seu escopo pictórico pôde ser equiparado ao da elaboração arquitetónica, que progredia no meio da cultura urbana do Renascimento. A reentrância virtual do espaço enche-se de memórias que a representação do mundo material fixa: um espaço real tende, à semelhança de tudo o que muda devido à sua materialidade, a afastar-se de eventuais vistas representadas como janelas para o seu passado. Por isso, as utopias – no sentido lato de ‘espaços não presentes’ – da memória são mais óbvias quando, entre representado e representante espaciais, o estado presente do primeiro é desigual ao que se visualiza no segundo. A outra expressão pictórica do espaço meditado sob a lente da virtualidade, da qual a raiz não está no elo passado-presente, ganha foco com o balanço dos motivos simulados do *quattrocento*. Os planos inseridos a propósito do processo subjacente às *vedute* em que este tipo de motivo era figurado tiveram uso numa das três *città ideali*²⁵⁷ do círculo de Piero della Francesca (Fig. 46).

As três *città ideali* retratam uma série de aspetos que, diferentes dos mostrados num plano arquitetónico, traçado com a intenção de construir realmente, estão cingidos à inexistência que inspira o potencial. Não era comum, no séc. XV, haver produções pictóricas de grandes dimensões – perto de um metro de altura, e dois de largura, no caso dos painéis das *città* – a exibir o espaço composto na qualidade de tema²⁵⁸. Conquanto o painel que se destacou e outro destes três (Anexo 22) se conservem, respetivamente, em Berlim e Baltimore, todos foram obras realizadas na cidade de Urbino, permanecendo ainda outro (Anexo 23) neste local de origem. Como tal, foram produções que se muniram da metodologia geométrica divulgada pela Itália quatrocentista, cujos estudos avançavam atenciosos à proporcionalidade matemática das coisas em função da distância a que são observadas²⁵⁹. Além de ser dado adquirido que estas *vedute* arquitetónicas se escorçaram segundo uma aplicação correta da grelha perspética²⁶⁰ (Anexo 24), convergindo as suas linhas estruturais num correspondente ao ponto de fuga²⁶¹, é evidente que as suas composições imaginadas se adequaram de maneira a explorar ao máximo a experiência estética provida pela janela do pintor. Em vista disto, nestas, os dois aspetos representativos anteriormente indicados como habilitadores da transposição pictórica da *concinnitas* são virtudes fulcrais. Seja considerado o seguinte aprofundamento sobre a sua efetividade:

²⁵⁷ Cf. Bernardino, 2015, p. 74.

²⁵⁸ Cf. Krautheimer, 1994, p. 248.

²⁵⁹ Particularmente, com a teoria de Piero della Francesca em *De Prospectiva Pingendi*; cf. Trindade, 2008, pp. 153-196.

²⁶⁰ Cf. Krautheimer, *op. cit.*, p. 233.

²⁶¹ Cf. Alberti, 1991, I / p. 47.

“(...) uma impressão de ucronia. [...] Nada melhor ilustra este mundo sem tempo albertiano do que as famosas tábuas de Urbino [...]. Não admira que a cidade de Urbino seja despovoada. É um mundo perfeito em que a ausência de homens não é nada mais que a evidência do observador. Este mundo perfeito é expresso através da cidade, esse símbolo absoluto da organização social. A cidade é tornada visível através [...] de uma nova arquitetura auto-nomeada mais que perfeita, planeada e executada por um homem mais perfeito. Podemos então dizer que as cidades ideais simbolizam e representam a necessidade da implantação das virtudes humanas. [...] Nesta consciência intervém de maneira determinante o desenho como meio de tornar visível uma topologia hierárquica que, em estado de equilíbrio, se assumia como manifestação da Virtude.” (Côrte-Real, 2001: 68, grifo nosso)

Utopia e ucronia fundem-se nos vislumbres de um mundo atinente à ascensão de Urbino. Por uma geração de mecenas permeáveis à ideologia da cidade renascentista, que Krautheimer (1994, p. 255) aponta, a literatura de Alberti terá sido de grande influência – daí o mundo das três *città ideali* constar, acima, associado à imagem da *concinnitas* albertiana: segundo Krautheimer (p. 256), as obras podem ter sido encomenda do duque Montefeltro, que se inseria nessa nova geração. No tipo de *veduta* arquitetônica em análise, incorpora-se, portanto, a perpetuação do objeto desenhado quanto à estética que permite referenciá-lo espacial e temporalmente. Foi em transfigurar, para o produto pictórico da paisagem em si, a ideologia topológica averiguada que estas perspetivações de motivos compostos com edifícios da fé, da gestão política e da dinâmica mercantil nas *città ideali* consistiram. O potencial paisagístico que, na virtualidade das três, se confere é um dos aspetos mais característicos da imersão fomentada por tais motivos imaginados.

Os veículos pictóricos da *concinnitas* firmam-se a par dos últimos itens visados, que, tão similarmente a obras representativas do real, documentam algo – apesar desse algo vir diretamente de um mundo de ideias, valores e estéticas. O espaço perspetivado de forma a transmitir certa programação visionária assiste aos centros das paisagens absolutas que se estabelecem com a própria. Na Era Medieval, os marcos localizados pelos edifícios religiosos remetem para a paisagem absoluta de *imago-mundi* antigas, pois são edifícios de dimensões singulares que repetem a consumação do *axis-mundi*. Esta paisagem transuda díspar da que as *città ideali* honram visualizando pontos exponenciadores de culturas que, ao longo da Era Moderna, se vieram programar mediante a dispersão gradual dos mesmos. Quer isto dizer que as *città* foram resposta à evolução do plano rumo a paisagens onde, entre postos urbanos, as arquiteturas se idealizavam niveladas. Das três, a que é conservada em Berlim pretende-se destacada por convir quanto ao caso português, no sentido em que o centro mercantil se mostrou, mormente, dispersante das visões passadas das suas cidades.

Respondendo às condicionantes visionárias do espaço, as paisagens a ser anotadas – através da referência às urbes idealizadas em contextos divergentes da Europa – enquanto absolutas separam-se no fator estético que lhes é comum. Tal como os temas da paisagem natural invocam, esteticamente, sensações interponíveis dentro do espectro da *amoenitas* e da *inamoenitas*, os da paisagem construída implicam convenções do objeto equilibrado, remarcáveis a partir das identidades estéticas desta. O veio pictórico da *concinnitas* e da *inconcinnitas* persiste vinculado aos inventários que estipulam estas identidades dominantes.

3.4. A tetrapolaridade do imaginário espacial - opção pelo caso lisboeta

Quando um inventário do objeto arquitetónico reage a outro, as suas convenções sobre o equilíbrio estético potenciam-se naquilo que passa a ser definido inestético – produto da *inconcinnitas*. Num retorno à visão de Vasari sobre os seus tempos, a aversão das *Vite* relativamente à obra medieval é indicativa de um panorama reativo do ponto de vista estético²⁶². A discordância estética dos contextos lidos pelo mesmo será revisada. De momento, importa rematar a tetrapolaridade na qual as dicotomias do naturalmente agradável e desagradável e do congruente e incongruente das visões edificadas contornam a direção pictórica da paisagem. Arquitetura e Natureza cruzam-se no quadro e no cenário, havendo sempre as possibilidades de conciliar *amoenitas* e *concinnitas*, ou *inamoenitas* e *inconcinnitas*, ou de corresponder polaridades positivas e negativas, e, subsequentemente, de viabilizar todo um leque de utopias e distopias visuais. Uma paisagem que estimule a memória do real pode interiorizar estas combinações pelo mediatismo figurativo, pois, ao ser realizada, o modo como a sombra e a atmosfera do seu motivo afetam o componente construído é tomado em linha de conta. Em paisagens que sejam janelas para composições imaginadas, a concomitância das polaridades definidas possibilita-se de maneira parecida; mas há maior margem de manobra para a manipulação do efeito estético desejado nestas.

A conceção do espaço a ver do criador do quadro ou do cenário reluz por via de decisões desencadeadas com a mesma experiência local que incute o estatuto absoluto das paisagens cultivadas. No âmbito pictórico destas, a autoria do artista advém do seu meneio do aparelhamento tetrapolar elado. As condições espaciais virtualizáveis na paisagem são consubstanciadas graças ao domínio dos seus meios representativos. Todavia, também o são devido à exposição estética que se inspire perante imaginários obtidos atempadamente.

²⁶² Cf. Vasari, 1647a, p. 72.

Com ligação à Estética, os estados-da-arte dos imaginários espaciais retiram-se das várias interpolações históricas que os moldam nas suas envolventes. Rasmussen (1964, pp. 32-33) defende que não basta identificar os estilos caracterizadores dos edifícios de um período para compreender as transformações estéticas do espaço, visto que a consolidação destes só assinala a etapa final dos processos transformativos. O imaginário no qual o estilo manuelino se inseriu, por exemplo, usufruiu da zona marginal de Lisboa enquanto meio.

Lisboa exemplifica, nas transformações que acolheu desde o reinado de D. Dinis até ao de D. João III, a cultura de imaginários cuja intervenção a nível estético lidou com a modernização do tecido urbano pela Europa dos séculos XIII-XVI. O núcleo que se conveio pelo destaque da *Città Ideale* de Berlim ilustra parte da organização em que Portugal se estruturava à luz da sua movimentação renascentista. Particularmente, o caso lisboeta herdou morfologias medievais como as da cercania do *souk*²⁶³, tendo estas sido adaptadas à atividade náutica que incentivou o crescimento da capital ao longo da margem do rio Tejo. Nisto, o vale da Ribeira (Baixa) veio tornar-se num contínuo espacial por meio de acessos que, independentemente da sua função divisória, guiaram o desenho das parcelas lá situadas de maneira a conceptualizá-las conforme uma proporcionalidade constante²⁶⁴. Embora se tenha sujeitado à mudança de comandos régios, a ter o seu progresso avagarado²⁶⁵ e a ser esporadicamente reintegrada²⁶⁶, a estética assim compassada ficou garantida na intenção recorrente de estipular um território onde a uniformidade dos processos não dependia das imagens preordenadas das cidades antigas, e, inobstante isso, onde um projeto transitava para o seguinte pela lógica abstrata do todo a que pertencia.

Entre os investimentos percursivos da modernização do imaginário português, dos quais a linguagem projetual se desenvolvia, coesa²⁶⁷, em plantas paralelas à da capital (Anexo 25), o Terreiro do Paço manteve-se destacável com o correr do tempo. Na Lisboa governada por D. Manuel I, este misto de praça e palácio “institui-se como ponto de referência dum quadro mental abstracto, definindo a cidade a oriente e a ocidente, a norte e a sul”, pelo que se passa a homologar os restantes elementos urbanísticos “como entidades abstractas passíveis dum reconhecimento tipológico” (Carita, 1999, p. 54).

²⁶³ Que, na típica cidade islâmica, se localizava numa zona (comercial) central; *cf.* Carita, 1999, pp. 29-30.

²⁶⁴ Ruas que eram elaboradas como espaços de projeto, informando as escalas e as proporções mandatórias dos edifícios em vias de ser planeados; *Cf. ibid.*, p. 42, p. 66.

²⁶⁵ *Cf. ibid.*, p. 41.

²⁶⁶ *Cf. ibid.*, p. 50.

²⁶⁷ *Cf. ibid.*, p. 84.

*Pergunte-se a alguém como gostaria de viver, e a resposta vem normalmente recheada com pormenorização espacial.*²⁶⁸ (Lynch, 1981: 294)

Caso a imersão do observador em temas nos quais a combinação entre Arquitetura e Natureza é chave compita ao artista, tomar consciência das tipologias inventariadas na realização transformativa de espaços constitui-se passo importante para que o seu ponto de vista seja explorável. Os imaginários que o autor desta imersão assimila são sopesáveis quanto às suas tipologias ao estarem acessíveis à vistoria do próprio. Os tipos unitários que surgem salientados numa paisagem dizem muito acerca da exposição de quem a pinta a composições nas quais estes se articulem. Podem comunicar preferências, uma vez que, no seu todo, circulam vivências distintas daquelas que são frequentáveis nas redondezas. Fora isso, o grupo tipológico fornece dados complexos sobre a articulação das unidades escolhidas, reforçando quais as posturas estéticas por detrás das suas devidas colocações.

Ainda que fosse elaborado sob encomenda, o trabalho dos pintores considerados vedutistas dependia da sua digestão de envolventes com tipologias específicas. O potencial paisagístico das três *città ideali* do círculo de Piero della Francesca compreende uma postura moderna relativa ao espaço, dado o seu enfoque na organização ampla da praça²⁶⁹. A representatividade do tipo convicta nelas é sinal da abstração com a qual a índole estética da edificação se autonomiza, numa extensão que, indo da organização tipológica ao estilo arquitetónico, dá pormenor à condição espacial de grande parte dos imaginários vivenciais. Destarte, a tipologia da praça manifesta-se em visões desiguais, e acompanha outras como a da quadrícula e a do quarteirão na diversificação do inventário urbano. Estas outras acabadas de referir superam “o simples loteamento” e “tornam-se um meio universal de desenho urbano”, adaptável “às mais variadas situações morfológicas e topográficas” (Lamas, 2010, p. 188) – à medida que a cultura visual do mundo ocidental vai podendo testemunhar os seus frutos e separá-los de aplicações que não as aproveitavam desta forma.

Sintomática das experiências moldadas nos ambientes citadinos do Renascimento em diante, a cultura visual fomentada através do trabalho dos vedutistas celebrava a ordem que a postura modernizada do projeto dava a sentir. Ocasões para a admiração paisagística das *vedute* arquitetónicas afluíam nas áreas padronizadas que esta dispunha. Na capital portuguesa, a ambiência, entretanto, admirada começou por se ver segregada no Bairro Alto.

²⁶⁸ Traduzido livremente de: “Ask someone how he would like to live, and the reply is usually replete with special detail.”

²⁶⁹ Cf. Krautheimer, 1994, pp. 234-235.

Este terá sido um primeiro todo completamente influenciado pelo modo de articular os espaços renascentistas: “desafogado em relação à labiríntica Lisboa medieval [...], dando respiração à estrutura habitacional” (Lamas, 2010, p. 190). A sua composição quadricular provia uma experiência relativamente exclusiva no meio lisboeta do séc. XVI – ou seja, a estética que o loteamento clássico da Roma Antiga inspirara em Itália também ecoava entre a multiculturalidade das referências nacionais. Impunha-se, neste, um ambiente próximo ao que tinha surtido com a implementação da tipologia da praça na grande zona da Baixa. Concluídas as obras do Terreiro do Paço, a frente ribeirinha quinhentista havia passado, igualmente, a invocar a estética espaçada que os vultos classicistas disseminavam; tanto que D. Manuel I redigiu, no ano de conclusão (1513), uma carta a Leão X sobre o feito²⁷⁰.



Fig. 47 Anónimo, *Cortejo para a Entrada do Mons. Giorgio Cornaro em Lisboa*, c. 1693, óleo s/ tela

A praça da Ribeira localizou vivências de uma virtude espacial que, em aberturas anteriores do tecido urbano circundante, se experienciava anexa a monumentos religiosos e rodeada por edifícios organicamente centrados nos mesmos, sobretudo. Aqui, a tipologia apreciada adquiriu ênfase pelo ambiente ribeiresco que ajudou a instalar abrindo-se para o Tejo. Por si só, a ambiência balizada mediante composições diferenciadas da praça denota predisposições divergentes quanto aos imaginários provenientes do espaço. Em alternativa, a generalidade dos elos entre o espaço transformado e a sua experiência tem um efeito ambiental suscetível à desconstrução estética por parte de quem os sente. O ambiente ordeiro do sítio que, hoje, se conhece como Praça do Comércio foi representado tendo a fachada do Paço Real em foco na obra acima inserida (Fig. 47). Nesta janela para o passado, a combinação da água calma do rio com o céu claro do dia documentado não se dispensou.

²⁷⁰ Cf. Carita, 1999, p. 99.

A envolvente representada é uma utopia da memória cuja efetividade remete para o equilíbrio da paisagem dominante do Renascimento. Há alusão à *concininitas*, na forma do património, e à *amoenitas*, pela inclusão de um curso de água límpida e pouco agitada no enquadramento. Unidas, a Natureza serena e a centralidade da arquitetura imaculada – na ocasião, devido à necessidade evidente de registar um evento dirigido ao edifício real – levam a crer que, até ao séc. XVII, a paisagem que a praça propunha perdurava memorável dentro de imaginários positivos, idênticos ao da visão otimista pela qual o sítio tinha sido transformado. Expressa no quadro está a competência, do pintor moderno, de processar escalas tipológicas maiores que a da fachada – que, anteriormente aos avanços perspéticos renascentistas, ou se sobrestimava em composições ornamentais onde a entidade espacial não ia muito além do aglomerado de construções²⁷¹, ou se perdia numa indefinição linear. Fora esta aptidão para comunicar a distância observável, também consta a capacidade de partilhar ambiências experienciáveis, prestando atenção à agradabilidade de uma atmosfera combinada entre céu e água numa dimensão que envolva o meio construído, *exempli gratia*.

