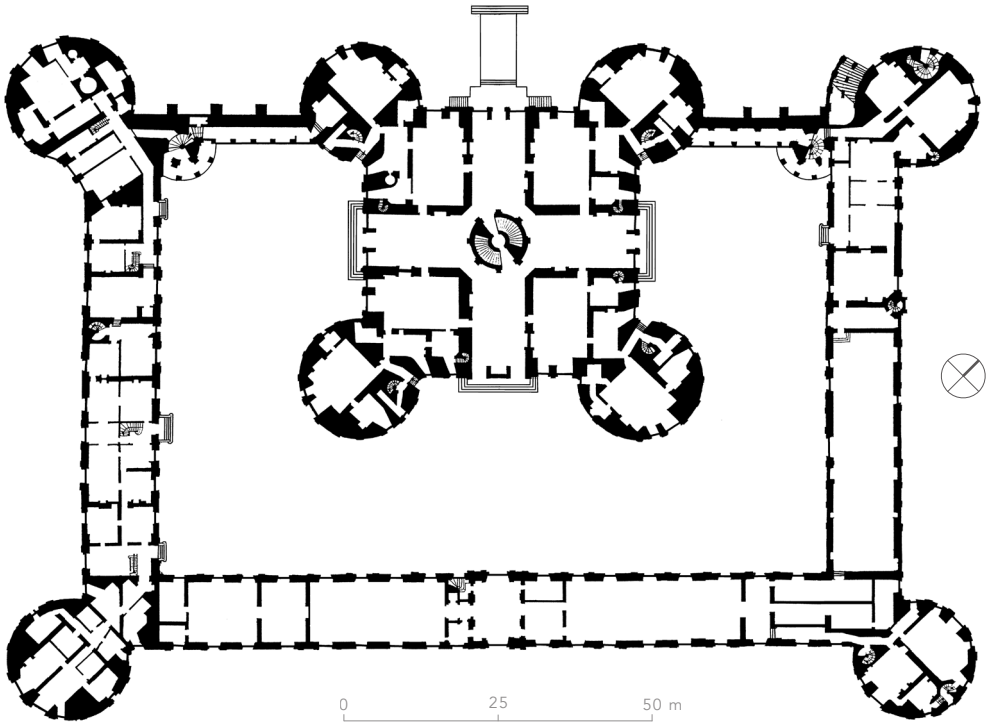
Dissertação de Mestrado Integrado

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

CHAMBORD INACHEVÉ: O CHÂTEAU, A CIDADE E A ILHA

apresentada por Afonso Diogo de Castro

no ano lectivo de 2018/2019


0
25
50 m

Dissertação de Mestrado Integrado

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

CHAMBORD INACHEVÉ: O CHÂTEAU, A CIDADE E A ILHA

MEMÓRIA INCOMPLETA DE UM PROJECTO IDEAL

Orientação: Nuno Brandão Costa e Mário Mesquita

Figura 1 [página 2]
Planta actual do rés-do-chão do Château de Chambord.

A presente dissertação foi redigida ao abrigo do Antigo Acordo Ortográfico.
A norma para apresentação das referências bibliográficas é Chicago Manual of Style 17th edition.

Agradecimentos

Quero agradecer, antes de mais, ao professor Nuno Brandão Costa,
por me ter convidado a participar no concurso que deu origem a esta dissertação;
em especial, aos meus colegas de trabalho,
Beatriz, Hugo e Inês,
que tornaram possível o projecto colectivo que irei apresentar.

Ao Fabrice Moonen,
por nos ter recebido calorosamente em Chambord.

Ao Éric Johannot,
por nos ter possibilitado o acesso às escavações arqueológicas.

À minha família;
aos meus pais, Graça e Telmo, ao meu irmão, Bernardo, e à minha avó, Manuela,
por serem o suporte das minhas convicções.

À Maria João,
por viajar comigo onde nunca estive.

Aos meus amigos;
ao Diogo e ao Pedro,
por me convidarem a sair de casa.

Ao professor Mário Mesquita,
por ter aceite orientar também a minha prova,
envolvendo-me no núcleo de investigação de PTRI.

Dedico esta dissertação aos meus avós
Jorge, Conceição e José.

Abstract

MONUMENT · ANTIQUITY · TYPOLOGY · MODERNITY · UTOPIA

A competition for university students, commemorating the five-hundredth anniversary of the foundation of the Château de Chambord and the death of Leonardo da Vinci, served as a starting point for the development of this dissertation. Thus, the object of the present work is the project, carried out and presented in group, reflected in a written exposition. The contest's statement set the challenge of re-imagining the utopia suggested by the monument's «unfinished»[1] construction. Given this premise, our collective project proposed a finalization of Chambord, reminiscent of its history and typology to better substantiate an ideal *prospect*. Therefore, the objective of the dissertation corresponds to the critical reflection of the delivered project, trying to answer the questions raised and left open by the project and, at the same time, suggest specific changes justified by the readings done after the design process. The dissertation we present is an incomplete *memory* of an ideal project, defined by the imperfect conviction of an architect who has never built.

1 Translation of the french word «inachevé» present in the contest title.

Resumo

MONUMENTO · ANTIGUIDADE · TIPOLOGIA · MODERNIDADE · UTOPIA

A realização de um concurso dirigido a estudantes universitários, comemorativo do quingentésimo aniversário da fundação do Château de Chambord e da morte de Leonardo da Vinci, serviu de ponto de partida para o desenvolvimento desta dissertação. Assim, o objecto do presente trabalho é o projecto, realizado e apresentado em grupo, reflectido numa exposição escrita. O enunciado do concurso lançou o desafio de re-imaginar a utopia sugerida pela construção «inacabada»[1] do monumento. Perante esta premissa, o nosso projecto colectivo propôs uma finalização de Chambord, reminescente da sua história e da sua tipologia para melhor fundamentar uma *prospectiva* ideal. Neste sentido, o objectivo da dissertação corresponde à reflexão crítica do projecto entregue, tentando dar resposta às questões levantadas e deixadas em aberto pelo projecto e, ao mesmo tempo, sugerir alterações pontuais justificadas pelas leituras posteriores ao processo de projecto. A dissertação que apresentamos é uma *memória* incompleta de um projecto ideal, que se define pela convicção imperfeita de um arquitecto que nunca construiu.

1 Tradução da palavra francesa «inachevé» presente no título do concurso.

Sumário

INTRODUÇÃO 10

I — O CHÂTEAU, 1519

[1] HISTÓRIA DE CHAMBORD 15

[2] CONSTRUÇÃO DO RENASCIMENTO 25

[3] ANTIGUIDADE REDESCOBERTA 37

II — A CIDADE, 2019

[4] DESENHO(S) DE PROJECTO 49

[5] MONUMENTO PLURAL 83

[6] VIDA QUOTIDIANA 101

III — A ILHA, 2519

[7] MEMÓRIA DO REPETIDO 115

[8] CIDADE(S) SINGULAR(ES) 135

[9] FUTURO UTÓPICO 163

REFLEXÃO E NOTAS PARA INVESTIGAÇÃO FUTURA 180

FONTES DE INFORMAÇÃO 182

LISTA E CRÉDITOS DE IMAGENS 186

APÊNDICES 191

Introdução

A dissertação de mestrado que apresentamos reflete sobre o projecto que deu resposta ao enunciado do concurso internacional, entre faculdades de arquitectura, intitulado «Chambord Inachevé», realizado pelo grupo de trabalho formado por Afonso Castro, Beatriz Saraiva, Hugo Rebelo e Inês Giro, estudantes de 5.º ano do curso de Mestrado Integrado da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, inscritos no ano lectivo de 2018/2019.

O concurso integra a segunda parte da exposição «Chambord 1519-2019: l'utopie à l'œuvre» que celebra o 500.º aniversário da fundação do Château[1] de Chambord, localizado em Loire-et-Cher, França. Esta exposição, organizada pelo *Domain National de Chambord*, está dividida em duas partes que proporcionam ao público duas visões de Chambord: a primeira de retrospectiva e a segunda de prospectiva, relacionando o passado e o futuro, sob o tema da utopia[2]. A segunda parte da exposição, com curadoria do arquitecto Dominique Perrault, irá divulgar o resultado das participações no concurso de arquitectura, acima mencionado, que lançou a diversas faculdades o desafio de re-imaginar a utopia arquitectónica de Chambord na actualidade, quinhentos anos após a sua idealização e construção. No seguimento desta ideia, cada faculdade desenvolveu o seu próprio enunciado de projecto, aumentando assim a variedade de abordagens ao tema do concurso. A participação da FAUP contou com a proposta de enunciado do professor orientador Nuno Brandão Costa [em Apêndices].

O trabalho de projecto, assim como a estrutura desta dissertação, organiza-se em três capítulos, onde cada um representa um intervalo cronológico, correspondendo respectivamente ao passado, presente e futuro: neste sentido, o primeiro capítulo relaciona o período histórico e artístico da fundação do Château de Chambord com o projecto que ficou construído, recuperando princípios e ideias

1 Residência de campo da realeza e/ou aristocracia francesa.

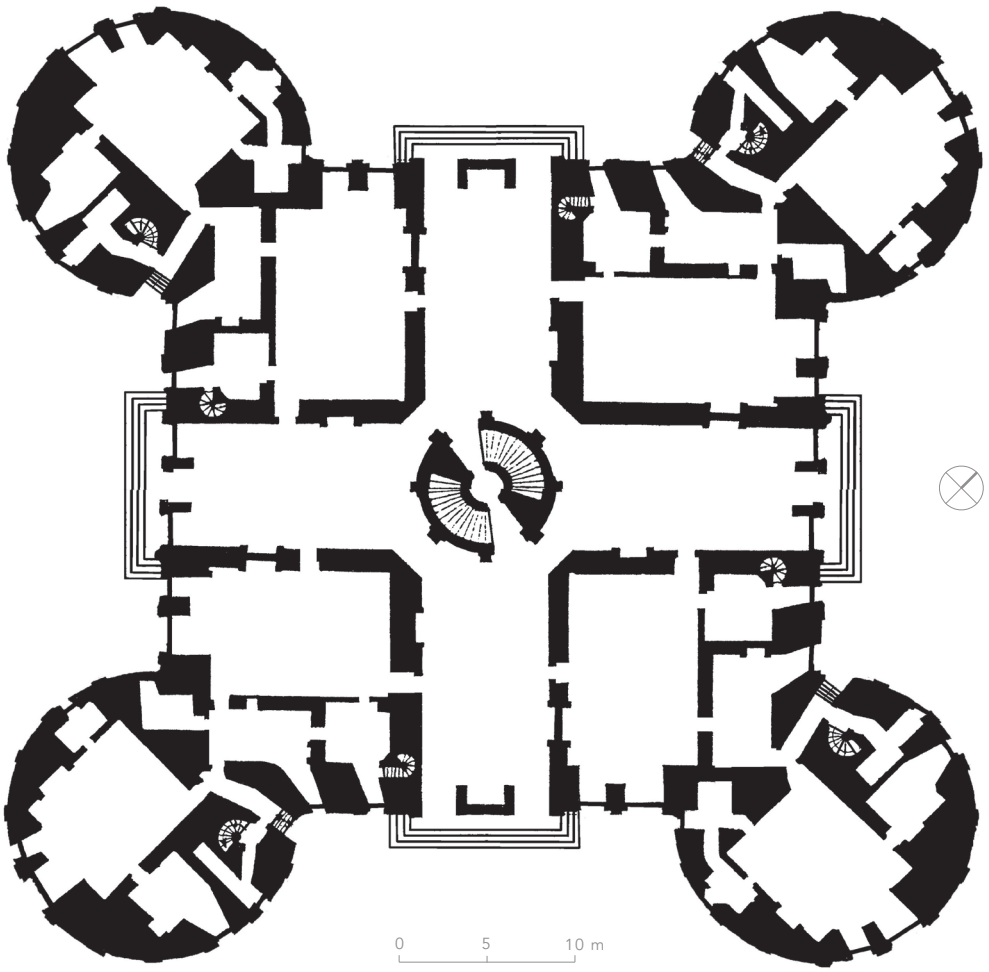
2 Palavra «forjada» por Thomas More para dar nome à ilha imaginária da Utopia — do grego *ou-*, «não» + *tópos*, «lugar».

que não se materializaram; no segundo capítulo, dá-se início ao desenvolvimento da proposta de projecto, que questiona a tipologia do Château construído e propõe uma alternativa ideal[3] segundo uma perspectiva humanista e global. Para este fim, alargamos o contexto da investigação, abrangendo períodos da história da arquitectura da Europa, posteriores à fundação do Château, procurando descrever e relacionar a evolução das «formas tipológicas»; no terceiro e último capítulo, avançamos quinhentos anos no tempo, encerrando a sequência cronológica de mil anos dividida pelo presente. Com a consciência *atormentada* pelos problemas ambientais e as suas possíveis repercussões, debruçamo-nos sobre a sobrevivência da humanidade no futuro. Neste sentido, projectamos uma ilha-continente artificial, que se *materializa* segundo as proporções de Chambord. A organização do plano ideal permitiu, assim, retomar o tema do concurso, a utopia, concluindo a dissertação com uma reflexão sobre os limites da forma incompleta.

Ao longo do nosso trabalho considerámos «que a história da arquitectura constitui o material da arquitectura. Operamos na construção de um grande projecto unitário no tempo, trabalhando sobre determinados elementos que lentamente modificamos; e através disto chegamos à invenção. Entre estes elementos têm um relevo particular as formas tipológicas»[4].

3 ideal, *adj. 2 gén.* que reúne todas a perfeições. In: J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo, *Dicionário da língua portuguesa*, 7.ª ed. revista e ampliada (Porto: Porto Editora, 1994).

4 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 9.


0
5
10 m

I

O CHÂTEAU, 1519

[1] HISTÓRIA DE CHAMBORD
[2] CONSTRUÇÃO DO RENASCIMENTO
[3] ANTIGUIDADE REDESCOBERTA

O primeiro capítulo desta dissertação traça a fase inicial do projecto. Dada a ignorância sobre o monumento em questão, os primeiros meses de trabalho serviram para contextualizar e enquadrar o período histórico da fundação do Château de Chambord. Inevitavelmente, ao mergulhar sobre a(s) memória(s) do passado, foi necessário conhecer o período anterior e ulterior à fundação. Qualquer momento da história da humanidade é um entre-tempo. Neste processo de (re)conhecimento de um determinado período histórico, a correlação entre passado, presente e futuro tornou-se essencial para descrever e compreender a continuidade e descontinuidade da(s) prática(s) da arquitectura.

Figura 2 [página 12]
Planta do rés-do-chão da torre, parcialmente construída, do Château de Chambord (colagem).



Figura 3
Vista da cidade de Blois, Loir-et-Cher, França, localizada a cerca de 15 km do Château de Chambord.

[1] HISTÓRIA DE CHAMBORD

O Château de Chambord foi construído num período de transição e indefinição arquitectónica. Até então, a «arte gótica» dominava a(s) forma(s) da arquitectura francesa, mais notoriamente ao nível eclesiástico[1] do que secular[2] — caracterizada nessa altura como neutra ou, até mesmo, sem estilo. A definição do termo Gótico, entendido como arte bárbara, surgiu apenas no séc. XVIII durante o período do Iluminismo. Porém, a designação original utilizada na época para dar nome à arquitectura «gótica» era *Opus Francigenum* (*Obra Francesa*) e destinguia um modo de construir francês. *«A paisagem gótica, ou antes a arte gótica como lugar, criou uma França inédita, uma humanidade francesa, determinadas linhas de horizonte, determinados perfis de cidade, enfim — uma poética que dela sai e não da geologia ou das instituições capetíngias[3]. Mas não é propriedade de um ambiente a de gerar os seus mitos, a de conformar o passado segundo as suas necessidades?»[4].* Focillion faz uma descrição do lugar gótico, da construção de uma humanidade francesa, que unificou e uniformizou a nação francesa através da «sua arquitectura», quase como se tratasse de uma língua.

«Francia, como el resto de Europa, no tiene razón alguna para abandonar la arquitectura gótica y la idea del espacio clásico le es totalmente ajena al menos hasta 1545, a pesar de algunos acercamientos curiosos anteriores»[5]. O abandono da arquitectura gótica é bastante demorado e não chega a ser totalmente um abandono, na nossa opinião, antes uma continuidade refinada. Os mestres franceses não têm qualquer motivo para construir de maneira diferente e a «ideia de espaço clássico» é lhes completamente alheia, excepto alguns exemplos anteriores como é o caso do Château de Chambord. *«La caballería francesa se trajo, pues, además de um precioso botín que excitaba un gusto por el lujo que en adelante se alinearía con el de las cortes italianas, un florilegio de motivos decorativos aptos para en-*

---

1 eclesiástico, *adj.* relativo à Igreja ou ao clero. In: J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo, *Dicionário da língua portuguesa*, 7.ª ed. revista e ampliada (Porto: Porto Editora, 1994).

2 secular, *adj. 2 gén.* mundano. In: J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo, *Dicionário da língua portuguesa*, 7.ª ed. revista e ampliada (Porto: Porto Editora, 1994).

3 Relativo à Dinastia Capetiana que governou França entre 987-1328.

4 Henry Focillion, *Vie des formes*, Paris 1934, ed. it. Pádua 1948, pág. 39; ed. port. Sousa e Almeida, Porto. Cit. in: Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 141.

5 Jean Castex e Juan Calatrava, *Renacimiento, barroco y clasicismo: historia de la arquitectura, 1420-1720*, Arquitectura n.º 4 (Madrid: Akal, 1994), p. 197.

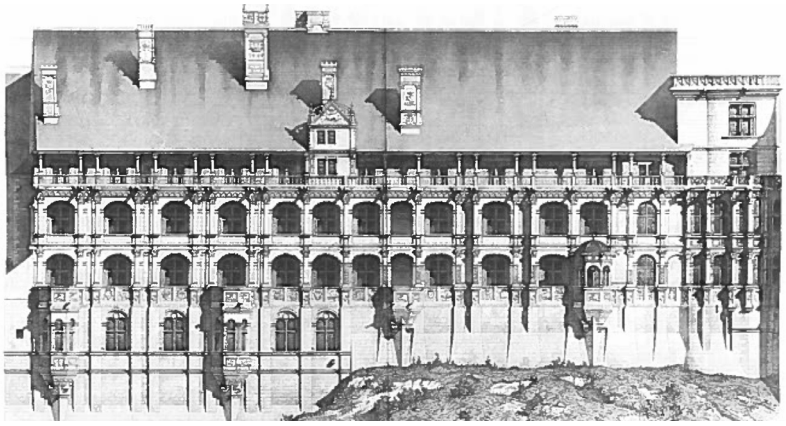


Figura 4
Alçado do château de Blois, Loir-et-Cher, França [assinalado na fig. 5].

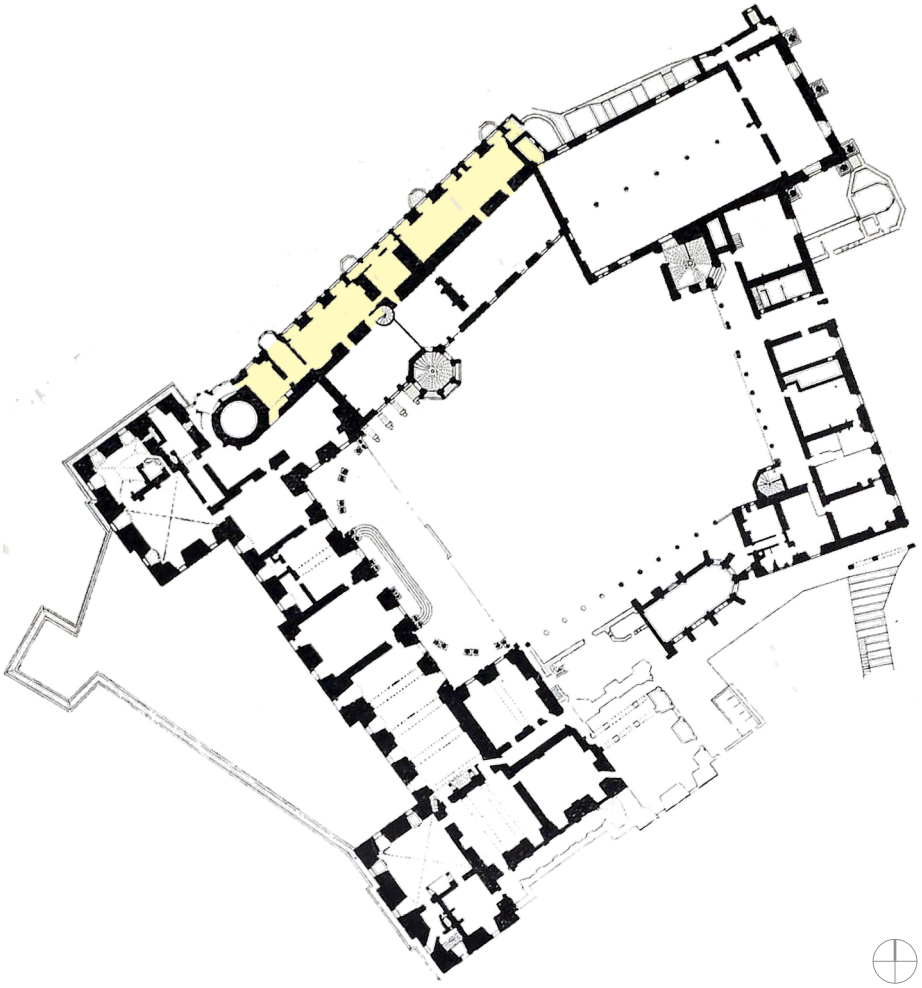
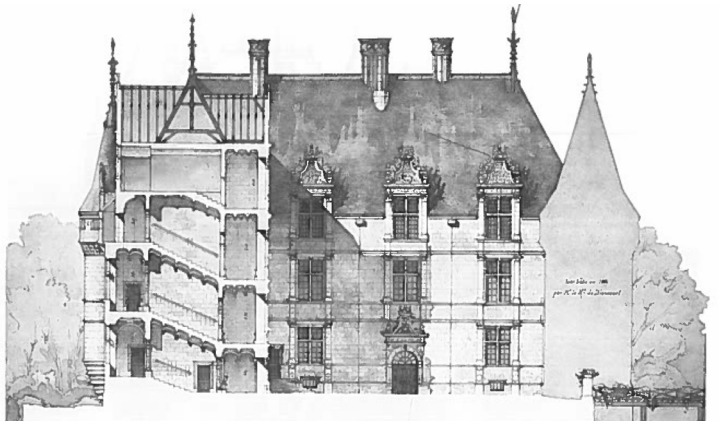


Figura 5
Planta actual do château de Blois, Loir-et-Cher, França.