Deveras, a contemplação de paisagens em que o elemento natural da água concorra com manifestações patrimoniais da Arquitetura será das que menos chances há de dar ao questionamento das eventuais identidades estéticas que se queira passar como absolutas através das suas representações. O corpo aquático é, segundo o que Mendes (2010, p. 70) conclui, dos componentes que melhor apelam o contemplador paisagístico. Posto isto, a imaginação literária, antes ponderada, da Atlântida, da Utopia e da Distopia sob a configuração de ilhas parece importar, senão a condição isolada do coletivo fictício, uma carga estética. Seria de esperar: que a Distopia, pela má vivência que cercava, fosse banhada por um mar áspero²⁷²; que, graças ao seu controlo geográfico, a Utopia tivesse atingido uma turbulência marítima mínima. Quanto à Atlântida, é sabido que esta primeira expressão virtual da esfera coletiva acaba fulminada por causa de um maremoto²⁷³. A paisagem que o Terreiro do Paço oferecia teve um fim similar, com o Terramoto de 1755.

Como a reconstrução de Lisboa veio trazer de volta a ordem que a havia glorificado no seu contexto pré-Terramoto será um dos tópicos tangidos adiante, juntamente com a questão do desencontro estético entre referenciações classicistas e medievais (góticas). No entanto, do que se tem dito sobre imaginários espaciais, devem ser assentes alguns pontos.

²⁷¹ Veja-se o exemplo compositivo dos *Frescos da Villa Regina de Boscoreale* previamente apresentado.

²⁷² Embora, em *Utopia, ou Os Dias de Ouro de Apolo*, Younge descreva a costa da sua ilha como piedosa; cf. Smollett, 1748, p. 400.

²⁷³ Cf. Lee, 1971, p. 147.

Primeiramente, a propósito da qualidade absoluta na qual se enraíza a organização humana, as polaridades do equilíbrio arquitetônico e da sensação indissociável do ambiente do observador são pontes para encontro da paisagem pictórica com a postura projetual que sugere os seus enquadramentos. Descrevê-las nestes enquadramentos é, apesar disto, dar azo ao equivalente artístico do imaginário literário de condições virtuais do espaço, pois coordenar pictoricamente o mundo permite uma pendência inconsequente entre elas, ao passo que operar na lente da Arquitetura demanda um limite à dicotomia *concinnitas-inconcinnitas*, sendo evitada a *inconcinnitas*. Na verdade, a desconstrução estética de um imaginário moldado por via da composição consoante certo inventário urbano nem sempre gera paisagens que o transfigurem positivamente. Um somatório de imaginários absolutos relativiza-se, assim, em utopias e distopias paisagisticamente concebidas contra a corrente identitária dos ambientes citadinos – algo que se assera entre posterioridades.

4. Entre posterioridades

A nossa noção da academia artística condiciona-se pelo código da aproximação metodológica à representação, composição e crítica da *École des Beaux Arts* do séc. XIX. Mas as academias emergentes no séc. XVI, radicalizadas na *Accademia di San Luca* de Roma, eram bastante diferentes. Estas academias do Renascimento tardio organizavam-se de forma mais livre, e eram menos metódicas na sua apresentação de ensinamentos [...]. Eram fundadas no *disegno*, isto é, nos conhecimentos vizinhos do desenho e do design [...]. Pelo menos até meados do séc. XVIII, os artistas que produziam e renomeavam recorriam eclética e criteriosamente a referências modernas e antigas.²⁷⁴ (Mayernik, 2016: 26)

O reenfoque das situações académicas das belas-artes proporciona, agora, uma acentuação do trajeto da paisagem na qualidade de expositora estética e ambiental da esfera coletiva; mais precisamente, das posterioridades que o resgate da paisagem antiga trouxe pela evolução metodológica que favoreceu do Desenho. Entre o séc. XVI e o séc. XVIII, o enriquecimento dos domínios teóricos e práticos adjacentes à disciplina ocorreu por afinidade à cultura urbana conforme o potencial padronizador do Classicismo, tendo a cidade de Roma reunido fatores físicos e institucionais que a centralizaram nesta corrente.

²⁷⁴ Traduzido livremente de: “Our notion of the artist’s academy is conditioned by the nineteenth-century *École des Beaux Arts*, which codified a methodical approach to representation, composition, and criticism. But it was quite a different thing than the kinds of academies that emerged in the sixteenth century, institutionalized most profoundly in Rome’s *Accademia di San Luca*. These late Renaissance academies were more loosely organized, and less methodical in their presentation of material [...]. They were founded on *disegno*, or the twin skills of drawing and design [...]. At least until the mid eighteenth century, the academic artists they produced and recognized drew eclectically and judiciously on both modern and ancient sources.”

À falta de definições da urbe baseadas na estruturação antiga do *axis-mundi*, a totalidade deste corpo organizacional permaneceu identificada enquanto eixo cultural com a referência de Roma. Para o Portugal que exibia a paisagem apresentada tomando o sítio do Terreiro do Paço exemplarmente, a programação visionária da capital italiana viu-se recomendada, nada mais nada menos, por Francisco de Holanda²⁷⁵ – citado na aproximação introdutória do Desenho no Renascimento. Esta fonte solicitou consistência nos projetos da capital portuguesa, mencionando a *iniquitas* e a *contradictio*²⁷⁶ das suas condições vivenciais como problemas solucionáveis através da progressão que se cunhava nos processos desenhados. Tratou-se de um artista predisposto, pela influência do modelo da Accademia di San Luca²⁷⁷, a modernizar a identidade lisboeta durante períodos de estagnação dos projetos classicistas em Portugal²⁷⁸. Períodos como estes seriam sinais de uma queda adversa à continuidade das conquistas quinhentistas das artes na perspetiva de Vasari²⁷⁹. De facto, as referências físicas das quais se levantava a proporcionalidade clássica deixavam de ser centrais entre os séculos XVI e XVII²⁸⁰. Isto não comprometia, no entanto, o padrão estético das arquiteturas que ordenavam as cidades modernas; em vez disso, assinalava uma segurança em referências académicas que tinham investigado, pela medição, as regras da proporção greco-romana, e promovido o rigor no plano moderno.

4.1. O veículo comunicativo da medida na área da Praça do Comércio

A respeito do trabalho com a medida e da sua mais-valia descritiva quanto ao espaço, é de notar que a génese do sistema métrico se deu ainda no séc. XVIII. Em cronologias precedentes, remontantes aos contextos da mensuração na Babilónia e no Antigo Egito considerados anteriormente, o uso dos sistemas de medida tinha a uniformidade do espaço projetado como motivo. Na Era Moderna, esta qualidade fundamental para a comunicação do espaço em vias de transformação alastrou-se a um escopo universal. Himberg (2009, pp. 29-30) informa que o âmago do sistema métrico o destinou à aproximação do metro pela medida meridional da Terra fracionada entre as latitudes de Dunquerque e de Barcelona. A referência global que se assumia começou a gerar resultados na década final de 1700.

²⁷⁵ “E este exemplo de Roma que balte por todos, para fazermos nós também em Lisboa o que faz a Santa Madre Igreja (...)” (Holanda, 1879, §7)

²⁷⁶ Cf. Holanda, 1879, §28.

²⁷⁷ Cf. Arruda, 2016, p. 59.

²⁷⁸ Cf. Lousa, 2004, p. 66.

²⁷⁹ Cf. Vasari, 1647a, p. 154.

²⁸⁰ Cf. Mayernik, 2016, p. 48.

Desde então, a apreensão técnica do espaço abstrai-se da parêntese corpo-objeto que, mais ou menos evidente no produto construído, havia orientado a sua gestão. A universalidade sistêmica gradualmente ancorada na França e, depois, internacionalmente²⁸¹ isolou o alvo objetivo da medida de modo a agilizar a circulação de dados em manufaturas que se queriam industriosas. Assim, a informação do levantamento métrico pôde unificar-se, até aos dias de hoje²⁸², comparativamente mais fiável à daquele que os sistemas mensurais antiquados conduziam. Por conseguinte, a atualidade desta ação aplicável ao espaço otimiza-se na coerência de documentações extrínsecas umas às outras. Visando a recolha de Sampaio (2011, pp. 166-173), a preparação setecentista para a reconstrução da Baixa lisboeta não desfrutou da mesma benesse. Uma simulação da Praça do Comércio (Fig. 48) cujo recurso principal corresponda à planta oficial da sua transformação pós-Terramoto (Anexo 26) é capaz de reunir a maioria das características imediatamente reconhecíveis do sítio. Contudo, no que toca a noções de escala, tal simulação poderá ver-se afetada: pelo difícil acesso a desenhos que assegurem as proporções dos seus objetos ao serem da mesma fonte; pela discrepância entre documentos de fontes diferentes que a última fonte referida expõe – que fariam da eventual conversão métrica pouco recompensadora para o efeito pretendido.

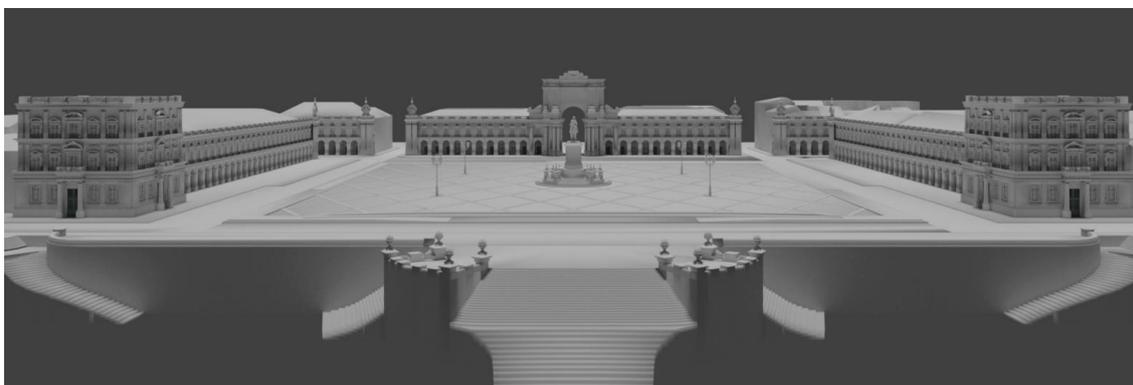


Fig. 48 Maqueta 3D da Praça do Comércio (ambiente realizado em 2019 para o projeto interativo *Orbita*)

Existem textos da altura da reconstrução da Baixa, símeis à *Dissertação* de Manuel da Maia – no qual se busca a eficiência do seu plano em resposta a dilemas evidenciados depois do Terramoto²⁸³ –, que fornecem dados possíveis de aliar às medidas da planta oficial da Praça. São documentos que poderão complementar conversões como a da “largura de 60 palmos” com que a Rua Augusta se planeou para “14 metros” (FORMA URBIS Lab, 2015).

²⁸¹ Cf. Himberg, 2009, p. 32.

²⁸² Em que o metro se define proporcionalmente à propagação da luz no vácuo; cf. *ibid.*, p. 33.

²⁸³ Cf. Sampaio, 2011, pp. 98-110.

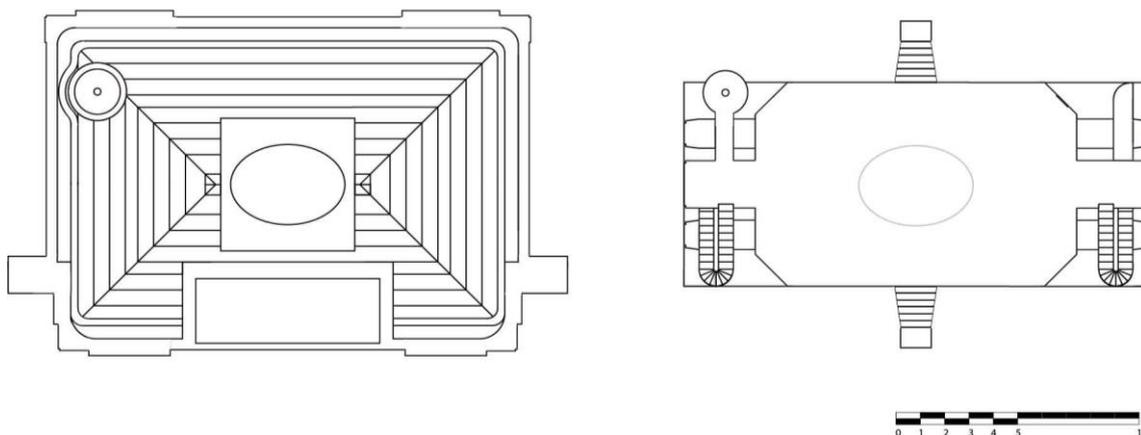


Fig. 49 Plantas do topo do Arco da Rua Augusta e do seu acesso, respetivamente (imagem reduzida a $\frac{1}{3}$)

É verdade que, através de conversões iguais à que se indicou da largura oficial da Rua Augusta para a escala métrica, toda a planta setecentista do Terreiro se pode tornar legível dentro dos parâmetros atuais de medição. Mas somente uma vista planar não pode conter o total de referências para simulações que, como a apresentada, encarem a sua paisagem tridimensional. Por isso, apresentam-se vistas levantadas de acordo com o metro.

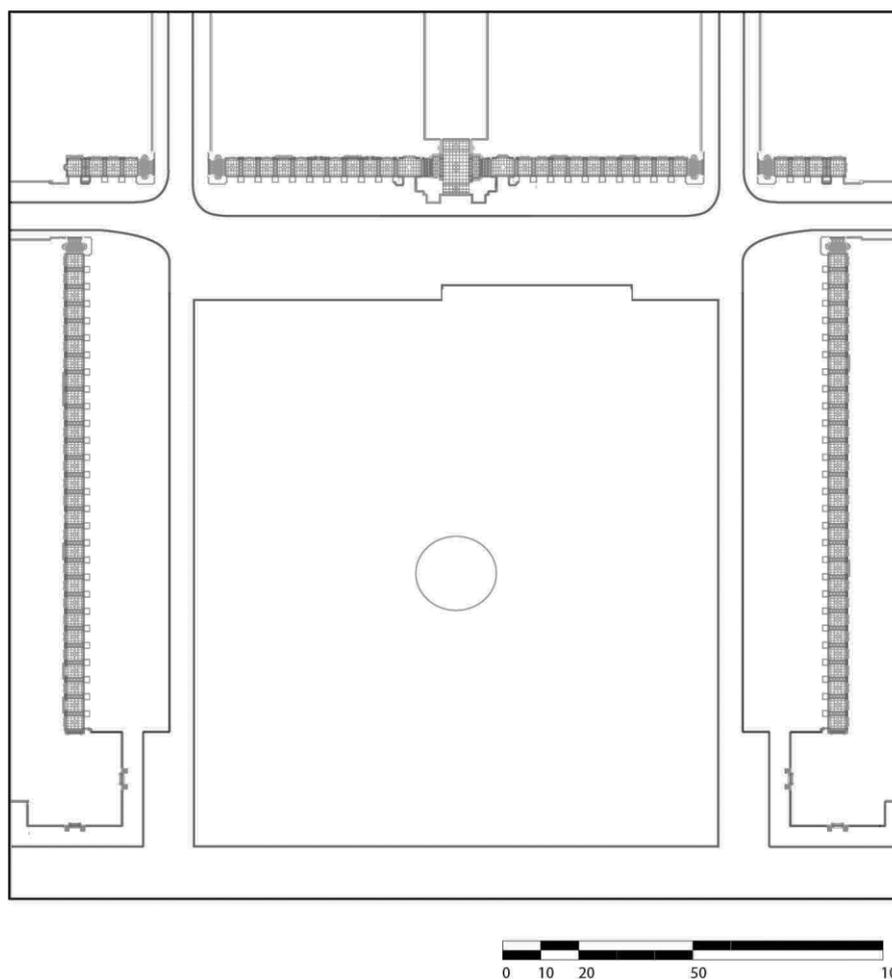


Fig. 50 Planta da Praça do Comércio, numa área de $4,96 \text{ km}^2$ (imagem reduzida a $\frac{1}{20}$)

Os materiais mostrados são produtos diretos de levantamentos feitos no espaço a ser analisado. Quatro vistas, de dois níveis do Arco da Rua Augusta (Fig. 49), de uma grande área da Praça do Comércio (Fig.50) e da fachada lateral do Torreão Nascente (Fig. 51), não chegarão perto de informar, por completo, as proporções de um trabalho interessado em replicar a dimensão sentida na experiência ambiental do mesmo. Ainda assim, estas vistas estão ligadas pela constante referência do sistema métrico, sendo as complicações da sua triangulação com resultados de outros levantamentos recentes²⁸⁴ radicalmente nulas. A referência da altura dada pelo alçado do Torreão que se quis simétrico ao da fachada do Paço manuelino (Anexo 27), por exemplo, equivale a 29,8m – incluindo estátuas.

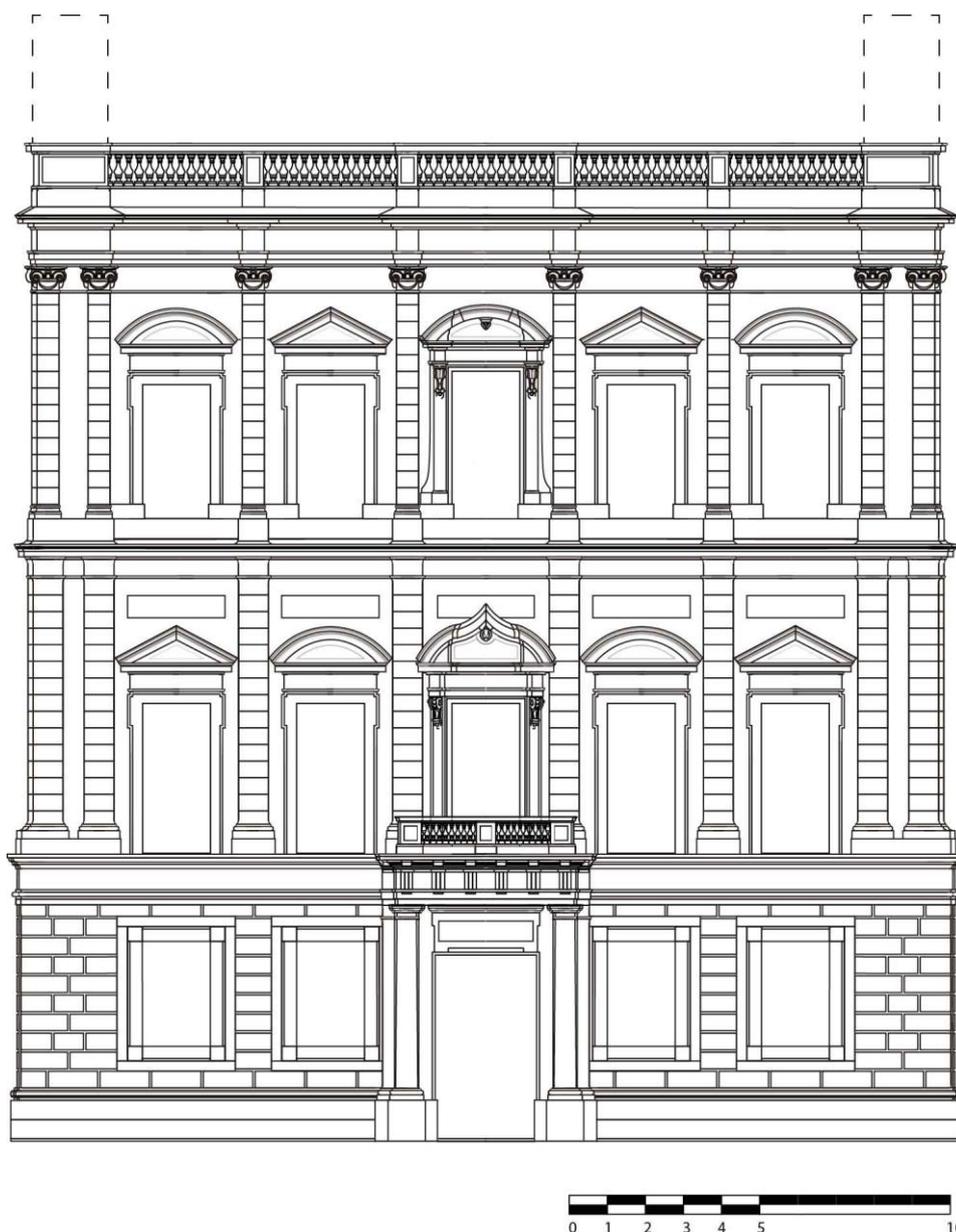


Fig. 51 Alçado lateral do Torreão Nascente da Praça do Comércio (imagem reduzida a 1/2)

²⁸⁴ Cf. FORMA URBIS Lab, 2015; cf. Mateus & Ferreira, 2017, p. 8.

Das quatro vistas desenhadas, a do Torreão Nascente será um maior contributo para a variação das guias dimensionais da Praça, dado que comunica uma elevação, enquanto as restantes mostram disposições espaciais em níveis singulares. O levantamento simples de medidas só satisfaz parte da sua realização, pelo que se recorreu à homotetia de uma fotografia editada com correção de lente para determinar alturas inalcançáveis (Anexo 28). Para as vistas do Arco e da Praça, a medição usada nas superfícies inferiores do Torreão (Anexo 29) serviu, desacompanhada. Ao terem sido levantadas, as medidas dos níveis do Arco ajudaram a reter áreas como a que o conjunto escultórico deste (Anexo 30) ocupa no seu topo (31,6m²), ou espaçamentos de características arquitetónicas como o das janelas centradas das suas fachadas laterais²⁸⁵. Quer no levantamento do topo do Arco (Anexo 31), quer no que informou parcialmente a sua aparência exterior atuando sobre o seu interior (Anexo 32), a compreensão de padrões visuais prosseguiu exercitada até à transposição de dados em visualizações ortogonais. Compreender estes sinais de harmonia no espaço²⁸⁶ foi, outrossim, essencial para o processo dos outros dois desenhos. No da planta da Praça, as formas dos edifícios dispostos nela e dos seus componentes (Anexo 33 - 34) surgem tratadas de maneira semelhante às do seu plano setecentista, embora os pavimentos que as arcadas com as quais o sítio se substanciou esteticamente²⁸⁷ cobrem também tenham sido tidos em conta (Anexo 35). Aliás, as ditas superfícies acabaram por entoar, neste desenho (Anexo 36), a qualidade simétrica que se estende em grande escala, com sentido Sul-Norte – para lá da Praça. A extensão conhecida como Baixa Pombalina organizou-se numa notória adoção neoclássica da quadrícula de que se tinha apropriado a estruturação do Bairro Alto. O traçado sobreposto ao da Lisboa arruinada pelo Terramoto (Anexo 37) erradicava, portanto, a forma orgânica obtida na concentração edificatória da Era Medieval.

Com a exposição que fluiu da nota acerca do rigor métrico, partilhou-se materiais de possível utilidade para trabalhos que referenciem a Praça do Comércio. As características apreciáveis deste exemplo arquitetónico e da sua área urbana deixam, em contexto, casos para estudo relativos às soluções que a paisagem absoluta da Era Moderna gerava pela sua estética regimentada²⁸⁸. A propriedade histórica que Barata (2019, p. 16) enuncia no meio de outras interpretáveis em Lisboa regista-se à vista da descrição mensural e morfológica apresentada, permitindo que a abordagem do trajeto paisagístico antes iniciada continue.

²⁸⁵ 79,5cm, entre as janelas centrais, com 1,77m de largura cada, e as que as ladeiam, com 88cm.

²⁸⁶ Cf. Morgado, 2015, p. 80.

²⁸⁷ Cf. Maia, 1983, p. 5, p. 16.

²⁸⁸ Cf. Oliveira, 2007.

Na sua vertente histórica, o Terreiro do Paço e a Baixa encapsulam um ciclo de afirmação urbana do qual a condição presente poderia não estar concorde com a visão renascentista do vale da Ribeira enquanto recetor do centro comercial lisboeta, uma vez que a deslocação do requinte construtivo em que se traduziu a reconstrução setecentista para outra zona havia sido ponderada²⁸⁹. Consequentemente, reerguer a Lisboa na localização passada devolveu a plenitude ordeira visionada nestes pontos citadinos, e manteve, no mapa, o espaço que se promovia pela emulação das ideologias internacionais do ambiente urbano.

4.2. Um olhar final sobre os imaginários da condição ambiental



Fig. 52 François Bohn, *Terramoto de 1755*, c. 1781-1816, gravura em metal aguarelada

Como veio a ficar claro com a reconstrução da Baixa de Lisboa, o legado da paisagem classicamente articulada estava longe de ser descontinuado no projeto moderno. À sua referenciação aderiria, em potência, o desenvolvimento científico das artes; o qual, a nível académico, ia legitimando a produção artística num pensamento que a enaltecia rumo ao modelo da *École des Beaux Arts*, indicado na citação da literatura de Mayernik. Academicamente, a Estética emergia a par do rastreamento das verdades universais que se imbuíam na componente racional das artes e, ao mesmo tempo, da consideração em redor do gosto e da impressão subjetiva frente ao objeto contemplado²⁹⁰. No que concerne a paisagem, o imaginário cultivado pelos artistas conservava-se concordante quanto às composições da Arquitetura moderna (Fig. 53), mas também passava a testar desequilíbrios das envolventes que o plano urbano intendia propiciar e da experiência negativa do ambiente.

²⁸⁹ Cf. Maia, 1983, p. 2.

²⁹⁰ Cf. Tsein & Morizot, 2021.

Noticiado por toda a Europa, o Terramoto de 1755 constituiu, durante décadas, um tema relevante para este segundo caminho enveredado na cultura visual de então. Goethe, entre outros, tê-lo-á interpretado como “a destruição da ordem pública”²⁹¹ (Brown, 1992, p. 483). A memória do seu impacto persistiu ensaiada em enquadramentos nos quais o Terreiro do Paço se incluía, destruído pela situação sinistra que se tinha instalado em Lisboa (Fig. 52). O assombramento catastrófico da integridade moderna era explorado nestes.



Fig. 53 Giovanni Pannini, *Vedute da Roma Moderna* (recorte), c. 1759, óleo s/ tela



Fig. 54 John Ruskin, *Christ Church, Oxford*, c. 1840, aguarela s/ papel

Pode-se discutir que as visões edificadas da *concinnitas*, chegadas a Lisboa após terem sido definidas à vista do que se extraía diretamente de fontes clássicas, vacilaram no desastre de 1755 e, junto às suas estruturas, a estética urbanizada associada à cultura moderna. Atendendo o significado que o Terramoto adquiriu como acabador da sofisticação mirada nesta cultura, é argumentável que as circunstâncias do espaço destruído tinham contaminado o imaginário paisagístico amontado até ao séc. XVIII. O confronto do que, entretantes, derivara de uma atitude positiva quanto à construção humana com o que estas indicadoras da sua falibilidade sistémica, enquanto provedoras temáticas, alimentavam do inverso foi algo aparente na época setecentista. Foi-o, porém, na produção pictórica, e maioritariamente de uma maneira que também aceitava a condição arruinada da paisagem antiga, vincando a linhagem do imaginário moderno. Aos expoentes da produção pictórica insinuados, deu-se o nome ‘*capricci*’²⁹². A pintura do *capriccio*, em paralelo à do *plein air*, não conotava, de todo, a baixa estima que a inclinação desta outra para temas da Arquitetura gótica na posterioridade do período Neoclássico (Fig. 54) viria conotar pelo mecanismo da cidade.

²⁹¹ Traduzido livremente de: “the destruction of public order”

²⁹² Cf. Mayernik, 2016, p. 205.

O mundo dos *capricci* crescia, no séc. XVIII, com o valor cultural que as suas fantasias estéticas ganhavam. Reunidas, as suas utopias avizinhavam-no do mundo dos sonhos²⁹³, que se introduzia aos estudos a partir do núcleo subjetivo das artes. O emprego do esboço em reavaliações do espaço real (Anexo 38) e o mesmo grau de verosimilhança que creditaria o imaginário de *vedute* documentais quanto à sua propriedade intelectual²⁹⁴ eram os meios pelos quais se exprimia. No contexto português, por exemplo, a reconstrução da capital viu-se canalizada no *Desfile no Terreiro do Paço* de Cyriaco (Fig. 55), cuja composição arquitetónica se demonstra próxima à da paisagem atualmente ambientada na Praça do Comércio, porém com diferenças notáveis: no Torreão Nascente, representado igual ao Torreão Poente antes do Terramoto; no Arco da Rua Augusta, que se parece com o Arco de um plano que não chegou a ser concretizado (Anexo 39); na Estátua Equestre de D. José I, que, apesar de se assemelhar à estrutura da qual a construção é quase idêntica ao seu plano inicial (Anexo 40), não foi posicionada no centro da praça – onde se situa.

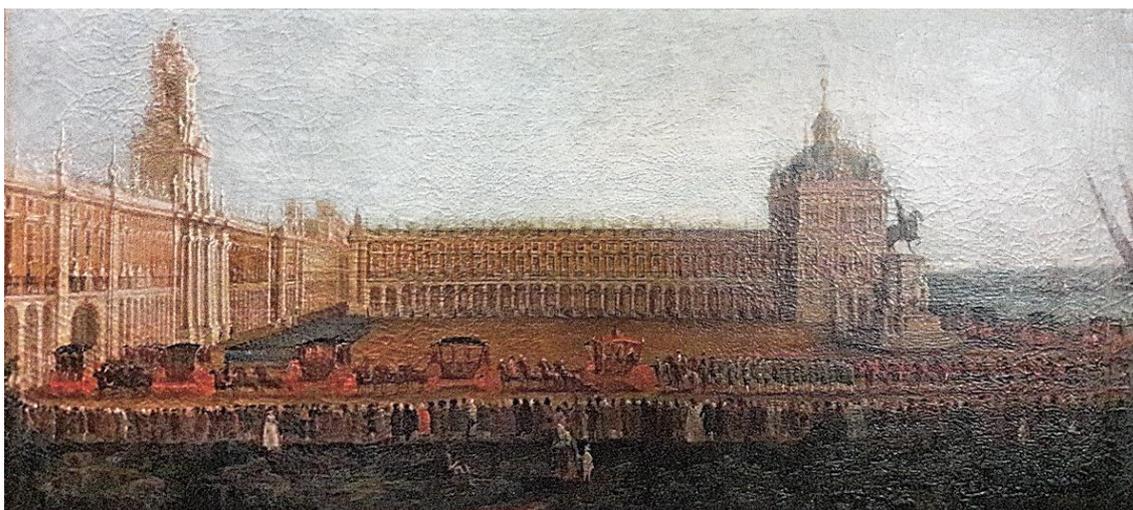


Fig. 55 José Caetano Cyriaco, *Desfile no Terreiro do Paço*, 1794, óleo s/ tela

O exemplar nacional salientado adapta a fluência da ideia irrealizada e da memória do já materializado, típica das paisagens apreciadas, à contemplação da Praça do Comércio. Os componentes deste quadro traduzem o condicionamento do dito local / tema por várias etapas construtivas, suscitadas em diferentes ocasiões. Nisto, a virtualidade do espaço reitera-se enquadrada pelos ambientes de que a cultura visual subsiste para tê-la consciente.

²⁹³ “Para Schopenhauer, o mundo dos sonhos (da representação) reside no inconsciente, enquanto o mundo emergente dos novos sonhos flutua por cima do consciente: ele será produto da consciência desperta para a decomposição do universo prévio em areia [...] Tal utopia não é nem pessimista nem otimista, não profetiza nem céu nem inferno (...)” (Fussler, 2012: 203)

²⁹⁴ Cf. Camuffo, 2001, pp. 279-281.

Melhor ou pior, a arquitetura tem o poder de influenciar o homem [...]; na criação do ambiente edificado pode ser considerada uma certa ordem, que gera uma uniformidade opressiva, que conduz uma percepção constrangedora, ou pode ser recriada a harmonia que gera uma tal experiência arquitetural conducente à libertação humana. (Morgado, 2015: 202)

(...) o artista pode dirigir ao mesmo conjunto, para lá dos aspetos documentais que podem estar em foco sob determinadas intencionalidades com correspondentes expressões gráficas, outras intencionalidades com carácter afetivo, poético ou até lúdico. Então a representação pode ser um modo de captar certa “cor local”, certo carácter evocativo, ou ser uma transfiguração daquele espaço, criando dele uma imagem pessoal, enriquecida pela imaginação. (Barata, 2019: 32)

Pretende-se, mediante a revisão da conjuntura virtual compartilhada, no ambiente, pelo construído e pelo enquadramento pictórico do espaço, consolidar a imaginação como veículo subjetivo da cultura que metaboliza a visualidade das suas referências. Depois da explicação transcrita, Barata (p. 33) diferencia as expressões técnicas nas quais a intervenção espacial do plano se documenta daquelas que o artista dispõe, apontando a incapacidade das primeiras de transmitir qualquer emoção estética. O sentido estético do plano está cercado entre a configuração arquitetónica sob dada postura adotada num contexto – em parte, estratégico – e a compreensão desta no uso de descrições como as do levantamento. Tal sentido inova ligando-se à evolução epistémica e tecnológica do Homem²⁹⁵, buscando a “experiência arquitetural” acima referida. É de reforçar que Cyriaco se manteve fiel ao inventário acumulado pelos projetos que balançaram a identidade do Terreiro do Paço no seu *capriccio*. Sem embargo, a sua obra não para de ser uma elaboração dentro dos limites da superfície gráfica, evidenciando decisões que pendem para a exibição da vivência representada. Neste aspeto, evoca subjetivamente a impressão estética da ordem lá intervinda, pois foca o olhar na experiência coletiva emoldurada ora por edifícios mais altos que os seus correspondentes reais, ora por um centro estatuário figurado fora de sítio.

A transfiguração que realçou a espaciosidade da Praça no quadro exposto faz parte das manifestações imaginativas centrais à cultura ocidental do séc. XVIII em frente; da qual o feitio fantasioso entrou em voga com o aclave das heterotopias do teatro e do cinema²⁹⁶. Por manifestações pares, viu-se cada vez mais a leitura do ambiente na representação paisagística.