Figura 6
Corte transversal do château d'Azay-le-Rideau (1518-1527), Indre-et-Loire, França.



cantar a todos los grupos a condición que fuesen usados con refinamiento, como en Azay-le-Rideau»[6]. Os primeiros anos do século XVI foram caracterizados por um período bélico, marcado por disputas territoriais no norte da Itália. O contacto inevitável entre as cortes francesas e italianas influenciou o gosto comum pela decoração luxuosa e espoletou uma rivalidade artística — característica deste período.

«Los franceses hacían gala de un apresuramiento que si falta de preparación convertía casi en ingenuo: iban recto a la vanguardia […] *pero no tenían la menor idea del control métrico ni de las convenciones formales de los modelos romanos»*[7]. O desenvolvimento contínuo dos estilos arquitectónicos dá forma aos intervalos de tempo da história, que procura dar significado às sucessivas e progressivas alterações internas e influências externas. Durante o período medieval, França deu a conhecer o «seu estilo» à Europa, no entanto, a seguinte revalorização dos modelos romanos provocou uma ingénua compreensão e falta de controlo métrico das *novas* convenções arquitectónicas por parte dos mestres franceses. «*…en Blois*[8] *la ausencia de simetría y la desenvoltura con la que los tramos quedan definidos y su sucesión regulada nos dejan ver un sentido de la regularidad que sigue siendo el de un gótico cuya obra maestra es la famosa escalera, donde sólo algunos motivos revelan un sentido moderno del modelado»*[9].

A *solução* do rei de França, Francisco I, passou por convidar artistas italianos reconhecidos, disponíveis para trabalharem ao serviço da sua nação. Na verdade, esta vontade mostrou-se conveniente porque as disputas territoriais no norte de Itália suscitaram a curiosidade do rei francês pela cultura artística desta região e facilitaram a entrada dos seus artistas em França. Um destes italianos foi Leonardo da Vinci, que chegou em 1516 e se estabeleceu em Amboise[10]. Enquanto arquitecto do rei foi-lhe encomendado o projecto da vila-cidade de Romorantin, que não foi

---

6 Jean Castex e Juan Calatrava, *Renacimiento, barroco y clasicismo: historia de la arquitectura, 1420-1720*, Arquitectura n.º 4 (Madrid: Akal, 1994), p. 198.

7 Ibid., p. 198.

8 O château de Blois, século XIII-XVII, é exemplo de uma organização espacial medieval que encorporou, durante o(s) período(s) do Renascimento, elementos de regularidade modelada, como é o exemplo da escadaria em espiral.

9 Jean Castex e Juan Calatrava, *Renacimiento, barroco y clasicismo: historia de la arquitectura, 1420-1720*, Arquitectura n.º 4 (Madrid: Akal, 1994)., p. 198.

10 Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, 7.ª ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1988), p. 293.

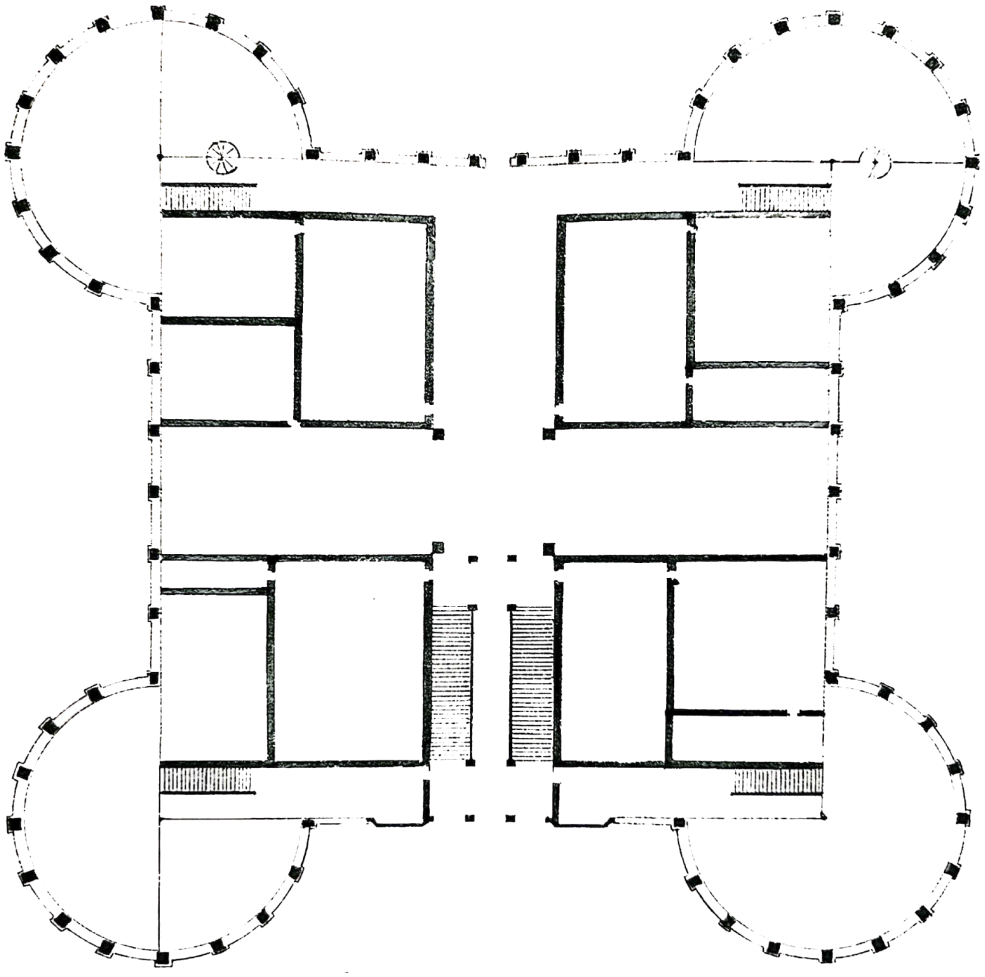
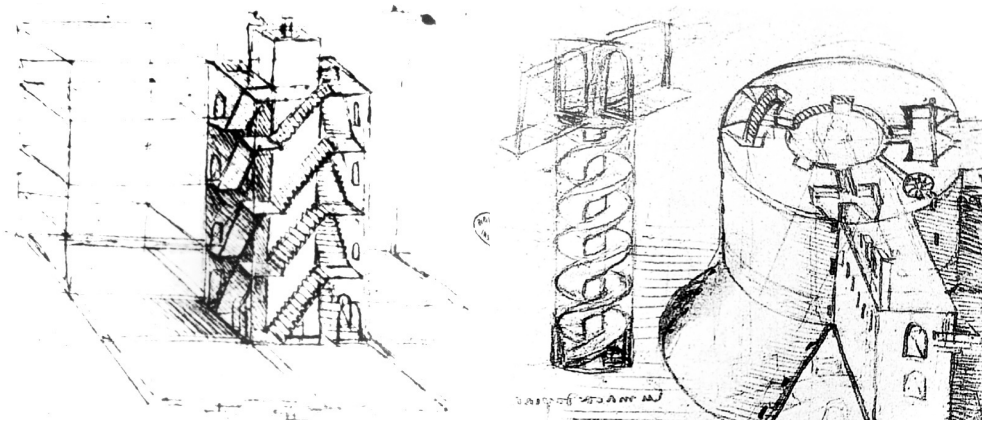


Figura 7
Planta da maquete, em madeira, do anteprojecto de Domenico da Cortona para o Château de Chambord, desenho de Félibien, 1681.

Figura 8
Estudo para uma escadaria quádrupla, desenho de Leonardo da Vinci [esquerda].
Estudo para uma escadaria dupla em espiral, desenho de Leonardo da Vinci [direita].



construída, dada a a morte de Leonardo, justamente em 1519, ano da fundação de Chambord. *«So a deep antagonism developed at once between the Italians and the competent traditional craftsman of France to whom these Italian intruders were mountebanks and jacks-of-all-trades»*[11]. A chegada dos italianos à corte francesa levantou problemas aos mestres nacionais, que viram a sua reputação ser substituída pela habilidade dos estrangeiros. Esta rivalidade levou à re-aprendizagem dos valores estéticos dos italianos por parte dos mestres franceses.

O Château de Chambord começou a ser construído em 1519 para servir como *pavilhão* de caça isolado do rei Francisco I de França, num período onde o tempo de edificação é lento, demora décadas, a construção progride e, ao distanciar-se do seu tempo de fundação, transforma-se — esta condição pode ser comparada ao tempo que uma cidade demora a constituir-se. A primeira proposta previa: uma torre quadrada com torreões circulares nos vértices; uma distribuição no interior com dois corredores perpendiculares que se cruzam no centro da torre conformando uma cruz grega; uma escadaria no topo de um dos corredores serviria de escadaria principal. *«The very latest phase of the Gothic style with its new appreciation of space had sometimes tried to endow them with spacial expression, emphasizing the delights of ever-changing axes.»*[12].

Tudo muda quando se decide *colocar* a escadaria principal no centro, na interseção dos dois corredores. Pelo menos, duas escadarias foram imaginadas: uma escadaria quádrupla onde cada escada ligava, respectivamente, a um dos quatro apartamentos; e uma escadaria dupla em espiral, que foi construída, mais ligada formal e simbolicamente ao sentido de rotação, presente na organização dos módulos dos apartamentos em torno do eixo central da torre. Esta era a ideia inicial: uma torre de apartamentos com os lados iguais, isolada no campo de caça.

---

11 Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, 7.ª ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1988), p. 293.

12 Ibid., p. 278.

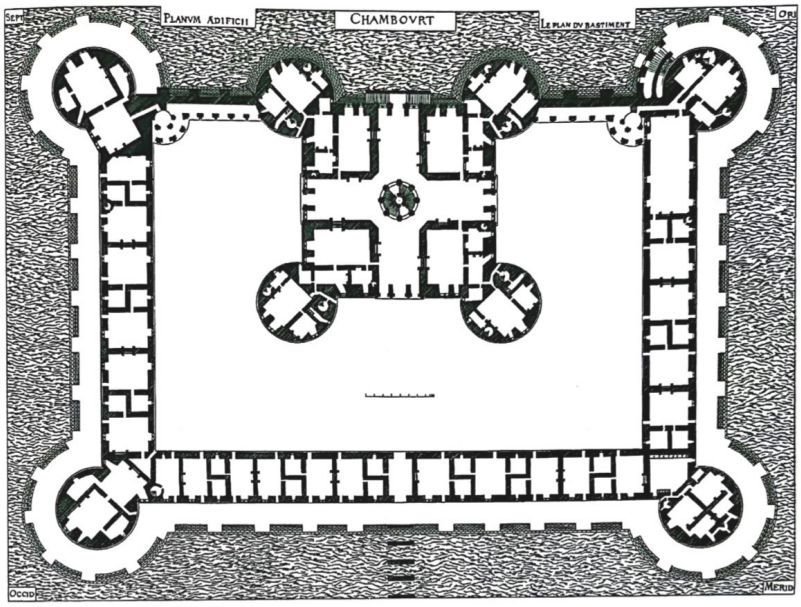


Figura 9
Planta do Château de Chambord, gravura de Jacques Androuet du Cerceau, 1576 (orientada a noroeste).

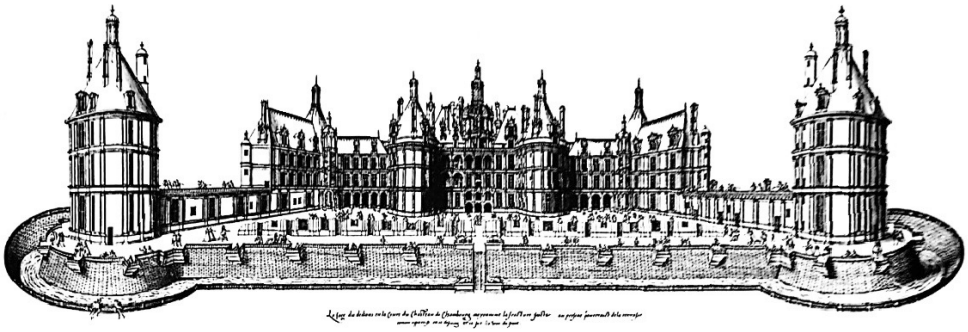


Figura 10
Perspectiva cónica do Château de Chambord, desenho de Jacques Androuet du Cerceau (fachada sudeste).

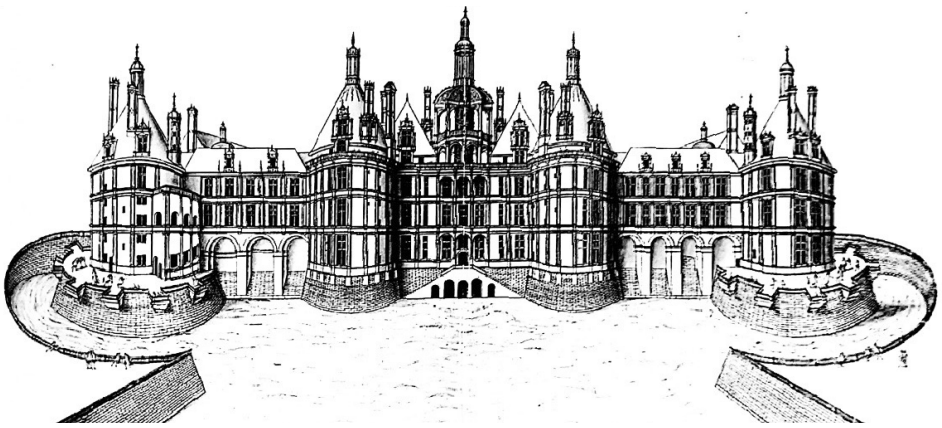


Figura 11
Perspectiva cónica do Château de Chambord, desenho de Jacques Androuet du Cerceau (fachada noroeste).

A construção do Château é interrompida, em 1524, quando o rei é capturado e tornado prisioneiro de guerra pelo seu rival Carlos V. Em 1526, após assinar o Tratado de Madrid, é libertado e regressa a Chambord com uma visão nova para o seu Château. Decide, então, ampliá-lo, alargando uma das fachadas da torre central, fez correr dois *braços* de galerias simétricos em relação ao eixo da torre, rematadas com torreões, tal como as do vértice da torre central [fig. 23]. Num desses torreões perimetrais estariam os seus aposentos e no outro uma capela. A simetria entre as duas alas configura o equilíbrio entre o poder real e o poder divino, que não deixa de estar presente, também, na organização espacial da torre central, a nosso ver, mais subtil, através da utilização de uma tipologia de igreja para a residência do rei.

A obra fica concluída quando se constrói o perímetro, a partir dos braços ampliados, que encerra a torre central num pátio fechado, perímetro esse que começa na altura máxima da torre, três estratos, mas que depois, bruscamente, delimita metade do pátio com a altura de apenas um estrato. À volta deste perímetro estavam previstos quatro canais que seriam ligados ao afluente do rio Loire, isto permitiria ao rei chegar ao Château de barco. O canal chegou aos dias de hoje parcialmente construído somente em dois lados do perímetro.

Com a visita ao lugar, percebemos o carácter dual do projecto do Château, de como nos parece completo de um lado e inacabado do outro, é uma intersecção de contradições que refletem uma experiência visionária. Como já referimos, o rei tinha ao seu serviço um grupo de artistas italianos, porém, no presente trabalho iremos focar-nos especialmente em Leonardo da Vinci, que viveu os últimos anos da sua vida em França, como pintor, arquitecto e engenheiro do rei. Até hoje a autoria do Château de Chambord levanta dúvidas e especulações, umas das maiores será a presença da *mão* de Leonardo no projecto. Esta constante incerteza poderá estar relacionada com a sua morte no ano de fundação do Château.



Figura 12
Vista do Château de Chambord (fachada noroeste).

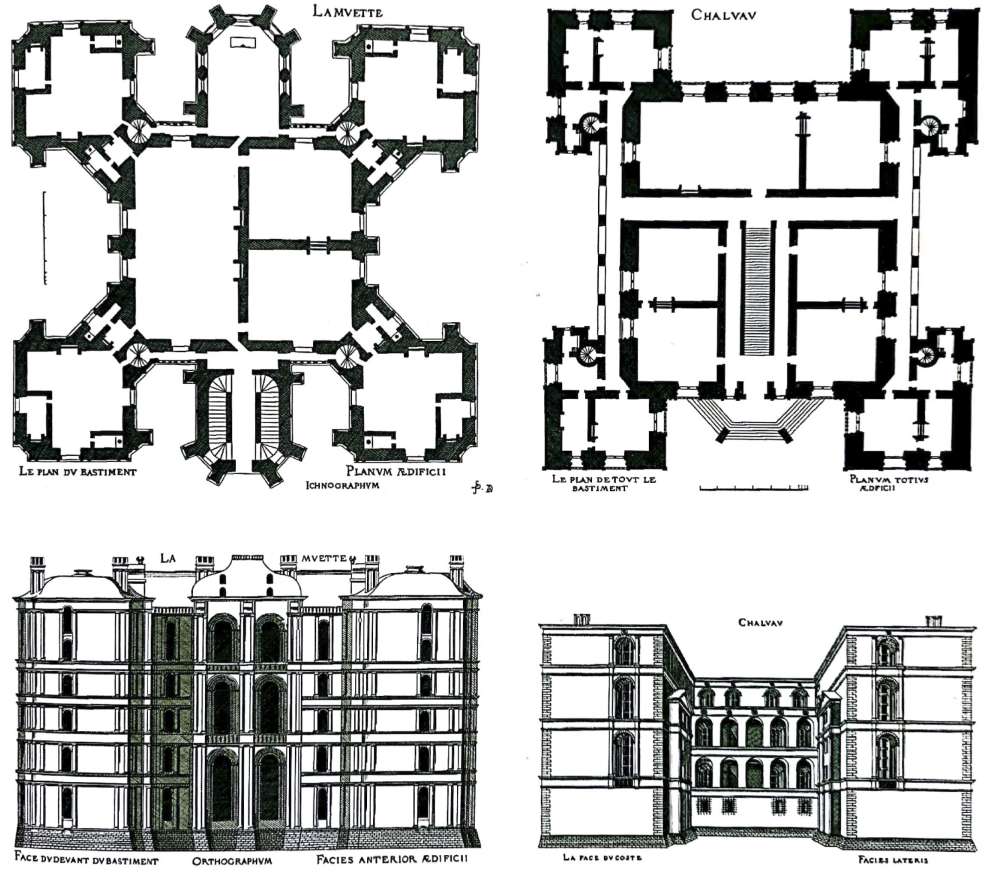


Figura 13
Planta e alçado do château de la Muette, gravura de Jacques Androuet du Cerceau, 1576 [esquerda].
Planta e alçado perspéctico do château de Challuau, gravura de Jacques Androuet du Cerceau, 1579 [direita].



Figura 14
Vista do Château de Chambord (fachada sudeste).

Francisco I, limitado pelas suas convicções, deu continuidade ao projecto e aos seus caprichos, deixando edificado o Château que, hoje, ainda podemos visitar, após quinhentos anos. Parte desta associação do projecto a Leonardo deve-se também ao conjunto de manuscritos com experimentações técnicas e formais, que poderão estar intimamente ligadas ao projecto de Chambord.

A fundação e construção do Château aconteceu entre estes momentos de transição: abandono do gótico, ideia «alheia» do espaço clássico, procura «ingénua» de vanguarda, chegada de artistas estrangeiros, antagonismo dos mestres franceses e a morte de arquitecto principal do rei. Até aos dias de hoje, a autoria de Leonardo permanece uma incógnita. Na verdade, o Château de Chambord nunca teve um arquitecto unaninamente acordado entre os historiadores, vários nomes foram equacionados mas os dados históricos não comprovam uma autoria[13]. Levantamos a hipótse de assumir o rei como o mais próximo da figura do arquitecto, que acompanhou o projecto até morrer. Devido às várias fases de desenvolvimento e modos de construir, o Renascimento francês não se define num único estilo artístico. É curioso como rapidamente se aproximou mais da definição de Maneirismo, pois as Ordens clássicas foram absorvidas pelos mestres franceses que as adaptaram e transformaram ao seu gosto.

> *«Numa visão retrospectiva da matéria considerada, surgem duas tendências principais que, sendo aparentemente contraditórias, se complementam e realçam uma à outra. Uma é a lenta transformação da herança da antiguidade no sentido da abstracção e da eliminação do pormenor, com vista a sublinhar o essencial. A outra é o aumento do interesse pelo ser humano, pela descrição da cidade medieval, sendo dada uma nova ênfase ao realismo e às diversas actividades dos habitantes. E é esta última tendência que adquire significado histórico e introduz o período vulgarmente conhecido por Renascimento»*[14].