²⁹⁵ “O conhecimento adquirido é o ponto de partida para a inovação. Se a cultura fosse só passado não havia transformação, e é sempre o Homem que faz essa transformação” (Byrne, *apud* Nunes, 2016: 17)

²⁹⁶ “The heterotopia is capable of juxtaposing in a single space several spaces [...]. Thus it is that the theatre brings onto the rectangle of the stage, one after the other, a whole series of places that are foreign to one another; thus it is that the cinema is a very odd rectangular room, at the end of which, on a two-dimensional screen, one sees the projection of a three-dimensional space (...)” (Foucault, 1967)

Contrapô-las à manifestação arquitetónica do espaço convém até certo ponto, uma vez que a representação paisagística, concentrada na imersão do olhar, e o início do projeto construtivo se submetem a um processo de conceção similar – com delineações essenciais de cenários ideados. Graficamente, este processo já era definido na teoria de Holanda, que chamava ‘esquisso’ ao “momento primordial que tem o privilégio de ainda não obedecer a regras racionais” (Lousa, 2004, p. 39), ou seja, à previsão genérica do ambiente manifestado. A contraposição das operações desenhadas, frequente nos desenvolvimentos anteriores, taxa-se a partir do momento em que o projeto avança para o plano e a elaboração pictórica para expressões esboçadas ou detalhadas – e modeladas pela cor – do traço figurativo, contíguas à do esquisso. Sendo assim, a investigação arquitetural dirigida, por Morgado, da condição ambiental detém-se através da previsão subjetiva que encara os programas da postura estética, cujo influxo projetual denota plataformas permissoras da acordança entre cargos técnicos. Essa acordança remete para a construção antiga; para a codificação nas suas grandes civilizações, que enredava o modelo em produções promissoras das visões das paisagens ideais (absolutas) de culturas diversas e, por conseguinte, do mecanismo industrial a que vieram aderir as visões da cultura ocidental moderna. A subjetividade da conceção arquitetónica diz, logo, respeito à invenção que a dinâmica projetual proposta nos escritos de Alberti, *exempli gratia*, potenciava ao entendê-la nas plataformas dessa mesma.

Recordando que o produto do espaço figurado pode ser – como a simulação 3D da Praça do Comércio e a menção do método geométrico da perspetiva tradicional nos casos das *città ideali* exemplificaram – a tradução literal de documentos traçados sob determinada estética programada, seja avaliada a vasta ramificação subjetiva disto, que pode originar, por outro lado, da sensação ou do sentimento individual provocado pela contemplação de ambientes condicionados. *Ad hoc*, é proveitoso lembrar o séc. XVIII enquanto época indexante da Distopia de Younge aos cenários da Atlântida e da Utopia, e grande abertura da esfera coletiva a examinações à luz do inverso da virtualidade utópica²⁹⁷. Quanto à cultura visual e à vertente estética tratada pelos seus produtores pictóricos, que terá despontado a cronologia em causa? Certamente, o medo que Bosch incorporara através de composições onde o pecador conhecia o seu castigo no meio de escombros era uma emoção comum entre os cultores modernos, como se constata na leitura de Goethe do Terramoto de 1755.

²⁹⁷ “(...) they ought rather to be called dys-topians, or cacotopians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable.” (Mill, 1868, §1517)

Mais que nunca, o desastre natural mostrava-se antagónico a toda a acordança racional metabolizada na estética metódica da cidade, que, no pensamento de Goethe e de coetâneos seus, se repetia na identificação do indivíduo com a sua sociedade²⁹⁸. Descontextualizados da recuperação que os seguisse, desastres como o de 1755 replicavam a imagem alienadora do *locus horridus* no imaginário dos coletivos modernos, confrontando a insegurança causada pela *inamoenitas* ambiental e a sensação de resguardo – refinada pelos processos da *concinntas* – que a entidade urbana devia emanar. A cor local da paisagem a virar ruína à mercê de um episódio catastrófico tem outro impacto se o espaço sofredor estiver perto do que o seu contemplador associe a um cenário utópico. O enquadramento desta na hipótese mais impactante agirá contrariamente ao que retrate – apreciando a questão da venustidade – uma composição elevada para lá da sua condição temporal. Propagará a subversão da corrente imaginária da utopia à conta de uma destrutividade que, geralmente²⁹⁹, seria alheia ao seu plano. Visto que coordena a visualidade – subjetiva ou convencional – de cenários positivos, a identidade estética da condição espacial torna os seus imaginadores suscetíveis a balanços negativos incitados pela faceta destrutiva da envolvente ambiental.

4.2.1. A subjetividade relativa ao equilíbrio da paisagem edificada

O que se acaba de consumir liga a integração cumulativa de mediatismos numa pletera de identidades paisagísticas e o medo instintivo – aliável à familiaridade destas –, passível de reprodução mediante o tratamento temático da destruição instalada, no espaço condicionado, por vias que lhe são externas. Isto não inclui cabalmente o que se retira de possíveis leituras assentes no próprio ambiente citadino, através das quais a divergência, pós-Revolução Industrial, de ideias movidas pela sua meditação interna se possa clarificar. Assim sendo, resta a breve consideração destas diversificadoras da imaginação visual de potencialidades utópicas e distópicas, comparando Goethe e Ruskin, de quem o desenho da Christ Church antes inserido pode ilustrar um recurso à paisagem medieval como utopia.

Para Ruskin, o cenário utópico implicava virar as costas à civilização industrial dos tempos modernos, tendo residido a identidade da sua utopia numa “espécie de Arcádia medieval”³⁰⁰ (Nash, 1931, p. 180). Esta maneira de imaginar a melhor condição virtual do espaço deduz uma reação negativa quanto aos avanços que o alastramento da padronização urbana gerara com a lógica proliferada a partir das referências clássicas e do primor sistémico.

²⁹⁸ Cf. Blumenberg, 1990, pp. 430-434, p. 444.

²⁹⁹ Uma exceção à generalidade de casos seria a Atlântida, virtualmente estruturada para ser destruída.

³⁰⁰ Traduzido livremente de: “to a kind of medieval Arcadia”

Em consequência, a corrente que vigorava graças à postura projetual que se tinha cultivado por séculos era confrontada com a do legado paisagístico do Medievo; a qual havia tido as suas conjunturas estudadas e percebidas por Ruskin, e contempladas, mas ultimamente rejeitadas a nível estético, por Goethe³⁰¹. A resistência deste antecessor na pesquisa do efeito ambiental de envolventes cuja elaboração não contara com a metodologia da composição moderna a aceitá-lo veio do princípio racionalista que lhe incutiam, como critério de leitura, os objetos estéticos a que estava mais familiarizado. Ruskin pôde ler a estética destes raciocínios da progressão obreira positivamente devido à distância que quis da urbanização do seu tempo, tendo implementado uma “sensibilidade mais sincera, muitas vezes dirigida à Natureza”³⁰² (Tsein & Morizot, 2021), na sua receção do Gótico³⁰².

Finalmente, a consideração do desencontro entre pontos de vista apreciadores de estéticas diferentes traz, à superfície, o escopo subjetivo do condicionamento intrínseco à estrutura espacial na importância que tem dentro da sua cultura visual. É este o escopo que mostra a responsividade da produção pictórica à experiência do ambiente revestido pelo Homem, cunhando, na paisagem, a sua leitura individual, ideologias de nichos que disputem a sua ordem, e eventuais contracorrentes identitárias. Ruskin e Goethe exibem preferências que polarizam a linhagem classicista do impulso inventivo moderno e o passado medieval de forma a sugerir hipérboles paisagísticas totalmente opostas entre si – imaginários onde: negativamente, o anonimato regimental do padrão urbano está para a inexplicabilidade labiríntica do aglomerado de edifícios; positivamente, a contemplação desoprimida em direção ao céu está para o testemunho da plenitude distributiva do espaço. A existência de lentes tão divergentes em contextos tão próximos é indicativa da acessibilidade que o imaginário paisagístico dá à especulação acerca da virtualidade do espaço; uma valência que só se tem vindo a exponenciar em termos pictóricos, em redes de estéticas fragmentadas por artistas distintos – enfim, de Lisboas e arredores incorporados em ambiências utópicas futuristas³⁰³ (Fig. 56 e Anexo 41) ou em universos distópicos do *dieselpunk*³⁰⁴ (Fig. 57).

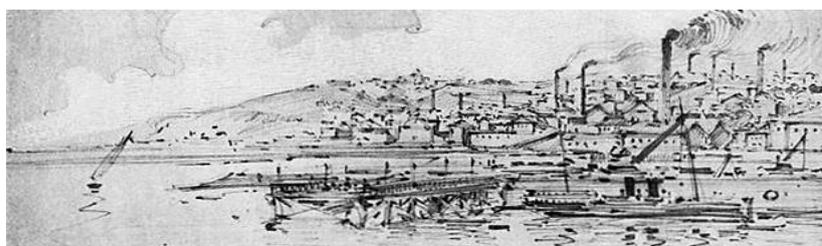


Fig. 56 Desenhador da *Ilustração Portuguesa*, *Trafaria futurista*, segundo Melo de Matos, 1906

³⁰¹ Cf. Fernie, 1995, p. 77.

³⁰² Traduzido livremente de: "for a more sincere kind of sensibility, often towards nature itself"

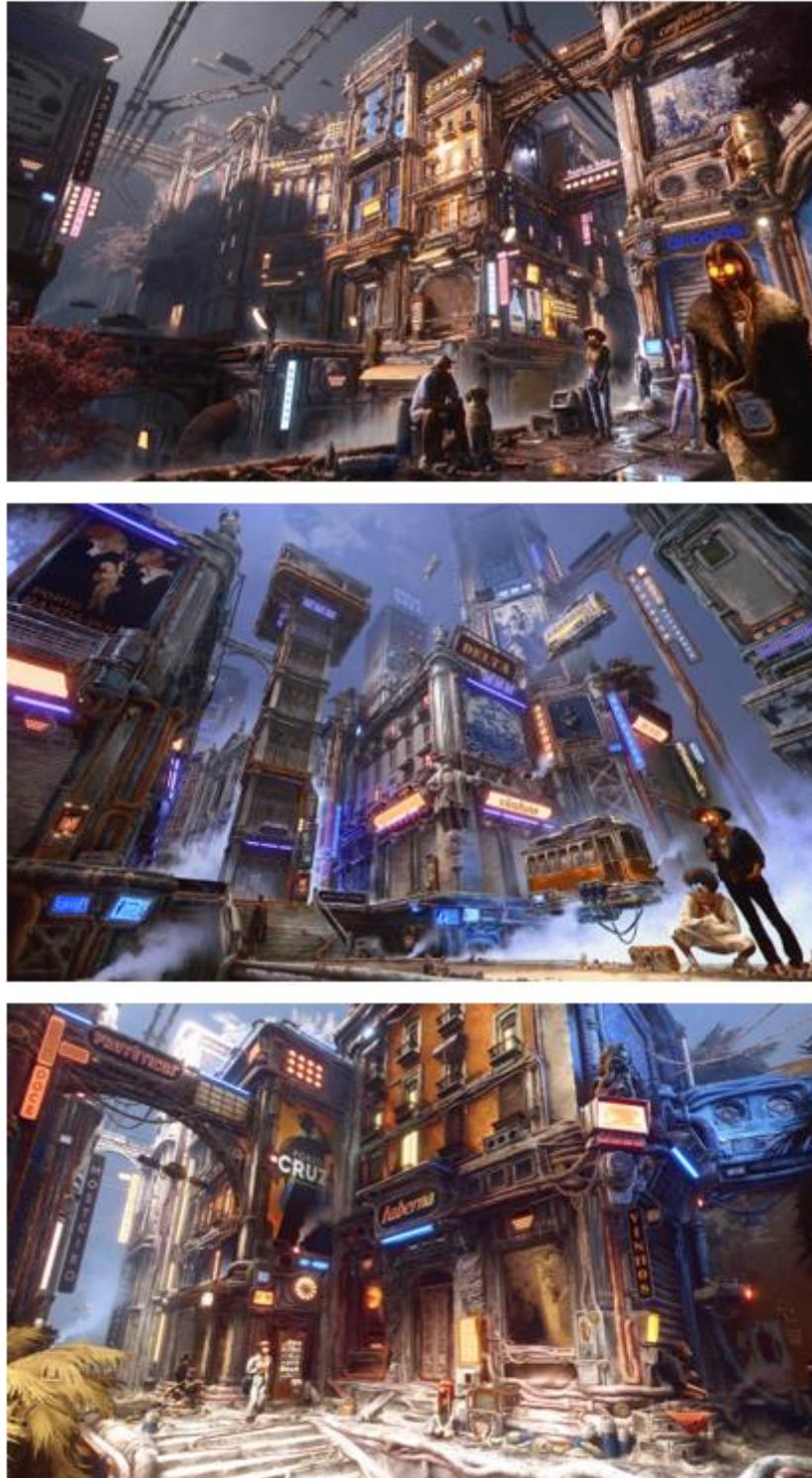


Fig. 57 Max Bedulenko, *Lisbon*, 2019, *media* digitais

Nota: “So meet Lisbon, which is always bright and colourful, but not in my universe (...)” (Bedulenko, 2019); tal descrição por parte do autor desta série de ambientes transfigurados denota uma estética que se conhece pela sua carga tendencialmente negativa, mostrando, a sua aplicação, um ponto de vista consciente.

³⁰³ Cf. Ruskin, 2009.

³⁰⁴ Ambiências que convergiam num imaginário preconizador do desequilíbrio devido a excessos industriais; cf. Marinetti, 1909.

³⁰⁵ O *dieselpunk* foi uma estética imaginada para descrever cenários distópicos; cf. Piecraft & Ottens, 2008, pp. 3-4.

Conclusão

Os itens visuais do último tópico têm, implícita em si, uma adesão contemporânea – apenas rudimentar no caso futurista, dada a sua cronologia – a identidades paisagísticas que a caracterização estética de ambientes condicionados pela construção humana viraliza virtualmente. São produtos vizinhos da fixação do *pictorial turn*, do computador enquanto *axis-mundi* e da ênfase do produtor pictórico no meio hipertextual que foram mencionados no texto introdutório desta investigação, com o intuito de afastar o seu desenvolvimento da dinâmica atual da cultura visual. O rumo contrário desta cultura à posição de Platão no que concernia a Pintura nega, pois, a estagnação epistémica que a fonte clássica lhe associava. Metade dos conteúdos apresentados não constaria se as suas produções não tivessem gerado um contínuo de leituras estudáveis graças à comunicação artística que o poder quantitativo da sua reprodução veio exponenciar, expandindo a sua complexidade cognitiva percebida.

Os contextos regrados pelos assuntos inicialmente desviados lêem-se sob um certo imediatismo de criação, avesso à aproximação que se quis, aos poucos, da estruturação do espaço no seu vínculo virtual. Averiguar a condição utópica tornou-se mais fácil frente a circunstâncias nas quais a efetividade da tecnologia não a capacitava acima do mediatismo humano; ou seja, instâncias em que a articulação coletiva ainda buscava esta experiência de algo sobre-humano. Nestas, a especulação espacial vê-se simplificada. Espectativas que – indo do necessário “podia ser aqui”, por meio da possibilidade de obter sistematizações em prol da sustentabilidade, até ao desejo da perfeição – enquadram a construção antiga habilitaram o entendimento da utopia como uma criação cuja forma é inventariada pela organização do espaço eutópico. Isto, mais a intervenção compensativa da utopia na eutopia, surdiu da abordagem à *História*, a respeito da qual o culto do divino se mostrou regente de um modo de desenho conformado pela medida do Homem, radicante do projeto. Definido pelo cânone, este pôde constatar-se configurador ideal de arquiteturas referenciadoras do *axis-mundi* mítico-cosmogónico. Informado, depois, a par de ordens seguidas na Grécia e Roma Antigas e da aplicação modular destas em mediações da produção artesanal com a apreensão teórica da harmonia, passou a poder salientar-se como soma do seu desenho ferramental em resposta a várias questões da idealização espacial, e potencial variador da imagem canónica. A beleza, sublinhada entre tais questões na consulta de Vitruvius, acabou por esclarecer a visualidade que o Estado perfeito d’*A República* exibiria ao transpor-se pelo controlo formal do construído. Partindo da distinção feita das literaturas vitruviana e albertiana acerca das ferramentas deste controlo, outras conclusões podem ser tiradas.

Para que pudesse ter a sua elevação cultural compreendida, a visualidade do espaço virtual precisou de ser delimitada nos parâmetros daquilo que, do Renascimento adiante, se começou a inteirar exclusivo ao escopo do projeto arquitetônico e do que fundamentava o aprendizado sobre o processamento verosímil pelo qual o imaginário paisagístico entrou em aclave. Alberti foi uma fonte fulcral nesta separação – inexistente na obra vitruviana – entre as vistas planares do projeto e o tipo de expressão das *vedute*, a que a referência das *Vite* prenunciou uma qualidade artística. Fique, portanto, firme que a proporção trabalhada em verdadeira grandeza presume a elaboração ou documentação do inventário edificatório pelo plano, e que a perspetivação pictórica contorna a figuração nutridora do imaginário paisagístico – sensivelmente atenta à condição ambiental do espaço. No entanto, seja, outrossim, ressaltada a inspiração do imaginário no inventário e vice-versa, como que em diálogos sobre a virtualidade espacial. Desde a representação onde surge como havia sido transformado na época renascentista, até aos traçados documentadores da identidade que manteve após a sua reconstrução e ao seu *capriccio* por parte de Cyriaco, o Terreiro do Paço demonstrou esta confluência estética enquanto sintoma de ideologias, posturas projetuais e temas paisagísticos classicistas, dominantes na Europa moderna. Mostrando-se ensaiado na catástrofe de 1755, este ponto de referência lisboeta veio desencadear, por outro lado, contrabalanços da expressão esteticamente positiva que as manifestações de então versavam.