13 Durante o século XVIII, os arquivos da construção de Chambord foram apagados por falta de espaço disponível.

14 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 56.

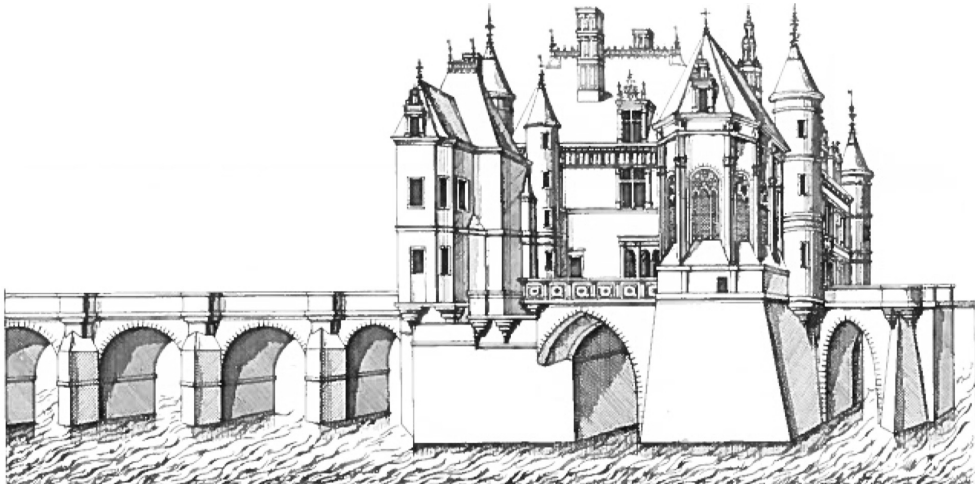


Figura 15
Perspectiva cónica do château de Chenonceaux, Indre-et-Cher, França.

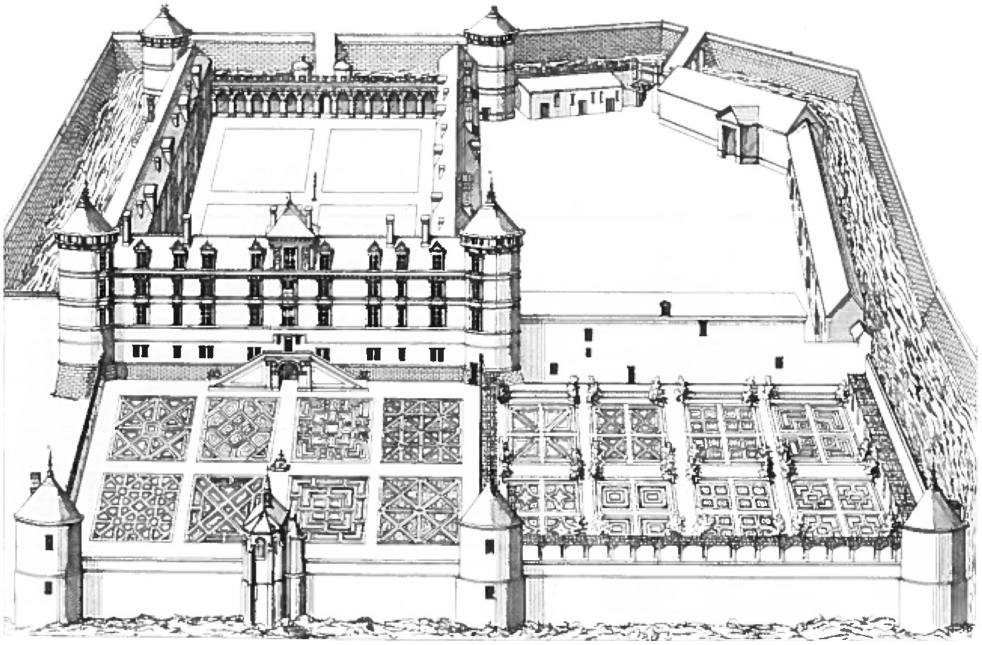


Figura 16
Perspectiva cónica do château de Bury, Loir-et-Cher, França.

[2] CONSTRUÇÃO DO RENASCIMENTO

«French Renaissance architecture was long characterized as little more than a mindless continuation of medieval building types that make a feeble and anxious concession to modernity through the cosmetic application of Italian Renaissance ornament»[1]. A arquitectura renascentista francesa terá surgido a partir da introdução de ornamentos do Renascimento italiano em edifícios medievais, no entanto, a incorporação do vocabulário italiano fez surgir novos modos de construir, tanto a nível estético como a nível funcional. «*French masters masons very soon adopted the Italian vocabulary and used it to produce an essentially original style neither Gothic nor Renaissance*»[2]. No seguimento deste raciocínio o período de transição entre o Gótico e o Renascimento francês pode ser dividido, respectivamente, em três estilos originais[3]: a Escola de Loire, os últimos anos do reinado de Francisco I e o reinado de Henrique II. A construção da história da arquitectura relaciona e compara a evolução das formas com a evolução do(s) tempo(s.) Estilos são sugeridos para caracterizar períodos, no entanto, quão abrangente é a definição do estilo? Por exemplo, o estilo Gótico pode ser representativo de uma época e de vários lugares? Ou cada lugar é representativo do seu próprio estilo?

> *«This double condemnation developed from the reassessment of Gothic architecture that took place in the nineteenth century when architectural theories (Viollet-le-Duc among them) contented that like classical architecture the Gothic also could be understood as a rigorous system — a style — embodying a consistent repertoire of form, an affirmative internal logic, and a meaningful relationship between structure and ornament. But this validation of the Gothic only made the tow styles theoretically more incompatible, for once posited as coequal systems they could not be seen as harmoniously coexistent in the same work»*[4].

---

1 Anne-Marie Sankovitch, «A Reconsideration of French Renaissance Church Architecture». In: Centre d'études supérieures de la renaissance, *L'église dans l'architecture de la renaissance,* Actes du colloque tenu à Tours du 28 au 31 mai 1990, De Architectura (Paris: Picard, 1995), p. 161.

2 Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, 7.ª ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1988), p. 293.

3 Ibid., 293.

4 Anne-Marie Sankovitch, «A Reconsideration of French Renaissance Church Architecture». In: Centre d'études supérieures de la renaissance, *L'église dans l'architecture de la renaissance,* Actes du colloque tenu à Tours du 28 au 31 mai 1990, De Architectura (Paris: Picard, 1995), p. 162.



Figura 17
Vista da Notre-Dame de Paris e do rio Sena, postal com desenhos de Le Corbusier, 1921.

O estilo Gótico é comummente associado à arquitectura eclesiástica, porém, a arquitectura secular também deveria enquadrar a definição do estilo que esclarece o período histórico, manifestando-se com aparências necessariamente diferentes. A divisão da história da arquitectura em estilos esconde o(s) processo(s) de continuidade e transição, inerente a qualquer prática artística. Por exemplo, a definição do termo «gótico»[5] foi concebida por historiadores que consideraram a sua estética bárbara. O Gótico corresponde ao último período da Idade Média que antecede e *contrasta* com o primeiro período da Idade Moderna, conhecido como Renascimento. É importante referir que, este aparente contraste compreende-se melhor na arquitectura eclesiástica que na arquitectura secular. O estudo do nosso trabalho, por se focar num exemplo de arquitectura secular, centra-se muito mais nas questões funcionais e tipológicas refletida na(s) forma(s) da arquitectura.

> «*Su organización* [Château de Chambord] *deriva del Vincennes de Carlos V (el donjon de Vincennes y el núcleo de Chambord presentan la misma forma cuadrada con cuatro torretas angulares redondas); simplemente, la relaciones de escala se estrechan para conjugar los elementos en un todo.* […] *La aportación reside en el empleo de um módulo de fachada subordinado a la volumetria y en la capacidad de integrar todas las instancias del proyecto desde la geometría de conjunto hasta la organización práctica del apartamento. En cada torreta y en cada cuadrante que el vestíbulo en cruz (con bóveda de cañón con casetones) recorta en el donjon se encuentra, en afecto, un agrupamiento autónomo de tres piezas «entresirven»: una grande, una mediana y una pequeña, que forman respectivamente cámara, antecámara y gabinete»*[6].

---

5 gótico, *adj.* dos Godos ou eles referente.In: J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo, *Dicionário da língua portuguesa*, 7.ª ed. revista e ampliada (Porto: Porto Editora, 1994).

6 Jean Castex e Juan Calatrava, *Renacimiento, barroco y clasicismo: historia de la arquitectura, 1420-1720*, Arquitectura n.º 4 (Madrid: Akal, 1994), p. 198.

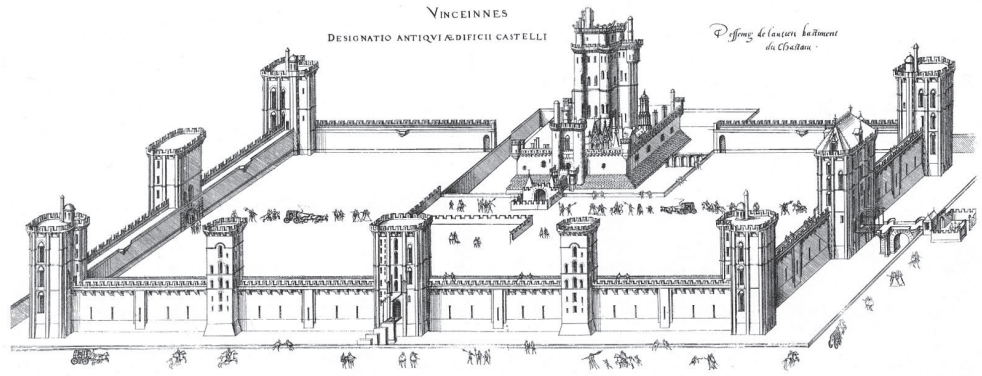


Figura 18
Perspectiva cavaleira do château de Vincennes, gravura de Jacques Androuet du Cerceau, 1576.