De contrabalanços negativos das estéticas que centralizaram a visualidade urbana no grande tema da virtualidade espacial, já houve bastantes correspondências baseadas na Natureza destrutiva a envolver dada identidade paisagística, supostamente imaginada em vista da sua virtude compositiva. O que se quer relevar está fora do que o eixo *amoenitas-inamoenitas* conveio quando as condições utópica e distópica foram alegorizadas através dos *loci amoenus* e *horridus*. Tem a ver com o condicionamento intrínseco à urbe, e com o medo – citado como definidor de imagens distópicas aquando da alegorização introdutora das potencialidades do espaço virtual – que se impõe pelo desequilíbrio da mesma. Destarte, o polo negativo dos processos compositivos, enfocados na exploração das artes na Idade Média, vem consumir-se sob a lente estética que as repulsões, na devida ordem, de Goethe e Ruskin relativamente à identidade medieval e à tendência industrial da conjuntura moderna expuseram. A dicotomia *concinntas-inconcinntas* albertiana vê-se, logo, proponente de um intercâmbio entre a acordança técnica do ambiente e sua contemplação subjetiva. Por fim, este consta latente nas imensas produções pictóricas da atualidade, e recorrente à referenciação estética que as belas-artes cultivam; surtindo, num tom de semelhança com a referenciação da Utopia à Atlântida e da Distopia a estas duas, em pontos de vista autorais.

Referências bibliográficas

- Ackerman, J. (2001). *Origins, Imitation, Conventions: representation in the visual arts*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Alberti, L. B. (1966). *L'Architettura [De Re Aedificatoria]*. [Orlandi, G., trad.] Milão, Itália: Edizioni Il Polifilo.
- (1991). *On Painting**. [Grayson, C., trad.] Londres: Penguin Classics. * referência tratada por *De Pictura*.
- Arcà, A. (1999). Incisioni topografiche e paesaggi agricoli nell'arte rupestre della Valcamonica e del Monte Bego. *Notizie Archeologiche Bergomensi*, 7, pp. 207-234.
- (2007). *Le raffigurazioni topografiche, colture e culture preistoriche nella prima fase dell'arte rupestre di Paspardo*. Artigo apresentado em “La Castagna della Vallecamonica: Paspardo, arte rupestre e castanicoltura”.
- Aristóteles (1857). *The Metaphysics of Aristotle**. [M'Mahon, J. H., trad.] Londres: George Bell and Sons.
- *referência tratada por *A Metafísica*.
- Arruda, L. (2016). “Roma e a Academia de S. Lucas como modelo para os estudos artísticos em Portugal: O Desenho e a literatura artística de Francisco de Holanda a Domingos António Sequeira”. In Arruda, L. & Pereira, F. A. *Desenho: história e ensino*. Lisboa: Scribe.
- Aymonino, C. (1981). *El significado de las ciudades*. Madrid: Hermann Blume Ediciones.
- Basso, A. (2020). *Im[per]manências. Estudos sobre desenho à luz dos manuais de pintura chineses* (Tese de Doutoramento). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Barata, J. (2019). *Saber Ver a Cidade*. Lisboa: ARGUMENTUM.
- Bedulenko, M. [mb14]. (2019, dezembro 28). *One more round of my explorations in series of pictures devoted to various places in the world*. [descrição de imagem] Art Station. Consultado em <https://www.artstation.com/artwork/2xrzZB>
- Belting, H. (2008, julho). Por uma Antropologia da Imagem. [Campelo, J., trad.] *Concinnitas*, 1(8), pp. 65-78.
- Bernardino, I. (2015, julho 30). The Measure of the Ideal: The Painted Architecture of the Città Ideali. *City, Culture and Architecture*, 1(1), pp. 63-76. doi: 10.15340/2148193811899

- Berque, A. (2000). *Landscape and the overcoming of Modernity: Zong Bing's principle*. Artigo apresentado em "The Cultural Approach in Geography".
- Bosing, W. (1994). *Hieronymus Bosch, c. 1450-1516: Between Heaven and Hell*. Colónia: Taschen.
- Botero Uribe, D. (2004, janeiro 1) Cosmos, hombre y utopia. *Palimpsesto*, 4, pp. 114-121.
- Botti, M. (2012, julho 2). Eutopia Urbana. *Workshop di Architettura Venezia*, 12(1), p.7.
- Brock, J. F. (2004). *Pyramids to Pythagoras: Surveying from Egypt to Greece – 3000 B.C. to 100 A.D.* Artigo apresentado em "History of Surveying and Measurement".
- Brown, R. (1992, outubro). The "Demonic" Earthquake: Goethe's Myth of the Lisbon Earthquake. *German Studies Review*, 15(3), pp- 475-491.
- Budakov, V. M. (2010, fevereiro). Dystopia: an earlier eighteenth-century use. *Notes and Queries*, 57, pp. 86-88. DOI: 10.1093/notesj/gjp235
- Blumenberg, H. (1990). *Work on Myth*. [Wallace, R. M., trad.] Cambridge: The MIT Press.
- Camuffo, D. (2001, outubro). Canaletto's paintings open a new window on the relative sea-level rise in Venice. *Journal of Cultural Heritage*, 2(4), pp. 277-281. DOI: 10.1016/S1296-2074(01)01128-1
- Carita, H. (1999). *Lisboa Manuelina e a Formação de Modelos Urbanísticos da Época Moderna (1495-1521)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Cardarelli, F. (2006). *Encyclopaedia of Scientific Units, Weights and Measures: Their SI Equivalences and Origins*. [Shields, M. J., trad.] Londres: Springer.
- Celentano, A. & Pittarelo, F. (2012, janeiro 26). From real to metaphoric maps: Carthography as a visual language for organizing and sharing knowledge. *Journal of Visual Languages and Computing*, pp. 63-77.
- Cennini, C. (2014). *Il libro dell'arte, o Trattatto della pittura*. Itália: E-text.
- Cicero, M. (1520). *De Perfecto Oratore*. Veneza: Guilielmi de Fontaneto Montisferrati.
- Cheney, L. (2010). "Leonardo's Theory of Vision and Creativity". In Hendrix, J. S. & Carman, C. H. *Renaissance Theories of Vision* (pp. 103-115). Reino Unido: Ashgate Publishing.
- Christopher, A. (1967). *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge: Harvard University Press.
- Coleman, N. (2015). *Lefebvre for Architects*. Londres: Routledge.

- Copiatti, F. & Ecclesia, E. (2015, setembro). *L'alberiforme da incisione rupestre a logo di un'area protetta: l'esperienza di studio dei petroglifi del Parco Nazionale Val Grande*. Artigo apresentado em Prospects for the Prehistoric Art Research: 50 years since the founding of Centro Camuno.
- Côrte-Real, E. (2001). *O Triunfo da Virtude. As Origens do Desenho Arquitetónico*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Coulanges, F. (1901). *The Ancient City: A study on the religion, laws and institutions of Greece and Rome*. [Small, W., trad.] Boston: Lothrop, Lee & Shepard Co.
- Curtius, E. (1953). *European literature and the Latin Middle Ages*. Nova Iorque: Bollingen Foundation.
- Drews, R. (1973). *The Greek Accounts of Eastern History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Doczi, G. (1994). *The Power of Limits: Proportional Harmonies in Nature, Art and Architecture*. Boston: Shambhala.
- Duarte, J. M. (2016). *Para Uma Definição de Maqueta* (Tese de Doutoramento). Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.
- Dupree, A. (1979). "The Significance of the Plan of St. Gall to The History of Measurement". In Horn, W. & Born, E. *The Plan of St. Gall*. [vol. 3] California: University of California Press.
- Eco, H. (2010). *Arte e Beleza na Estética Medieval* [Sabino, M., trad.] Rio de Janeiro: Editora Record.
- Eliade, M. (1959). *The Sacred and The Profane*. [Trask, W. R., trad.] Nova Iorque: Harvest.
- Euclides. (1945, maio 1). [Burton, H., trad] The Optics of Euclid*. *Journal of the Optical Society of America*, 35(5), pp. 357-372. *referência tratada por *Ótica*.
- (2008). *Euclid's Elements of Geometry**. [Heiberg, J. L. & Fitzpatrick, R., trad.] Texas: Richard Fitzpatrick. * referência tratada por *Os Elementos*.
- Evans, R. (1997). *Translations from Drawing to Building*. Cambridge: The MIT Press.
- Fernandes, L. & Almeida, R. (2014). Entre o Teatro Romano e a Sé de Lisboa: evolução urbanística e marcos arquitetónicos da antiguidade à reconstrução pombalina. *Estudos de Lisboa*, 11, pp. 19-34.
- Fernie, E. (1995). *Art History and its Methods: A critical Anthology*. Londres: Phaidon Press.

- Ferrão, H. (2007). *Pintura Como Hipertexto do Visível: Instauração do tecno-imaginário do citor* (Tese de Doutoramento). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Fitzpatrick, R. (2008). “Introduction”. In Euclides. *Euclid’s Elements of Geometry*. [Heiberg, J. L. & Fitzpatrick, R., trad.] Texas: Richard Fitzpatrick.
- FORMA URBIS Lab (2015). *LISBOA / Baixa*. [Artigo em linha] Consultado em <http://formaurbislab.fa.utl.pt/baixa.html>
- Fortuna, J. (2021). *O Anti-Futurismo Solarpunk: Desenvolvimento de uma Estética Figurativa e Narrativa* (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Fossati, A. (2002). “Landscape Representations on Boulders and Menhirs in the Valcamonica-Valtellina area, Alpine Italy”. In Nash, G. & Chippindale, C. (ed.). *European Landscapes of Rock-Art*. Londres: Routledge.
- Foucault, M. (1967). *Of Other Spaces*. [Artigo em linha] Consultado em <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>
- Franco, H. (1992). *As Utopias Medievais*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Funó, S. (2017, novembro, 10). Ancient Chinese capital models – Measurement system in urban planning. *Proceedings of the Japan Academy, Series B: Physical and Biological Sciences*, 93(9), pp. 724-745.
- Fussler, V. (2012). *O Universo das Imagens Técnicas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume.
- Gabriel, M. (2007). Metafísica e Mitologia. *Philosophica*, 27, pp. 53-67.
- George, A. (1999). “Introduction”. In *The Epic of Gilgamesh*. [George, A., trad.] Londres: Penguin Classics.
- (2011). “A Stele of Nebuchadnezzar II”. In George, A. (ed.) *Cuneiform Royal Inscriptions and Related Texts in the Schøyen Collection*. Bethesda: CDL Press.
- Geus, K. (2014). “A “Day’s Journey” in Herodotus’ Histories”. In Geus, K. *Features of Common Sense Geography: Implicit Knowledge structures in ancient geographical texts*. Berlim: LIT Verlag.
- Gordon, F. G. (1969, agosto). The Egyptian Harpedonaptai. *The Journal of Egyptian Archaeology*, 55, pp. 217-218.
- Guimarães, J. (2013). *Conexões entre arquitetura e arquitetura paisagista como método de qualificação do ambiente construído* (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

- Halverson, J. (1992). The first pictures: perceptual foundations of Paleolithic art. *Perception*, 21, pp. 389-404.
- Hansot, E. (1974). *Perfection and progress: two modes of Utopian thought*. Cambridge: The MIT Press.
- Heródoto. (1890). *History**. [Macaulay, G., trad.] Nova Iorque.
*referência tratada por *História*.
- Hesíodo (2004). “Works and days”*. In Hesíodo. *Theogony; Works and days; Shield*. [Athanasakis, A., trad.] Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
*referência tratada por *As Obras e os Dias*.
- Hildebrand, G. (1999). *Origins of Architectural Pleasure*. California: University of California Press.
- Himbert, M. E. (2009). A brief history of measurement. *The European Physical Journal: Special Topics*, 172, pp. 25-35. DOI: 10.1140/epjst/e2009-01039-1
- Holanda, F. (1879). Da fabrica que fallece á cidade de Lisboa - Da sciencia do Desenho. *Archeologia Artistica*, 6 [Vasconcellos, J., ed.].
- Horowitz, W. (1988). The Babylonian Map of the World. *Iraq*, 50, pp. 147-165.
DOI: 10.2307/4200289
- Johnson, C. (2007, dezembro). Utopia: The Dirty Secret of Architecture. *Colloquy*, 14, pp. 30-44.
- Jowett, B. (2008). “The Introduction”. In Platão. *The Republic of Plato*. [Jowett, B., trad.] EUA: Project Guttenberg.
- Kandinsky, W. (1996). *Do Espiritual na Arte (E na pintura em particular)*. [Cabral, A., Danesi, A., trad.] São Paulo: Martins Fontes.
- Krautheimer, R. (1994). “Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate”. In Millon, H. & Lampugnani, V. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milão: Bompiani.
- Kemp, B. (1989). *Ancient Egypt: anatomy of a civilization*. Londres: Routledge.
- Kuilman, M. (2013). “Design in Building”. In Kuilman, M. *Quadralectic Architecture: A Survey of Tetric Testimonials in Architecture*.
- Kutateladze, S. S. (2008, junho 3). Harpedonaptae and abstract convexity. *Journal of Applied and Industrial Mathematics*, 2(2), pp. 215-221.
- Lamas, J. (2010). *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Lamassa, E. (2017). *Operando Sob a Luz do Decoro Albertiano: do prépon à racionalidade conveniente em Adolf Loos*. [Dissertação de Mestrado] Minas Gerais: Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Lambert, S. (1999). *El Dibujo: Técnica y Utilidad*. Espanha: Tursen H. Blume.
- Lasserre, F. (1964). *The Birth of Mathematics*. Nova Iorque: American Research Council.
- Lee, D. (1971). “Appendix on Atlantis”. In Platão. *Timaeus and Critias*. Baltimore: Penguin Books.
- Leopold, C. (2006, agosto). *Geometry Concepts in Architectural Design*. Artigo apresentado em International Conference on Geometry and Graphics.
- Lloyd, A. B. (1975). *Herodotus (book II): Introduction*. Leiden: E. J. Brill.
- (1988). Herodotus’ Account of Pharaonic History. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 37(1), pp. 22-53.
- Loewen, A. (2013). *Lux Pulchritudinis: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume.
- Lousa, M. T. (2004). *Francisco de Holanda: Ecos do Classicismo em Portugal* (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Lynch, K. (1981). *A Theory of Good City Form*. Cambridge: The MIT Press.
- MacGinnis, J. (1986). Herodotus’ Description of Babylon. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 33, pp. 67-86.
- Maia, M. (1983). *Dissertação*. [Murteira, H., trad.] Évora: Centro de História de Arte e Investigação Artística.
- Manalvo, J. C. (2016). *Narrativas e Analogias na Arquitetura* (Tese de Doutoramento). Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.
- Manguel, A. & Guadalupi, G. (2000). *The Dictionary of Imaginary Places*. Nova Iorque: Harcourt Brace & Company.
- Manguel, A. (2013). “Prefácio à Edição Portuguesa”. In Manguel, A. & Guadalupi, G. *Dicionário de lugares Imaginários*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Marcelino, A. (2011) *Da Semelhança no Desenho: Representação e Dispositivos Óticos em Imagens Desenhadas* (Tese de Doutoramento). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- (2017). *Óptica, geometria e a primeira imagem em perspectiva*. Artigo apresentado em “Cartografias do Olhar”.

- Martins, A. (2018, janeiro). Invisible cities: utopian spaces or imaginary places? *Archai*, 22, pp. 123-152.
- Marinetti, F. (1909, fevereiro 20). Manifeste du Futurisme. *Le Figaro*, 3(51), p.1.
- Mateus, L. & Ferreira, V. (2017, junho). Documentação e divulgação de património arquitetónico: desafios e possibilidades. *Las Jornadas de Documentação e Representação de Bens Culturais*. DOI: 10.13140/RG.2.2.35578.49609
- Mayernik, D. (2016). *The Challenge of Emulation in Art and Architecture*. EUA: Routledge.
- Mazzola, R. (2015). *O cânone visual: As belas-artes em discurso*. São Paulo: Cultura Acadêmica.
- McIntyre, J. S. (2008). *Written into the landscape: Latin epic and the landmarks of literary reception* (Tese de Doutoramento). Saint Andrews: University of St. Andrews.
- Mendes, A. (2010). *Avaliação da Qualidade Cénica da Paisagem: Aplicação da Metodologia de Steinitz ao Litoral Alentejano* (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Instituto Superior de Agronomia da Universidade Técnica de Lisboa.
- Mill, J. S. (1868, março 12). State of Ireland. [Londres: Burlington House] *Hansard*, 3(190).
- Millard, A. R. (1987). “Cartography in the Ancient Near East”. In Harley, J. B. & Woodward, D. (ed.), *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*. [vol. 1] Chicago: The University of Chicago.
- Misseri, (2016). “Evantropia and Dysantropia: A Possible New Stage in the History of Utopias”. In Olkusz, K., Kłosiński, M., Maj, K. M. (ed.). *More after More: Essays Commemorating the Five-Hundredth Anniversary of Thomas More’s Utopia*. Kraków: Facta Ficta Research Centre.
- Mitchell, W. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Montero Fenollós, J. L. (2010). Etemenanki: a zigurate da Babilónia; Contributo para a sua reavaliação arquitetónica. *Cadmo: Revista de História Antiga*, 20, pp. 317-337. DOI: 10.14195/0871-9527_20_16
- Morey, C. R. (1924, dezembro). The Sources of Mediæval Style. *The Art Bulletin*, 7(2), pp. 35-50.
- Morgado, J. L. (2015). *Harmonia: O potencial catártico da arquitetura* (Tese de Doutoramento). Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.
- Morley, H. (2005). “Introduction”. In More, T. *Utopia*. EUA: Project Gutenberg.