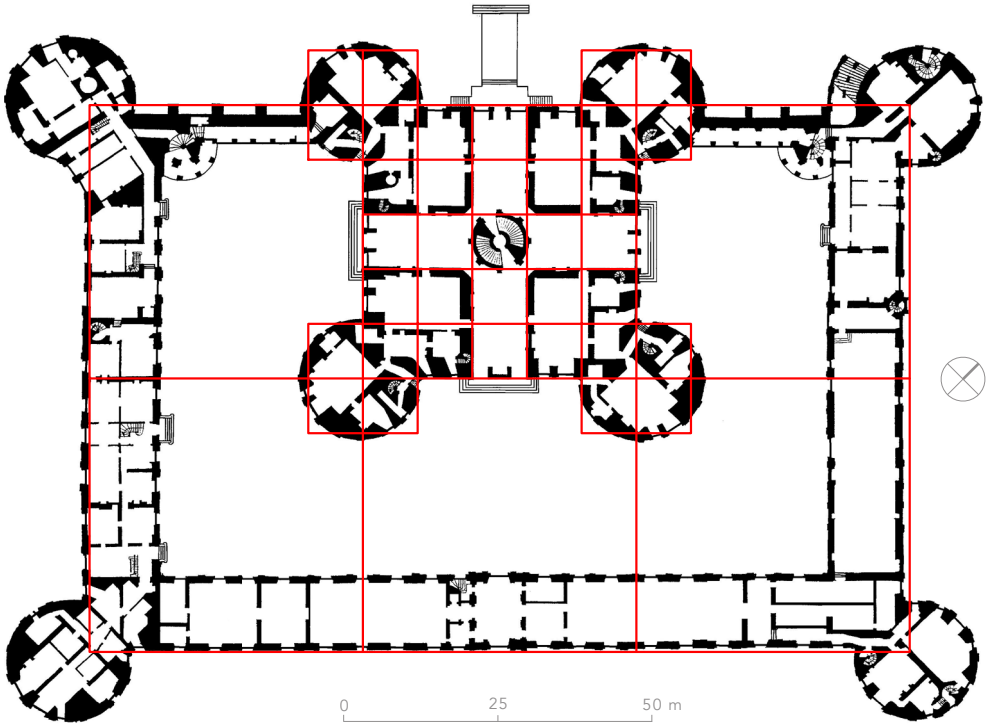


Figura 19
Esquema geométrico da planta actual do rés-do-chão do Château de Chambord.

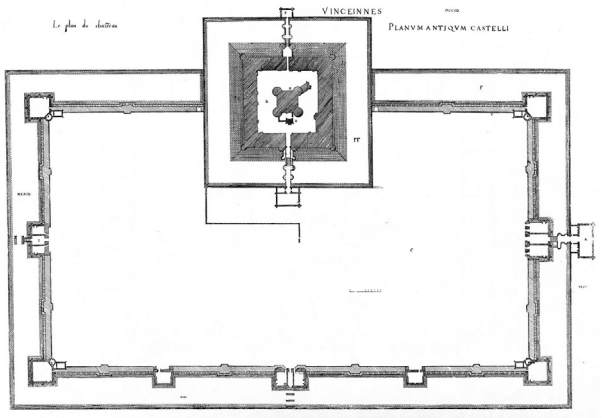


Figura 20
Planta do château de Vincennes, gravura de Jacques Androuet du Cerceau, 1576.

O projecto do Château de Chambord apoiou-se na tradição francesa para melhor incorporar o controlo racional dos italianos. A sua tipologia, análoga à do château medieval, recupera os torreões circulares nos vértices da torre quadrangular, com a diferença que todas as partes estão proporcionalmente relacionadas entre si. O quadrado da torre, dividido em 25 partes, revela a grelha que constrói o desenho geométrico. A quadrícula menor da grelha mede 8,8 metros, que corresponde a 20 cúbitos romanos, a largura total da grelha mede, assim, 44,4 metros, que corresponde a 100 cúbitos romanos. Todas as escalas são igualmente importantes, desde a mais pequena (apartamento) à maior (volume de implantação). A forma do perímetro envolvente da torre mantém uma relação proporcional com o resto das suas partes, assim como a divisão do interior dos vários apartamentos, cuja a dimensão vai diminuindo, gradualmente, desde o quarto até ao vestiário e escritório.

> *«At Chambord, justly the most famous of the Loire châteaux, the newel staircase is inside, the centre of a most interesting plan, Renaissance indeed in its spirit. Yet from outside the château with its mighty round towers and the equality mighty round towers of the corps de logis looks all medieval. As one approaches one does see the Loire pilasters and the gay decoration of the dormers of the roof with colonnettes, typically Venetian pilasters, niches with shell apses, etc.* […] *The plan is completely symmetrical in all directions. The staircase is in the middle, a double staircase with two corkscrew arms running up on top of the others so that they never meet. From the staircase emanates a cross corridors, and they are tunnel-vaulted in a Cinquecento, no longer a Quattrocento way, and on each floor in each corner is a self-contained logis»*[7].

7 Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, 7.ª ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1988), p. 294.

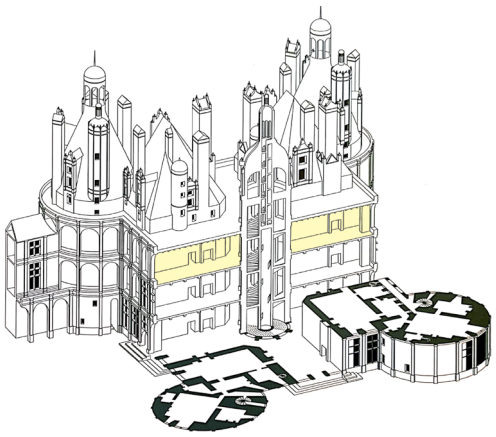


Figura 21
Corte axonométrico da torre do Château de Chambord.



Figura 22
Vista da escadaria dupla em espiral do Château de Chambord (1.º andar).

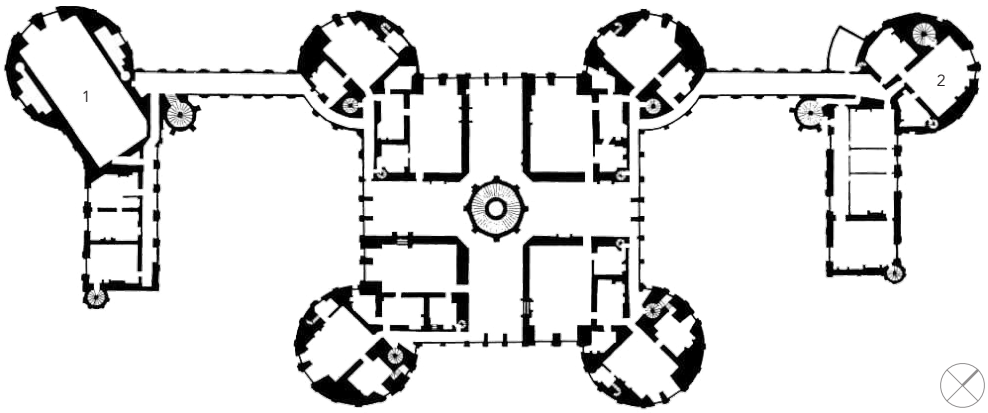


Figura 23
Planta actual do 2.º andar do Château de Chambord [assinalada na fig. 21]: (1) capela; (2) apartamento de Francisco I de França.

Não há dúvida que o Château de Chambord se trata de uma obra do Renascimento pela qualidade de reutilizar a forma (tipo) do *château fort* francês adaptada às necessidades da sua modernidade. Uma das particularidades da organização interior é a utilização de uma escadaria em espiral dupla no centro da torre, com dois lanços independentes. O protagonismo da escadaria, como objecto arquitectónico, é prova de uma mudança paradigmática. Na Idade Média a escadaria correspondia a uma parte puramente utilitária do edifício, por essa razão, estava usualmente escondida[8]. No Renascimento a escadaria ganhou uma nova conotação, contudo, com as suas devidas regras. Segundo Alberti, quanto menos escadarias houver num edifício e quanto menos espaço ocuparem melhor[9]. Esta sugestão pressupõe, quase, o uso de uma única escadaria principal.

No caso de Chambord, a escadaria ocupa o espaço central que, num edifício residencial, permite libertar os lados do edifício, por essa razão é uma solução extremamente funcional para a época. Esta tipologia corresponde, em certa medida, a uma das primeiras experiências de um módulo para um edifício, entendido, contemporaneamente, como vertical múltiplo.

«Serlio, que em 1541 foi nomeado arquitecto de Fontainebleau, exerceu em França poderosa influência. Pode afirmar-se que o racionalismo da fase maneirista se incorporou facilmente na tradição francesa e que este país tentou, e conseguiu, tornar-se, se assim se pode dizer, mais italianizado que os italianos»[10]. Durante este período, como já referimos, chegou a França um conjunto de artistas italianos que desempenharam um papel importante na imagem da arquitectura do Renascimento francês. O racionalismo da fase maneirista, explorado por estes novos artistas, incorporou-se na tradição francesa e influenciou a sua redefinição.

---

8 Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, 7.ª ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1988), p. 278.

9 Ibid., p. 278.

10 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 76.

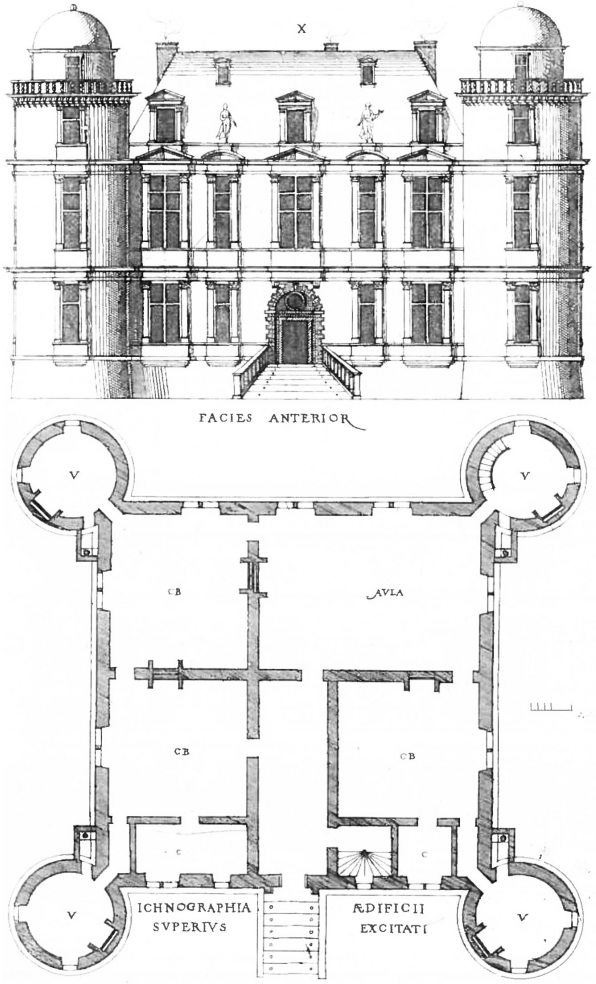


Figura 24
Planta e alçado de uma construção com torres de canto, ilustração de Jacques Androuet du Cerceau do tipo antigo de construção maçica com torres de canto, *Projecto X*, 1550.

«Du Cerceau faz notar que neste reinado florescente "dia a dia se vê aumentar o número de belos e sumptuosos edifícios que doravante os vossos súbditos não terão a necessidade de viajar para países estrangeiros para verem edifícios mais bem construídos, e Vossa Majestade terá tanto prazer e deleite em favorecer tão excelentes operários da Vossa nação, que não precisará de recorrer a estrangeiros". Estas linhas exprimem a necessidade que se faz sentir na França desta época de se afastar dos modelos italianos»[11].