- Nash, G. & Chippindale, C. (2002). “Images of enculturating landscapes: A European perspective”. In Nash, G. & Chippindale, C. (ed.) *European Landscapes of Rock-Art*. Londres: Routledge.
- Nash, J. V. (1931). The Utopia of John Ruskin. *The Open Court*, 3(4), pp. 176-181.
- Niemeyer, O. (1993). *Conversa de Arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora Revan.
- NRIAG (2008). *Geo-archaeological research of the lost labyrinth of Egypt at Hawara*. Artigo apresentado em “The Mataha Expedition”.
- Nunes, M. (2016, março 30). Arquitetos e criação. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1167, pp. 17-18.
- O’Connor, S. J. (1936, junho). Lord Chesterfield and Ireland. *The Irish Monthly*, 64(756), pp. 390-404.
- Oliveira, P. (dir.). (2007, abril 11). *Helder Carita* [Emissão Televisiva]. RTP Internacional.
- Panofsky, E. (1991). “Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da Arte da Renascença”. In Panofsky, E. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspetiva.
- Paoli, M. (2012, julho). A carta a Leão X como ‘discurso do método’ ou restauração da arquitetura antiga através do desenho. [Abreu e Lima, F., trad.] *Revista Eletrônica de Ciências*, 5(2), 6-21.
- Parga, S. (2007). *La escala urbana: evolución del pensamiento disciplinar para un relato identitário del territorio y del deseo*. Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.
- Platão (1971). “Critias”*. In Platão. *Timaeus and Critias*. Baltimore: Penguin Books. *referência tratada por *Crítias*.
- (2008). *The Republic of Plato**. [Jowett, B., trad.] EUA: Project Gutenberg. *referência tratada por *A República*.
- Piecraft & Ottens, N. (2008). Discovering Dieselpunk. *Gatehouse Gazette*, 1(22), pp. 3-9.
- Plínio (1896). *The Elder Pliny’s Chapters on the History of Art**. [Jex-Blake, K., trad.] Londres: Macmillan and Co.
- (1962). *Natural History**. [Eichholz, D. E., trad.] Cambridge: Harvard University Press. *referências tratadas por *Naturalis Historia*.
- Pollard, E., Rosenberg, C., Tignor, R., Karras, A., Adelman, J., Aron, S., ... Tsin, M. (2018). *Worlds Together, Worlds Apart*. [vol. 1]
- Priberam (s.d.). “Distopia”. In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Consultado a 14 de dezembro de 2021, em <https://dicionario.priberam.org/distopia>

- (s.d.). “Eutopia”. In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Consultado a 20 de janeiro de 2021, em <https://dicionario.priberam.org>
- (s.d.). “Utopia”. In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Consultado a 13 de novembro de 2020, em <https://dicionario.priberam.org/>
- Quici, F. (1996). *Il disegno cifrato: Ermeneusi storica del disegno di architettura*. Roma: Officina Edizioni.
- Rasmussen, S. (1964). *Experiencing Architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- Rottländer, R. (1976). On the Mathematical Connections of Ancient Measures of Length. *Acta Praehistorica et Archaeologica*, 7, pp. 49-51.
- Ruskin, J. (2009). “The Nature of Gothic”. In Ruskin, J. *The Stones of Venice*. [vol. 2] Project Gutenberg.
- Sampaio, M. (2011). *Forma Urbana da Parte Baixa da Lisboa Destruída: Análise e avaliação da cartografia (1756-1786)* [Tese de Doutoramento]. Lisboa: Escola de Tecnologias e Arquitetura do Instituto Universitário de Lisboa.
- Santini, P. (2011) Appunti sulla lingua e sullo stile de Seneca. *Nuova Secondaria*, 6, pp. 93-97.
- Schlosser, J. (2010, junho). Vasari. [Johns, K., trad.] *Journal of Art Historiography*, 2.
- Sennet, R. (1990). *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company.
- Seykferth, N. (2018). *Measuring standards; from Pharaoh’s forearms to the speed of light*. [Artigo em linha] Consultado em <https://blog.eaglegroupmanufacturers.com/measuring-standards-from-pharaohs-forearms-to-the-speed-of-light>
- Silva, C., Ströher, C. & Kremer, C. (2009). Hieronymus Bosch: O Pincel do Imaginário Medieval. *Diálogos*, 13(2), pp. 349-370.
- Shelton, D. (2015). *Smollett and Jack Connor*. [Artigo em Linha] Consultado em <http://tobiassmollett.blogspot.com/2015/01/smollett-and-jack-connor-1752-53.html>
- Shi, B., Yang, J. & Zheng, Y. (2021). *The Centre of the City: Urban Central Structure*. Singapura: Springer.
- Ślodziak, J. (2016). In search of an ideal city: the influence of utopian ideas on urban planning. *Studia Miejskie*, 24, pp. 145-156.
- Small, J. (2019, setembro, 14). Circling Round Vitruvius, Linear Perspective and the design of Roman Wall Painting. *Arts*, 8(3), pp. 118-146. DOI: 10.3390/arts8030118

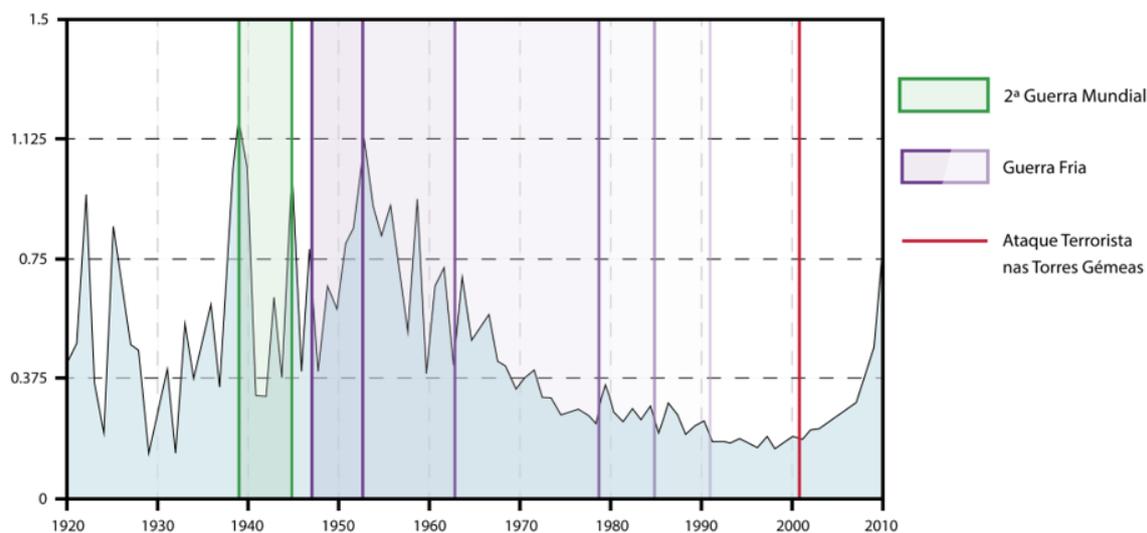
- Smith, M. E. (2007, fevereiro). Form and meaning in the Earliest Cities: A New Approach to Ancient Urban Planning. *Journal of Planning History*, 6(3), pp. 3-47 DOI: 10.1177/1538513206293713
- Smollett, T. (1748, março, 2). Account of Utopia, a Poem. *The Gentleman's Magazine*, 18, pp. 399-402.
- Stahl, W. H. (1971). *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*. [vol. 1] Nova Iorque: Columbia University Press.
- Steadman, P. (2006). Why are most buildings rectangular? *Architectural Research Quarterly*, 10(2), pp. 119-130. DOI: 10.1017/S1359135506000200
- Stewart, A. (1978). Lysippan Studies: 1. The Only Creator of Beauty. *American Journal of Archaeology*, 82(2), pp. 163-171.
- Storey, J. (2019). *Radical Utopianism and Cultural Studies*. Londres: Routledge.
- Tavares, C. (2010). *A procura do belo e da verdade: arte médica e estética*. Artigo apresentado em “Livro, corpo e arte médica”.
- The Economist Group Limited (2001, dezembro 20). The power of seven. *The Economist*. Consultado em <https://www.economist.com/christmas-specials/2001/12/20/the-power-of-seven>
- The Epic of Gilgamesh** (1999). [George, A., trad.] Londres: Penguin Classics.
*referência tratada por *Épico de Gilgamesh*.
- Tognoni, E. (1997). *The architectural representations in the rock art of Valcamonica*. Artigo apresentado em 2nd International Congress of Rupestrian Archaeology. Consultado em <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4854>
- Trindade, A. (2008). *Um olhar sobre a perspectiva linear em Portugal nas pinturas de cavalete, tectos e abóbadas: 1470-1816* (Tese de Doutoramento). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Trnka-Amrhein, Y. (2020). Portraits of a Pharaoh: The Sesostri Tradition in Ancient Literature and Culture. *CHS Research Bulletin*, 8. Consultado em <https://research-bulletin.chs.harvard.edu/2020/09/25/portraits-of-a-pharaoh/>
- Tsein, J. & Morizot, J. (2021). *18th Century French Aesthetics*. [Artigo em linha] Consultado em <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-french/>
- UNIDO (2006). “An introduction to measurement”. In *Role of measurement and calibration in the manufacture of products for the global market: A guide for small and medium-sized enterprises*. Viena: UNIDO.

- Vasari, G. (1647a). *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori et architetti*. [vol. 1] EUA: Getty Research Institute.
- (1647b). *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori et architetti*. [vol. 2] EUA: Getty Research Institute.
- Vinci, L. (2006). *Trattato della Pittura*. Itália: Rocco Carabba Editore.
- Vitrúvio (1567). *De Architectura Libri Decem*. [Barbaro, D., ed.] EUA: Getty Research Institute.
- (1914). *Vitruvius, the Ten books on architecture**. [Morgan, M., trad.] Cambridge, Reino Unido: Havard University Press. *referência tratada por *De Architectura Libri Decem*.
- Waddington, C. (1998, abril). Cup and Ring Marks in Context. *Cambridge Archeological Journal*, 8(1), pp. 29-53.
- Ward, J. (1740). *The Lives of the Professors of Gresham College*. Londres: Gresham College.
- Weren, J. (trad., 2013). *Ancient Chinese Encyclopedia of Technology: Translation and annotation of the Kaogong ji (the Artificer's Record)*. Londres: Routledge.
- Wheatley, P. (1971). *The pivot of the four quarters: a preliminary enquiry into the origins and character of the ancient Chinese city*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Wilde, O. (1912). *The Soul of Man Under Socialism*. Londres: Arthur L. Humphreys.
- Wilkinson, T. (2000). *Royal Annals of Ancient Egypt: The Palermo Stone and its Associated Fragments*. Londres: Kegan Paul International.
- Woortmann, K. (2000). O selvagem e a *História*. Heródoto e a questão do Outro. *Revista de Antropologia*, 43(1), pp. 13-59. DOI: 10.1590/S0034-77012000000100002

Anexos

Anexo 1

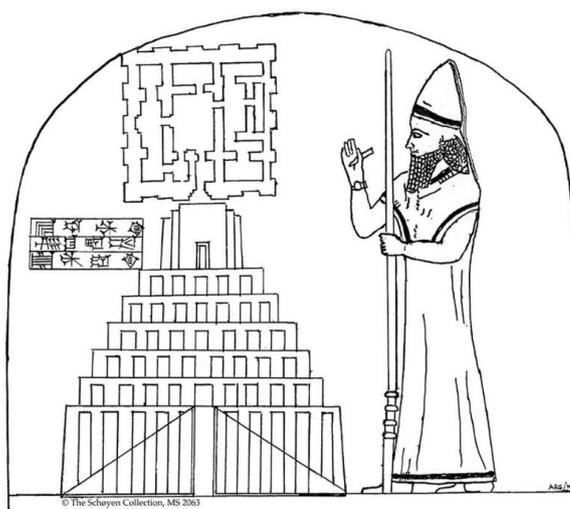
Percentagens que obras categorizadas como distópicas ocuparam na literatura mundial desde 1920 até 2010



Nota: baseado num gráfico da autoria de Patrick Brown, disponível em <https://www.goodreads.com/blog/show/351-the-dystopian-timeline-to-the-hunger-games-infographic>

Anexo 2

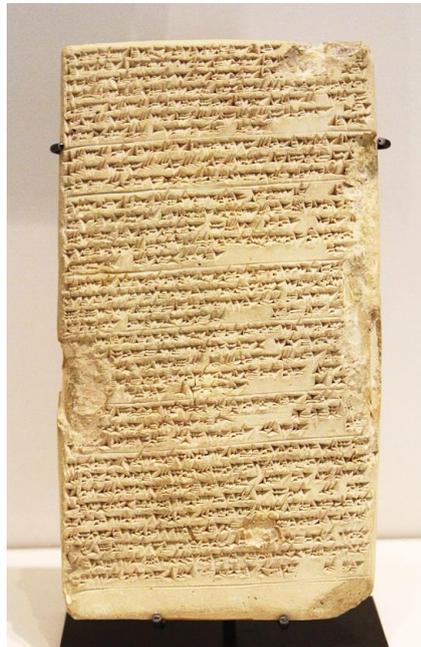
Estela de Nebuchadnezar, 604-562 a.C.



Nota: retirado de <https://www.schoyencollection.com/history-collection-introduction/babylonian-history-collection/tower-babel-stele-ms-2063>

Anexo 3

Cópia da placa de Esangil, c. 229 a.C.



Nota: retirado de

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=esagil+tablet&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image>

Anexo 4

Placa da *imago-mundi* babilónica, 600-500 a.C.

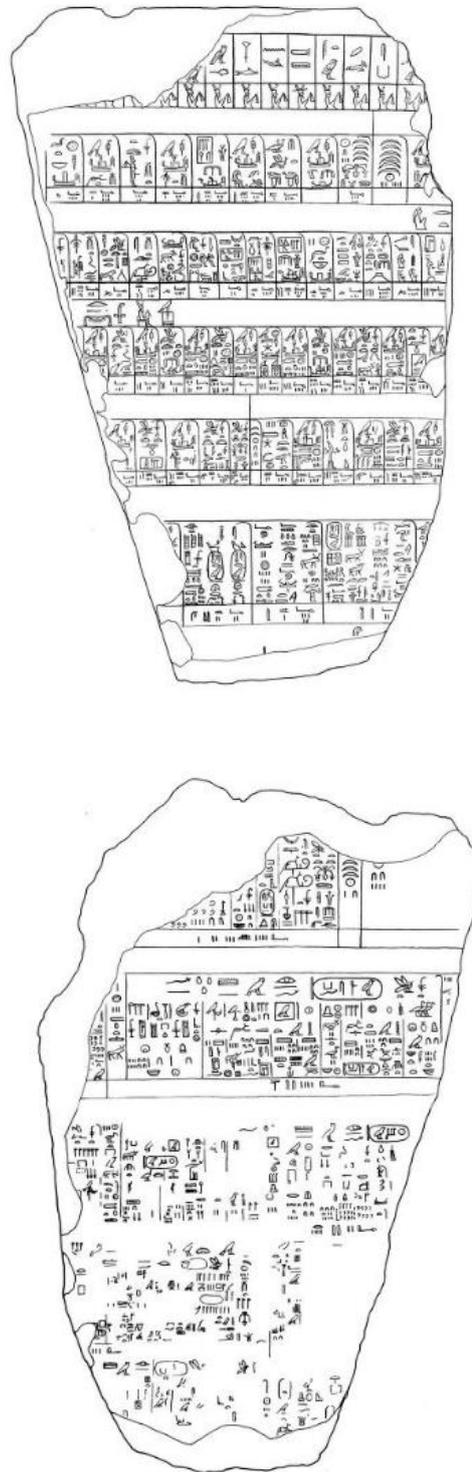


Nota: retirado de

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Babylonian_map_of_the_world,_from_Sipp ar,_Mesopotamia..JPG

Anexo 5

Desenhos da frente e do verso da pedra de Palermo (artefacto de c. 2000 a.C.)



Nota: retirado das páginas 289-290 de Wilkinson, T. (2000). *Royal Annals of Ancient Egypt: The Palermo Stone and its Associated Fragments*. Londres: Kegan Paul International.

Anexo 6

Representações de trabalhadores no túmulo de Menna, 1420-1411 a.C.



Nota: retirado de <https://www.maa.org/press/periodicals/convergence/mathematical-treasure-tomb-of-menna>

Anexo 7

Sarah Parkak, Cidade antiga de Tanis vista em captura infravermelho de satélite, 2011.



Nota: fotograma do minuto 5 de Lilley, H. (dir.). (2011). *Egypt's Lost Cities*. Reino Unido: BBC.