A «italianização» da arquitectura francesa gerou um movimento de oposição por parte dos mestres franceses, nomeadamente Du Cerceau que defendeu o valor dos mestres negligenciados da sua nação, que, segundo ele, tinham tanta qualidade como os estrangeiros. Exprimindo, assim, a necessidade das novas obras francesas se afastarem dos modelos italianos e redefinirem a sua própria identidade e nacionalidade.

«Renaissance architecture is nowadays usually interpreted in terms which stress its worldliness. At best it is argued that the classical apparatus of forms was used on an equal level for sacred, profane and domestic buildings; that the classical forms were adapted for different purpose without any gradation of meaning; and that consequently, Renaissance architecture is an architecture of pure form»[12].

A planta de Chambord esconde uma série de referências, uma delas é a sua organização interior a partir do cruzamento de dois corredores. No período do Renascimento a tipologia central recupera de novo o seu valor e significado por parte dos artistas humanistas, nomeadamente Alberti, Bramante, Leonardo, Michelange-

11 Bernard Evers e Christof Thoenes, *Teoria da arquitectura: do renascimento até aos nossos dias 117 tratados apresentados em 89 estudos*, trad. Maria do Rosário Paiva Boléo (Köln: Taschen, 2003), p. 220.

12 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: Academy; New York: St. Martin's Press, 1988), p. 1.

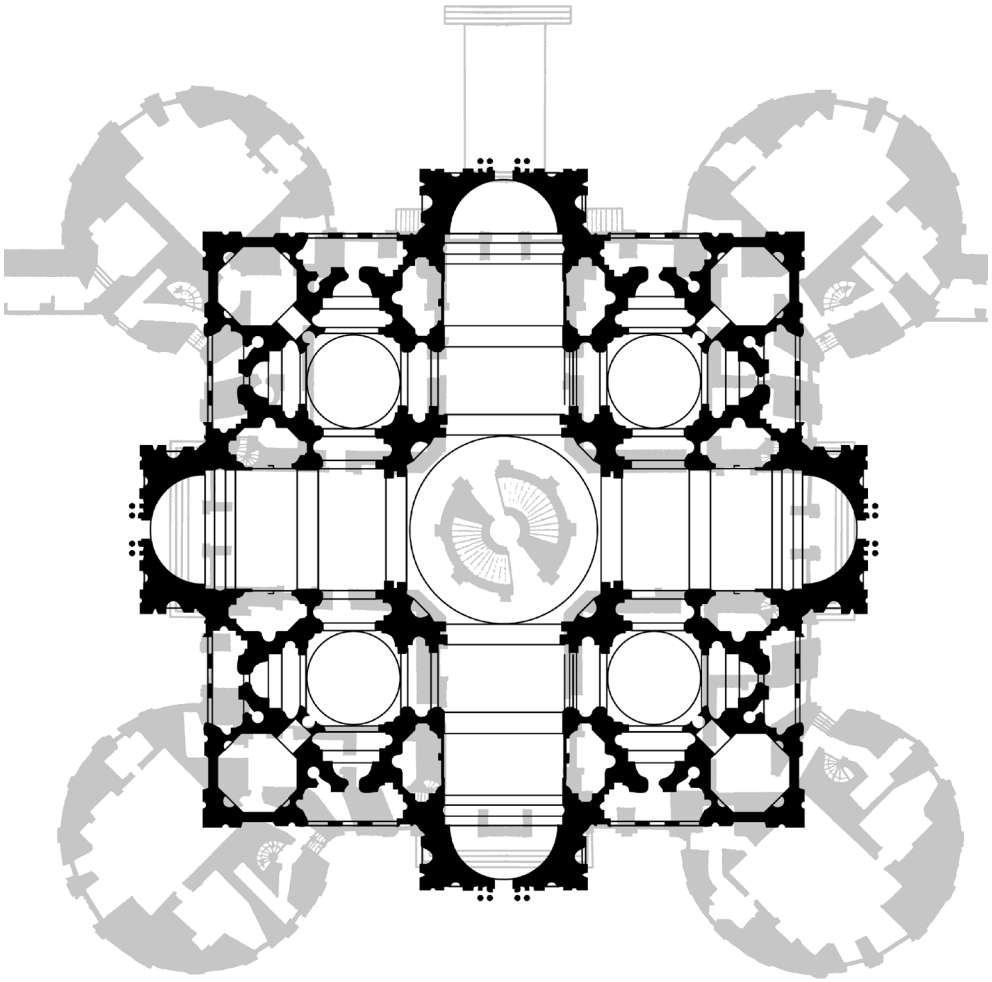


Figura 25
Planta do projecto de Donato Bramante para a basílica de S. Pedro de Roma (1506) sobreposta à planta actual da torre do Château de Chambord.

Nota: as duas plantas não têm correspondência de escala.

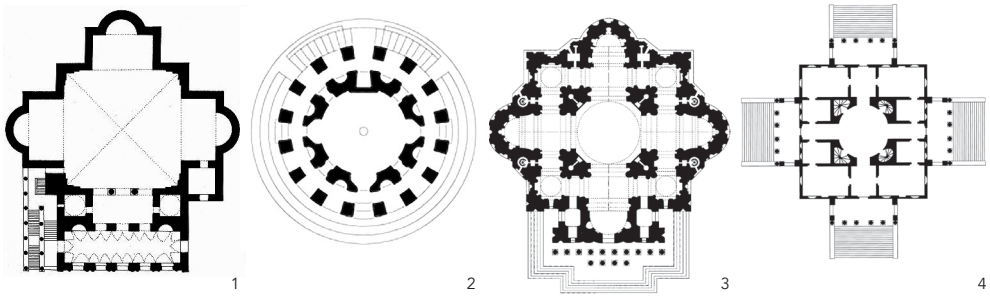


Figura 26
(1) Planta da igreja de S. Sebastião de Mântua, projecto de Leon Battista Alberti, 1460.
(2) Planta do Tempietto, igreja de S. Pedro em Montorio, Roma, projecto de Donato Bramante, 1502.
(3) Planta da basílica de S. Pedro de Roma, projecto de Michelangelo, 1546-1564.
(4) Planta da Villa Cappra, projecto de Andrea Palladio, 1550-1559.

Nota: as quatro plantas não têm correspondência de escala.

lo e Palladio. Contudo, é curioso como a tipologia central, com a marcação da cruz, foi maioritariamente utilizada em igrejas. Por esta razão, o Château de Chambord pode ser considerado um exemplo inovador e experimental ao utilizar uma tipologia de igreja adaptada a um edifício residencial. Na verdade, é a representação perfeita do aparato das formas clássicas usadas ao mesmo nível para edifícios sagrados, profanos e domésticos. O Renascimento foi bastante caracterizado pelo desenvolvimento do Humanismo[13] e do Antropocentrismo[14]. Esta filosofia está presente na tipologia do Château de Chambord, no sentido de equilibrar dois poderes *inquestionáveis* — o poder divino e o poder real. A casa do rei-homem assume a forma da casa de Deus e vice-versa.

> *«Alberti gives here a complete picture of the humanist conception of ecclesiastical architecture; it is apparent that for him humanism and religion were entirely compatible.* [...] *For them the new forms of the Renaissance church embodied sincere religious feeling no less than did Gothic cathedral for the mediaeval builder»*[15].

A filosofia humanista alterou o modo de conhecer, reconhecer e construir arquitectura. No período medieval, a definição de arquitectura aplicava-se, em grande medida, a edifícios eclesiásticos, ou melhor, edifícios que dessem a conhecer melhor os estilos da sua nação e da sua época. Os princípios da arquitectura humanista não vieram sobrepor-se aos da religião cristã; pelo contrário, vieram equilibrar a posição do Homem em relação à posição de Deus — em teoria.

---

13 humanismo, *s.m.* atitude que consiste em pôr o centro dos seus interesses no homem; *(hist.)* movimento que se produziu no Renascimento entre a gente culta, por reacção contra a escolástica e por um regresso às letras, às artes e ao pensamento dos antigos. In. J. Almeida Costa, A. Sampaio e Melo, *Dicionário da língua portuguesa*, 7.ª ed. revista e ampliada (Porto: Porto Editora, 1994).

14 antropocentrismo, *s.m.* atitude ou doutrina filosófica que faz do homem o centro do Mundo, alegando que este foi feito para ele, e que o bem da humanidade é a causa final do resto das coisas. In. J. Almeida Costa, A. Sampaio e Melo, *Dicionário da língua portuguesa*, 7.ª ed. revista e ampliada (Porto: Porto Editora, 1994).

15 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: Academy; New York: St. Martin's Press, 1988), p. 10.



Figura 27
Vista da cidade de Veneza, Véneto, Itália.



Figura 28
Vista da comuna de San Gimignano, Toscana, Itália.



Figura 29
Vista da praça *Il Campo*, Siena, Toscana, Itália.

[3] ANTIGUIDADE REDESCOBERTA

«Não se pode negar que o Renascimento se caracteriza por um marcado individualismo, já observado por Burckhardt, individualismo esse assente na emergência do capitalismo e de uma sociedade mais secular»[1]. Não é por acaso que o humanismo (re)surgiu no Renascimento, época marcada pela valorização do Homem como indivíduo capaz que se elevar ao infinito. *«A importância das cidades italianas, condicionadas por uma crescente secularização da vida e sendo, por outro lado, o resultado dessa secularização, é que levou a uma ênfase nos valores formais e à reinterpretação dos dogmas estéticos dos Antigos»*[2]. O exemplo das cidades italianas é importante para compreender como as sociedades se tornaram mais secularizadas, refletindo sobre a herança — política, social e económica — contida nas formas da sua(s) arquitectura(s) e organização da sua(s) cidade(s). A crescente secularização e dignificação da vida humana levou a uma ênfase nos valores formais da arquitectura civil que, como já referimos, era considerada neutra ou sem estilo. A humanização da arquitectura contou com a reinterpretação dos dogmas estéticos dos Antigos, cujo vocabulário era composto por Ordens.

«He [Alberti] *assumes, in both Profugiorum and De Re aedificatoria, that the Classical Orders are the basic vocabulary of architectural design; indeed no other vocabulary is mentioned in his writings»*[3]. O reconhecimento da arquitectura dos Antigos, em particular as civilizações grega e romana, foi possível graças à *reedição* do tratado de Vitrúvio no século XV. O Renascimento não teria existido da mesma maneira se os artistas deste período não tivessem tido acesso aos seus conteúdos sobre a arquitectura, a engenharia, a ciência e a tecnologia utilizada pelos romanos. O desenvolvimento científico da história da arquitectura enriqueceu graças ao surgimento de novos tratados teóricos, técnicos e científicos, ilustrando o(s) conhecimento(s) de cada autor.

---

1 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 58.

2 Ibid., p. 57.

3 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 57.

Podemos afirmar que os tratados artísticos que surgiram neste perído foram fortemente influenciados pelo de Vitrúvio. Um destes tratadista, Alberti, trabalhou no sentido de compreender e redefinir as Ordens clássicas como vocabulário básico da arquitectura.