Anexo 8

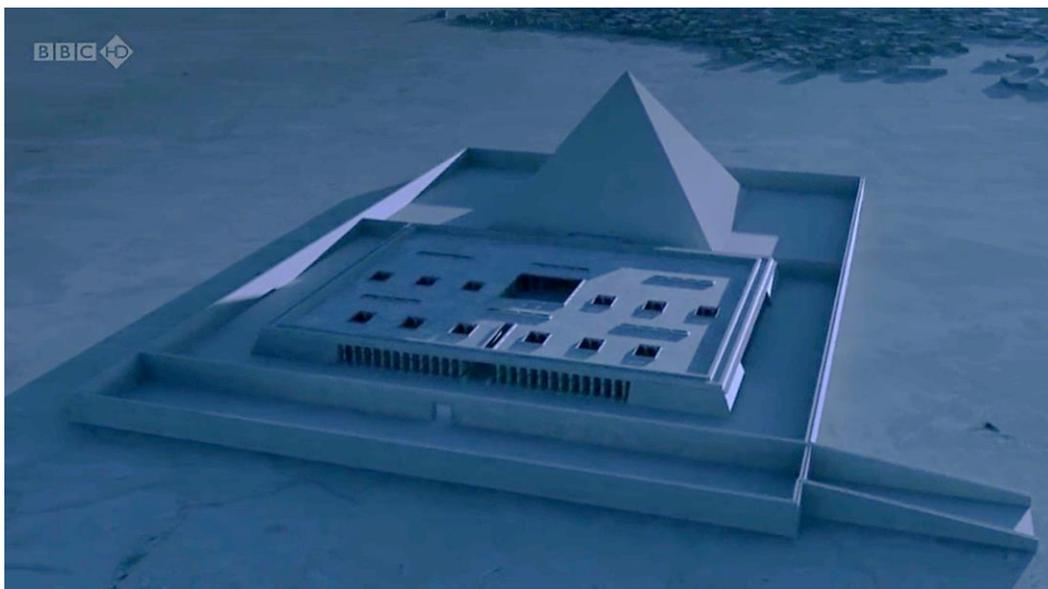
Abrigo fúnebre de plebeu egípcio, c. 1800 a.C.



Nota: retirado de
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egyptian_Pottery_%22Soul_House%22_\(36210088000\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egyptian_Pottery_%22Soul_House%22_(36210088000).jpg)

Anexo 9

BDH & 422 South, Reconstrução 3D do Labirinto de Hawara, 2011.



Nota: fotograma do minuto 64 de Lilley, H. (dir.). (2011). *Egypt's Lost Cities*. Reino Unido: BBC.

Anexo 10

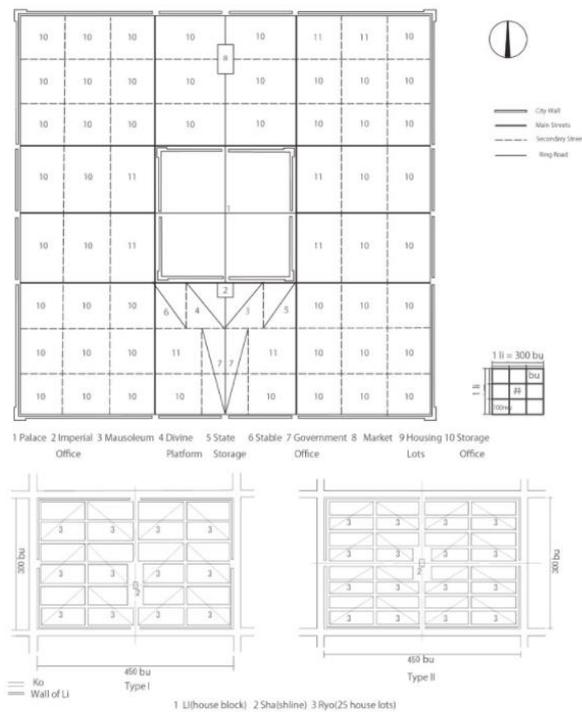
Plano de templo mesopotâmico e estátua de Gudea onde foi gravado, c. 2120 a.C.
(de cima para baixo).



Nota: retirados de
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gudea,_statue_d%C3%A9di%C3%A9e_au_dieu_Ningirsu_\(Louvre,_AO_2\)_plateau_with_map.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gudea,_statue_d%C3%A9di%C3%A9e_au_dieu_Ningirsu_(Louvre,_AO_2)_plateau_with_map.jpg)
e https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girsu_Gudea_the_Constructor.jpg

Anexo 11

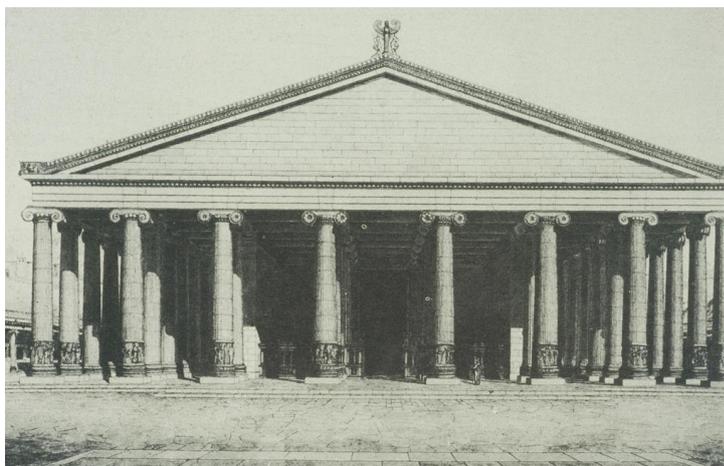
Yeju He, Disposição de capital chinesa alternativa à descrita no *Kaogong ji*, 1985.



Nota: retirado da página 732 de Funo, S. (2017, novembro, 10). Ancient Chinese capital models – Measurement system in urban planning. *Proceedings of the Japan Academy, Series B: Physical and Biological Sciences*, 93(9), pp. 724-745

Anexo 12

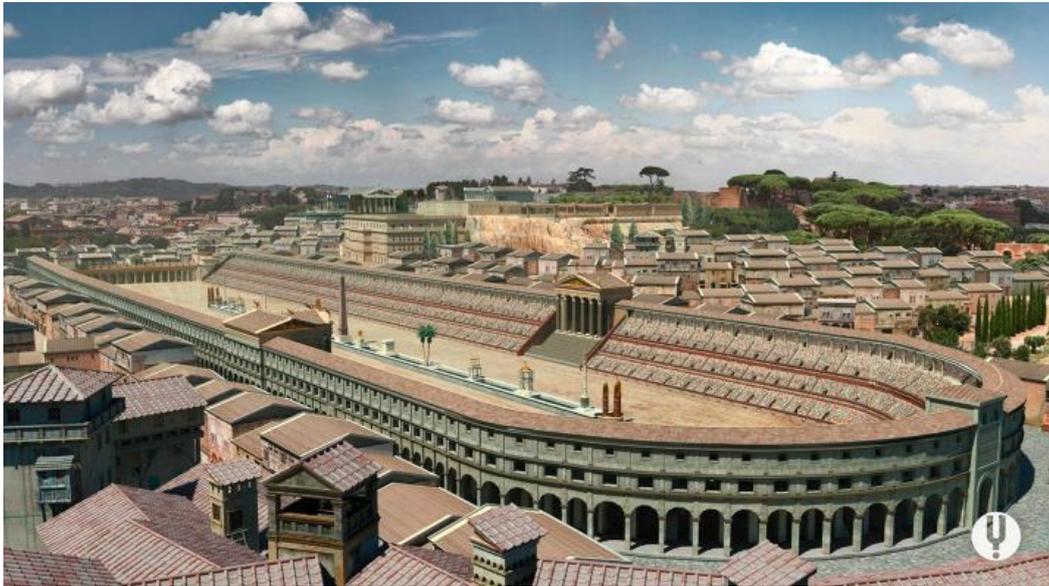
Universidade de Califórnia, Reconstrução do templo de Diana em Éfeso (obra de VI a.C.).



Nota: retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ephesus_Temple_of_Artemis_IV_reconstruction_front.jpg

Anexo 13

Altair4, Reconstrução 3D do Circus Maximus, 2015.



Nota: fotograma do minuto 0:42 de Bagliva, P. (dir.). (2015). Circus Maximus. [Episódio de série televisiva] In Mannari, S. (prod.), *Rebuilding Ancient Rome*, EUA: Curiosity Stream.

Anexo 14

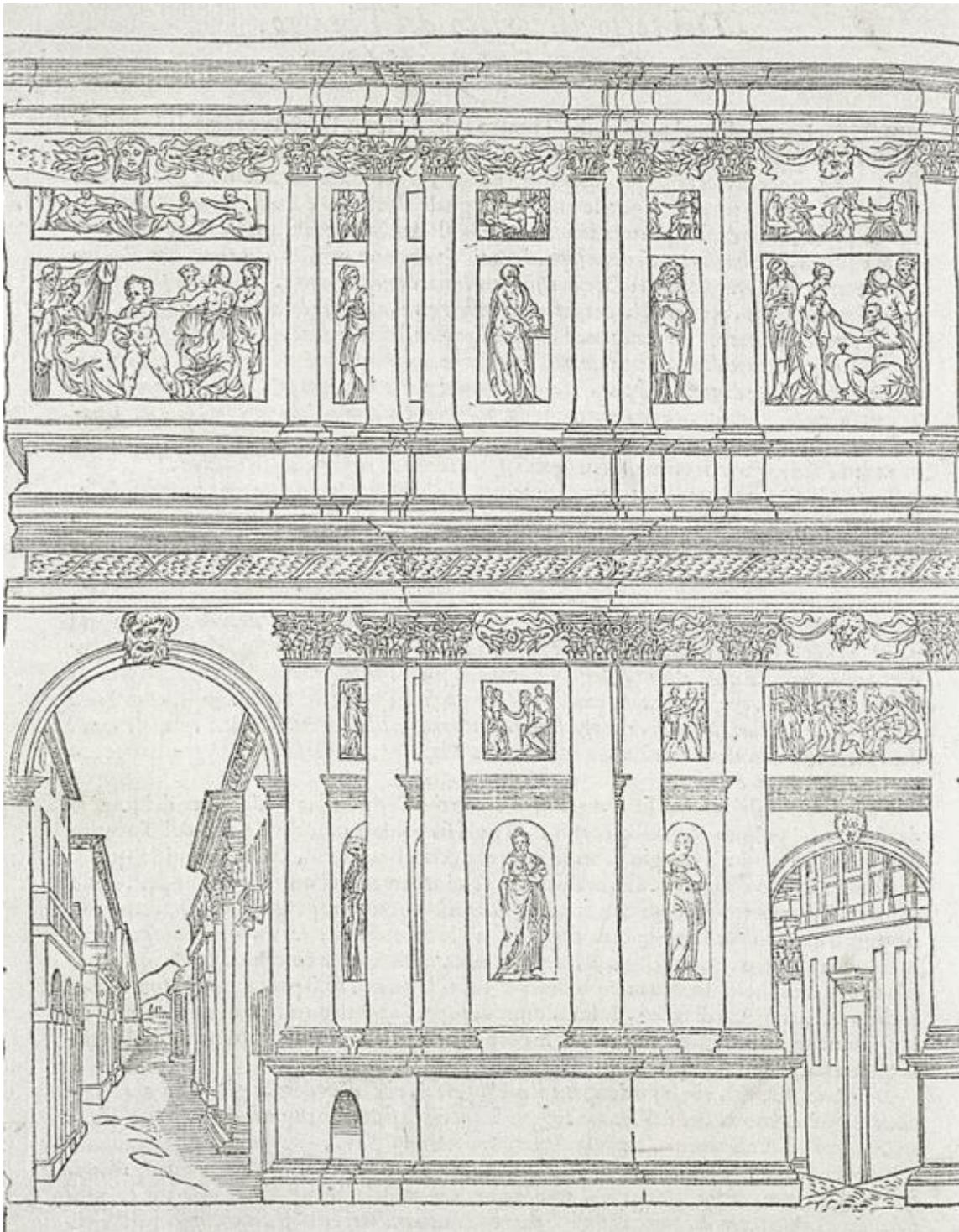
Altair4, Reconstrução 3D da Domus Aurea, 2015.



Nota: fotograma do minuto 1:14 de Bagliva, P. (dir.). (2015). Domus Aurea Outside. [Episódio de série televisiva] In Mannari, S. (prod.), *Rebuilding Ancient Rome*, EUA: Curiosity Stream.

Anexo 15

Parte de *scaena* ilustrada numa versão d'*Os Dez Livros sobre Arquitetura*, de 1567.



Nota: retirado de
https://library.artstor.org/#/object/SS7729995_7729995_9826079_CORNELL

Anexo 16

Claustro da Sé de Évora, 2019.



Nota: fotografia de autoria própria.

Anexo 17

Criação do mundo n' *O Jardim das Delícias Terrenas*



Nota: retirado da página 52 de Bosing, W. (1994). *Hieronymus Bosch, c. 1450-1516: Between Heaven and Hell*. Colónia: Taschen.

Anexo 18

James Cook, Mapa da Utopia, 2000.



Nota: retirado da página 673 de Manguel, A. & Guadalupi, G. (2000). *The Dictionary of Imaginary Places*. Nova Iorque: Harcourt Brace & Company.

Anexo 19

Mestre de San Francesco Bardi, *Estigma de S. Francisco*, c. 1240-1250, têmpera s/ madeira.



Nota: retirado de
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Master_of_San_Francesco_Bardi_-_St_Francis_Receiving_the_Stigmata_-_WGA14495.jpg

Anexo 20

Giotto di Bondone, *Estigma de S. Francisco*, c. 1295-1300, têmpera s/ madeira.



Nota: retirado de <https://www.wikiart.org/en/giotto/st-francis-receiving-the-stigmata>

Anexo 21

Miguel Ângelo Buonarroti, *Afrescos no teto da Capela Sistina*, 1508-1512.



Nota: retirado de <https://pustakam.net/?p=15361>

Anexo 22

Autor do círculo de Piero della Francesca, *Città Ideale*, c. 1470-1480, painel de Baltimore.



Nota: retirado de

https://it.wikipedia.org/wiki/Citt%C3%A0_ideale#/media/File:Fra_Carnevale__The_Ideal_City_-_Walters_37677.jpg

Anexo 23

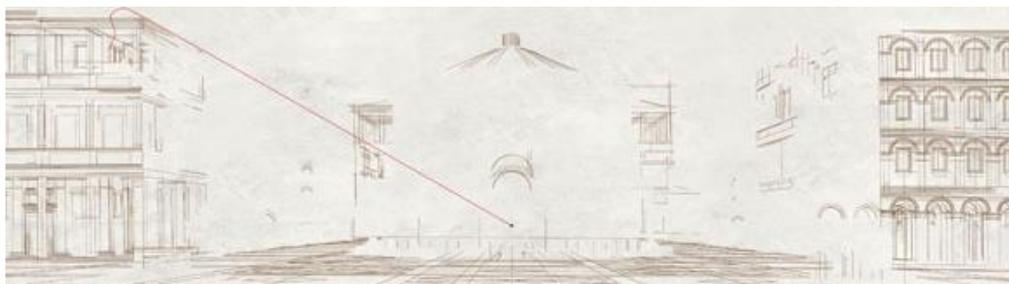
Autor do círculo de Piero della Francesca, *Città Ideale*, c. 1480-1490, painel de Urbino.



Nota: retirado de <http://www.ruralpini.it/Ambigua-cultura-del-bosco.html>

Anexo 24

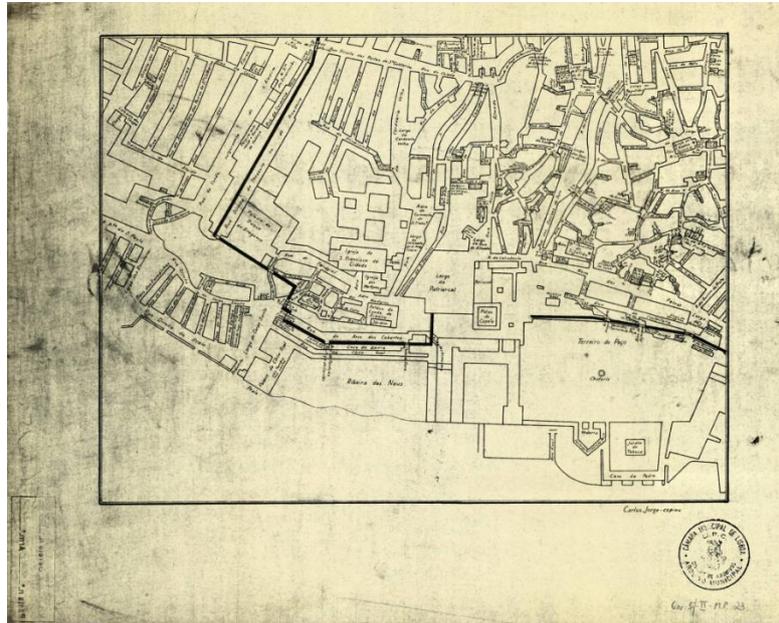
Filippo Camerota, Maurizio Seracini, Fabio Corica e Monica Tassi, Reconstrução do desenho preparatório para a *Città Ideale* de Urbino, 2001.



Nota: retirado de <https://mostre.museogalileo.it/cms/it/sezione-vi/228-sez-vi-5.html>

Anexo 25

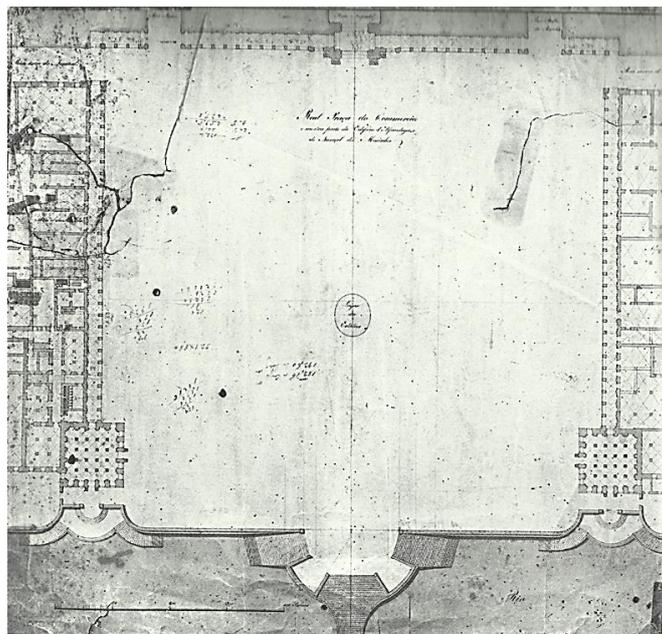
Carlos Jorge, Planta do centro histórico de Lisboa anterior ao terramoto de 1755, séc. XX.



Nota: retirado de <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/>

Anexo 26

Eugénio dos Santos, Planta da Real Praça do Comércio, c. 1759.



Nota: retirado de <https://comjeitoearte.blogspot.com/2012/11/estatu-equestre-de-d-jose-i.html>

Anexo 27

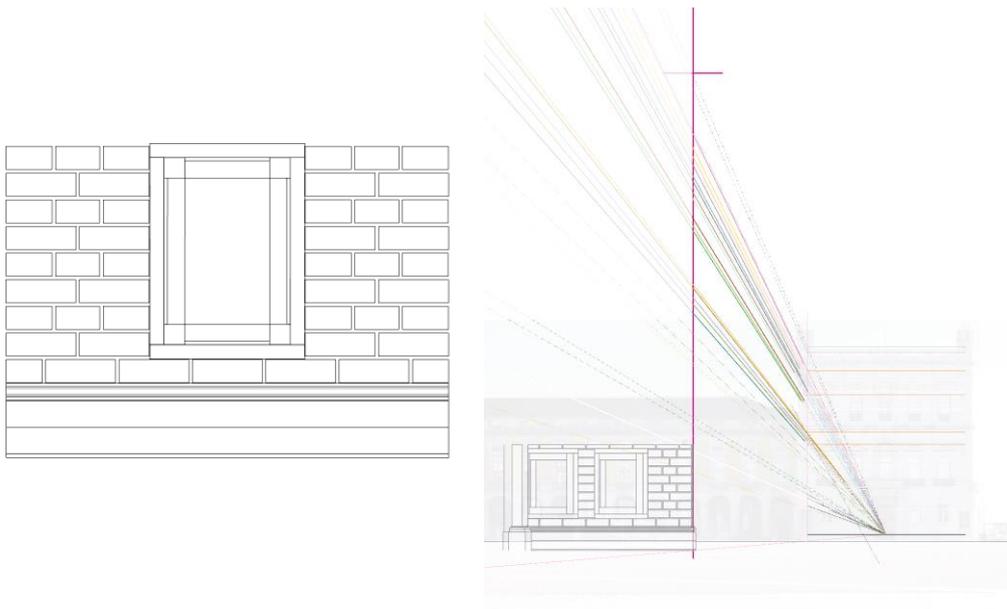
Cristóvão de Mello, Registo das consequências do Terramoto de 1755 no Paço manuelino, c. 1755.



Nota: retirado de Rossa, W. (2010). *aula à Faculdade de Arquitetura*. [Artigo em linha] Consultado em <http://home.fa.utl.pt/~jaguiar/MIARQ/WRossaAula4%20MIARQ.pdf>

Anexo 28

Adaptação de fotografia com correção de lente a desenho à escala informado por medidas recolhidas.



Nota: imagem de autoria própria.

Anexo 29

Exemplos da reportagem de medições feitas no Torreão Nascente, 2021.



Nota: fotografias de autoria própria.

Anexo 30

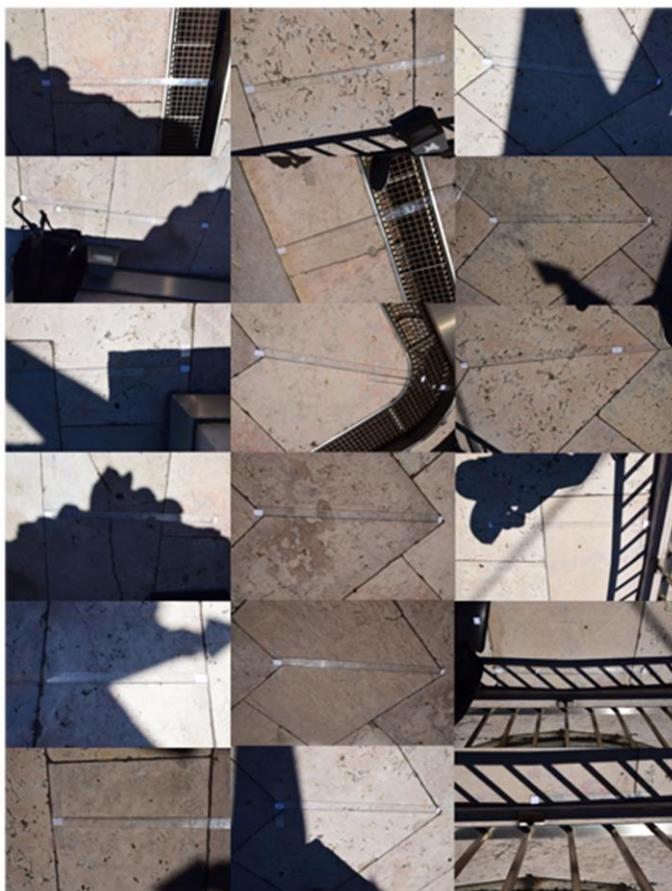
Célestin Calmels, *A Glória a coroar o Valor e o Génio*, séc. XIX.



Nota: fotografia de autoria própria.

Anexo 31

Exemplos da reportagem de medições feitas no topo do Arco da Rua Augusta, 2022.



Nota: fotografias de autoria própria.

Anexo 32

Exemplos da reportagem de medições feitas no acesso ao topo do Arco da Rua Augusta, 2022.



Nota: fotografias de autoria própria.

Anexo 33

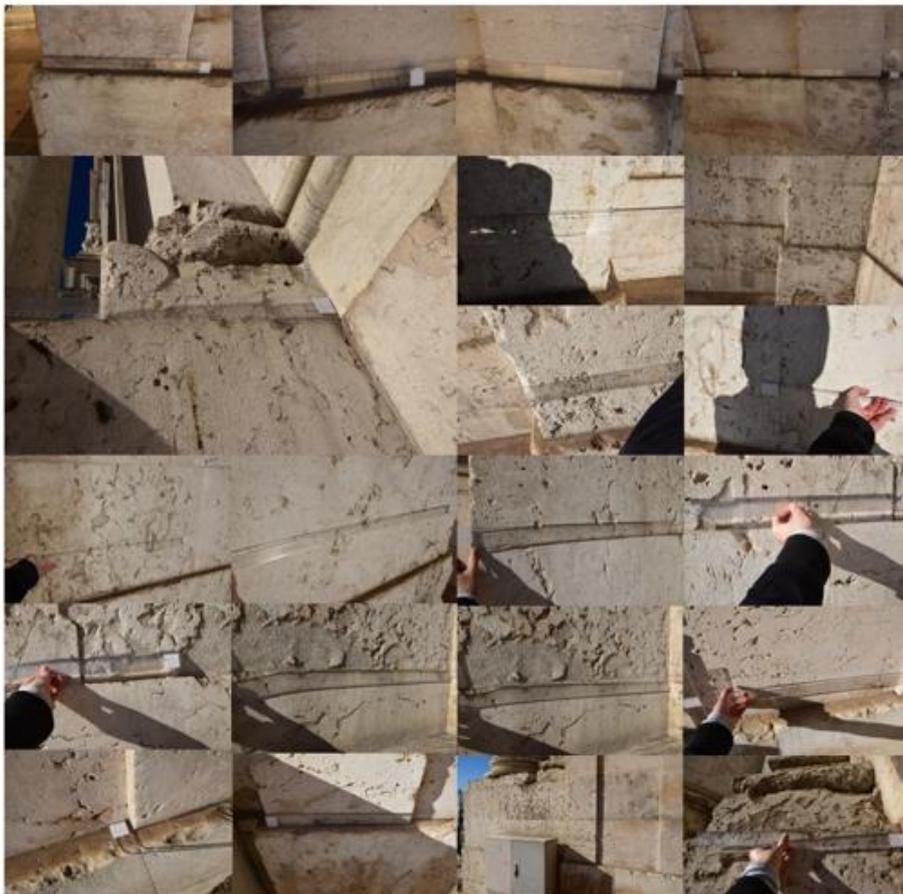
Exemplos da reportagem de medições feitas num pilar lateral aos do Arco da Rua Augusta, 2021.



Nota: fotografias de autoria própria.

Anexo 34

Exemplos de reportagens de medições feitas nos pilares centrais do Arco da Rua Augusta, 2021-2022.





Nota: fotografias de autoria própria.

Anexo 35

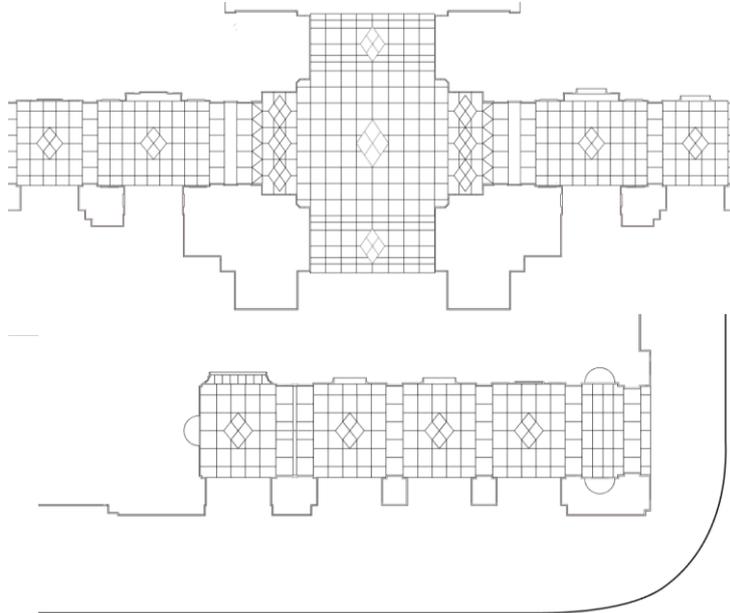
Exemplos de reportagens de medições feitas em baixo das arcadas da Praça do Comércio, 2020.



Nota: fotografias de autoria própria.

Anexo 36

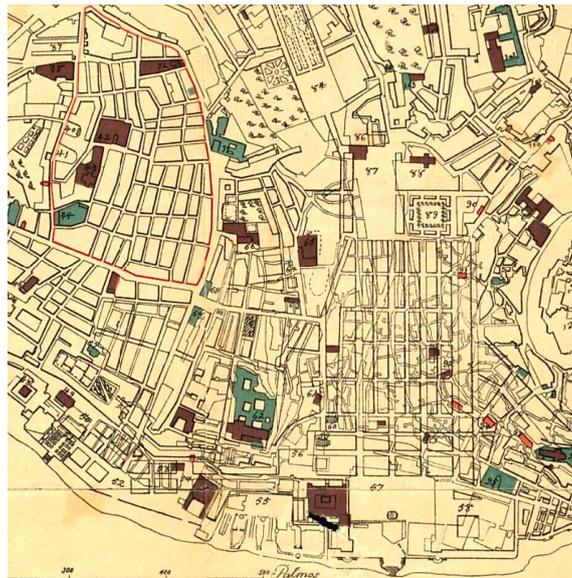
Partes da vista ortogonal feita da Praça do Comércio, a mostrar o pavimento coberto pelo Arco da Rua Augusta e pelas arcadas dos seus edifícios.



Nota: imagem de autoria própria.

Anexo 37

Planta da Baixa sobreposta à que a identificava a Lisboa arruinada pelo Terramoto (referência do Bairro alto destacada a vermelho)



Nota: recortado de <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/viewer/15023/?offset=4#page=1&viewer=picture&o=info&n=0&q=>

Anexo 38

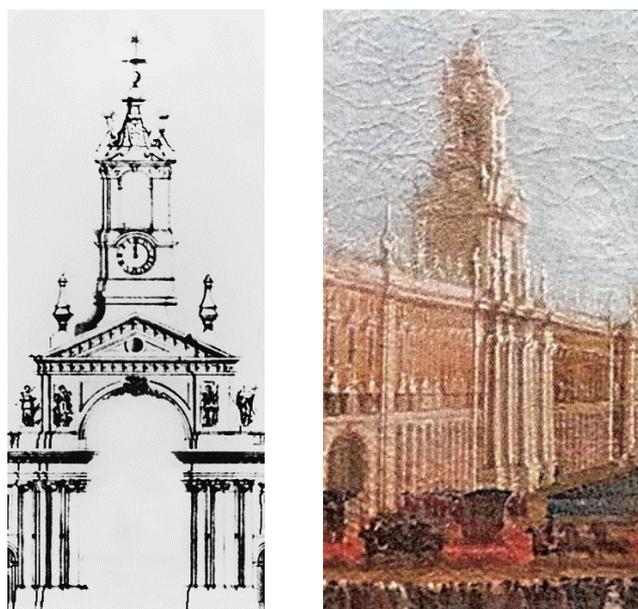
Transição entre um esquiço, um esboço e uma obra final de Canaletto.



Nota: fotogramas dos minutos 17:12-17:20 de Bickerstaff, D. (dir.). (2017). *Canaletto & the Art of Venice*. [Filme] Reino Unido: Exhibition on Screen.

Anexo 39

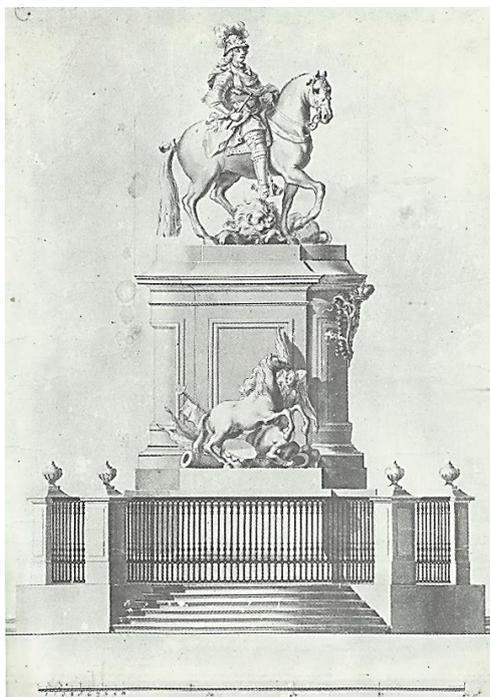
Comparação entre o Arco desenhado por Carlos Mardel e a representação de José Cyriaco.



Nota: desenho da autoria de Mardel recortado de uma fotografia da reportagem realizada no acesso ao topo do Arco da Rua Augusta.

Anexo 40

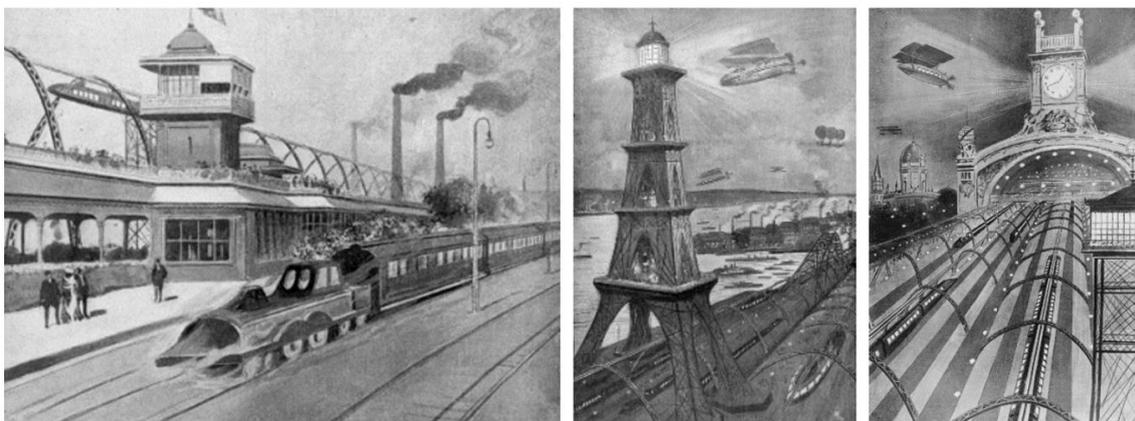
Eugénio dos Santos, Vista lateral da Estátua Equestre de D. José I, c. 1760.



Nota: retirado de <https://comjeitoearte.blogspot.com/2012/11/estatua-equestre-de-d-jose-i.html>

Anexo 41

Desenhadores da *Ilustração Portuguesa*, *Vistas da Lisboa futurista segundo Melo de Matos*, 1906.



Nota: retiradas das páginas 14, 19 e 23 de Matos, M. (2014). *Lisboa no Ano 2000*. Projecto Adamastor.