> *«Here attention should be drawn to my terminology: the «language» of classicism versus the "abstraction" of the Flamboyant. In an absolute sense the forms of the Orders are abstract: configurations of lines an volumes with only the capitals bearing reference to anything outside the realm of pure form. But in more specific terms, in terms of western architecture and his history, the classical Orders constitute a resonant language with an established vocabulary and syntax that communicate meaning which transcends their usage in individual buildings, meaning that is not only ideological or symbolic but also tectonic»*[4].

A redescoberta da(s) linguagen(s) do classicismo entra em confronto com as formas abstratas da fase final do Gótico. No sentido absoluto, as Ordens clássicas são também abstractas, porém, constituem uma linguagem ressonante com um vocabulário e uma sintaxe pré-estabelecida, transcendendo o seu uso prático e alcançando um significado tectónico. O desenvolvimento científico da história da arquitectura enriqueceu graças ao surgimento de novos tratados teóricos, técnicos e cientificos, ilustrando o(s) conhecimento(s) de cada autor.

«It will be seen that Alberti's thought was consistent, and that his acceptance of Gothic buildings and motifs finds its analogue in his acceptance of the vernacular and of neologisms. At the end, a new paradox will emerge: Alberti's acceptance of the Gothic reveals the profound classicism of his

4 Anne-Marie Sankovitch, «A Reconsideration of French Renaissance Church Architecture». In. Centre d'études supérieures de la renaissance, *L'église dans l'architecture de la renaissance,* Actes du colloque tenu à Tours du 28 au 31 mai 1990, De Architectura (Paris: Picard, 1995), p. 165

thought»[5]. Alberti, ao contrário de alguns dos seus contemporâneos, não lutou contra a arquitectura do seu tempo presente, entendida, na história de hoje, como Gótico. A sua redescoberta da Antiguidade não o fez opor-se à arquitectura Gótica, no entanto, a compreensão das Ordens clássicas, da geometria e proporção romana ajudaram-no a avaliar e a validar a sua arquitectura moderna pela sua qualidade arquitectónica. Esta aceitação da arquitectura Gótica estabelece, ainda, um curioso paralelo com a sua aceitação do vernacular e do neologismo na sua língua. *«Alberti's troubles in defining the boundaries of the Classical were compounded by lack of chronological information available for monuments»*[6]. A aceitação do Gótico, por parte de Alberti, estava relacionada com a dificuldade de definir os limites da arquitectura clássica, em parte, pela falta de informação cronológica de cada monumento histórico. A circunstância temporal de Alberti revela uma certa incompreensão da história da arquitectura, especialmente como a descrevemos nos dias de hoje.

> *«It would be imprudent to assume that Alberti had any systematic understanding of Classical architecture, and without this, he was hardly in a position to define the non-Classical. Even in high Renaissance Rome, a man as well versed in Classical architecture as Raphael was unable to provide any coherent account of the principles or development of Classical architecture»*[7].

Apesar do tratado de Vitrúvio e dos exemplos de arquitectura clássica presentes no território da Itália, é imprudente assumir que Alberti tinha qualquer tipo de conhecimento sistemático da arquitectura clássica para poder definir os seus limites e o seu contrário, como não-clássico.

---

5 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 57.

6 Ibid., p. 67.

7 Ibid., p. 67.



Figura 30
Alçado norte da cúpula de Santa Maria del Fiore, Florença, projecto de Filippo Brunelleschi, 1420-1434.

«*He* [Alberti] *explained that the Goths, or Germans, had mixed together elements of Greek and Roman architecture with their own, and although his hybrid was said to be based on rules of its own (he referred to triangulation), he considered it necessary to discuss it "within the framework of our natural and universal rules according to the guidelines laid down by Vitruvius"*»[8].

Para Alberti a arquitectura Gótica, ou qualquer outra, poderia ser entendida e discutida dentro das regras universais estabelecidas por Vitrúvio. Podemos até considerar que a definição do Gótico como estilo foi o culminar da técnica da arquitectura Germânica que se misturou com a arquitectura Grega e Romana, formando um híbrido com as suas próprias regras de composição.

«*It is Filarete, not Alberti, who present modern practice and the «modo antico» as opposites, like day and night (XIII, pp. 380-81); who undertook to teach his patron to distinguish between "le cose antiche e le moderne" (VIII, p. 220); and who insisted that love of ancient architecture must engender hate of the modern (i.e., Gothic) style, which "gente barbara" had brought to Italy (VIII, p. 227)*»[9].

Esta compreensão da arquitectura Gótica não era partilhada por todos os contemporâneos de Alberti. Por exemplo, Filarete considerou a sua prática moderna como oposta ao «modo antigo». Por outro lado, é compreensível a posição de Filarete que reconheceu o valor tradicional inerente à arquitectura Antiga da península itálica, opondo-se à arquitectura do seu tempo que, em certa medida, reconheceu como estrangeira.

«*Undoubtedly, the architects of the earlier Quattrocento — Brunelleschi and Alberti, above all — did reinstate the Classical Orders as the basic vocabulary of design* […] *In-*

8 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 62.

9 Ibid., p. 61.

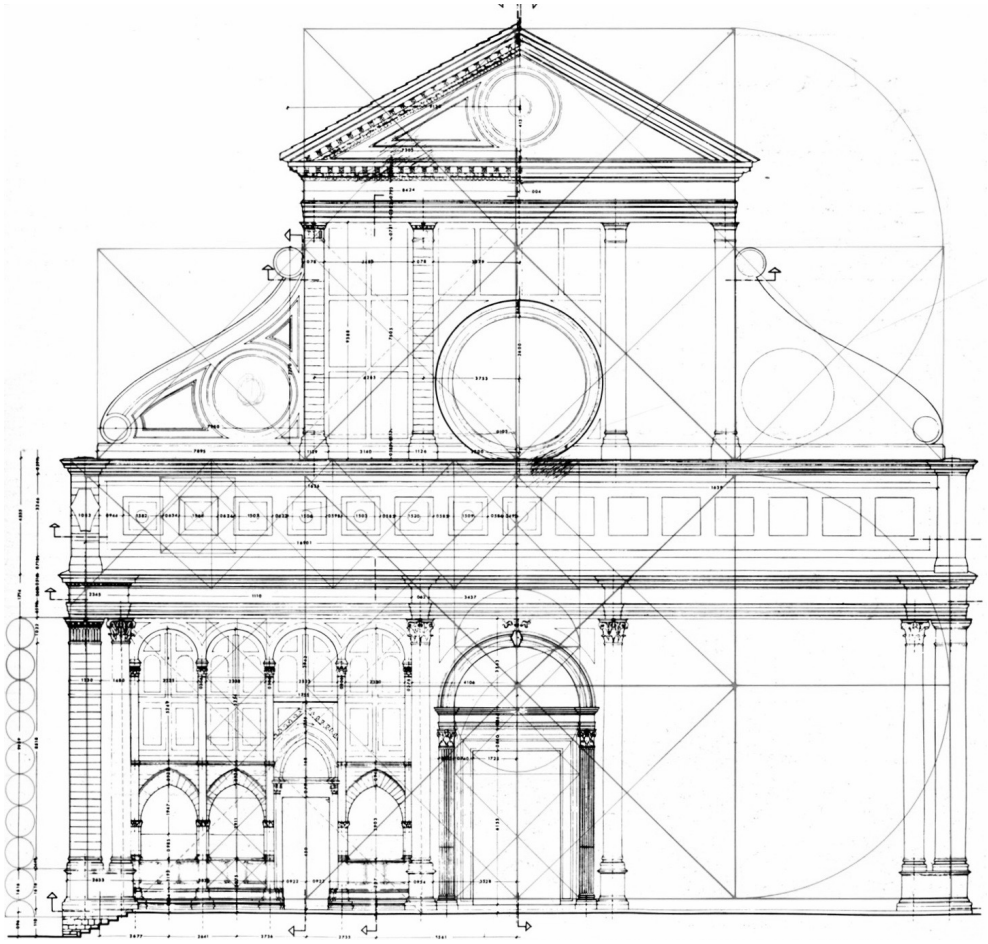


Figura 31
Alçado sul da fachada da igreja de Santa Maria Novella, Florença, projecto de Leon Battista Alberti, 1456-1470.

deed, recent opinion has tended to reinforce Fabriczy's intuition that Quattrocento architects were unaware of a break with the forms and ideas of the past, were unable to define their relation to Ancient art, and therefore had no clear program to revive it»[10].

A transição entre o Gótico e o Renascimento, graças aos arquitectos do Quatrocentto, conseguiu ser feita de modo bastante fluído e contínuo; não houve, segundo Christine Smith, uma quebra de um estilo para o outro porque os próprios arquitectos deste período não tinham uma ideia clara de como recuperar os princípios artísticos do Antigos.[11]

«I have suggested that Alberti shared this attitude, and that he saw his task as distinguishing the superior from the inferior in architecture (as also in language), and not the Classical from the medieval. In order to do this, he sought to discover those principles by which quality could be determined, and it is in these principles that the kernel of his architecture thought lies»[12]. Alberti não estava preocupado com a restauração pura do estilo clássico, mas sim com o desenvolvimento de uma arquitectura adequadas às necessidades modernas. A qualidade dos modelos copiados e a sua capacidade comunicativa, foram muito mais valorizadas que o estilo histórico em questão. A atitude de Alberti perante a arquitectura demonstrava um profundo sentido de modernidade e, ao mesmo tempo, de tradição.

A sua tarefa propunha distingir a arquitectura superior da inferior — tal como na língua — e não em distinguir entre clássico e medieval. Para este fim, Alberti debruçou-se sobre os princípios dos quais a qualidade de uma arquitectura poderia ser determinada.

«O que é novo em Alberti é uma atitude francamente experimental, manifesta por exemplo no seu tratamento das ruas, as quais deveriam ser traçadas "à maneira de rios" (IV, 5), seguindo um padrão serpenteado. Por outro lado, no caso das

10 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 63.

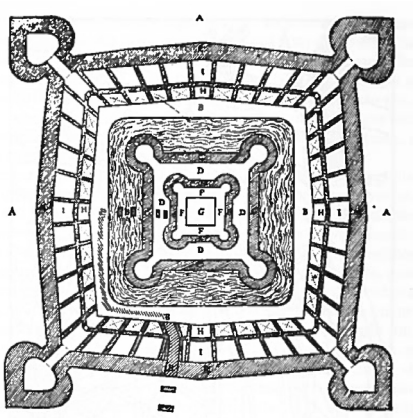
11 Ibid., p. 63.

12 Ibid., p. 78.



Figura 32
Ilustração da primeira edição da *Utopia* de Thomas More, 1516.

Figura 33
Planta da fortaleza de um tirano, desenho de Leon Battista Alberti.



grandes urbes ou de cidades fortificadas, os acessos deveriam ser rectilíneos a fim de exprimirem grandeza e dignidade»[13].

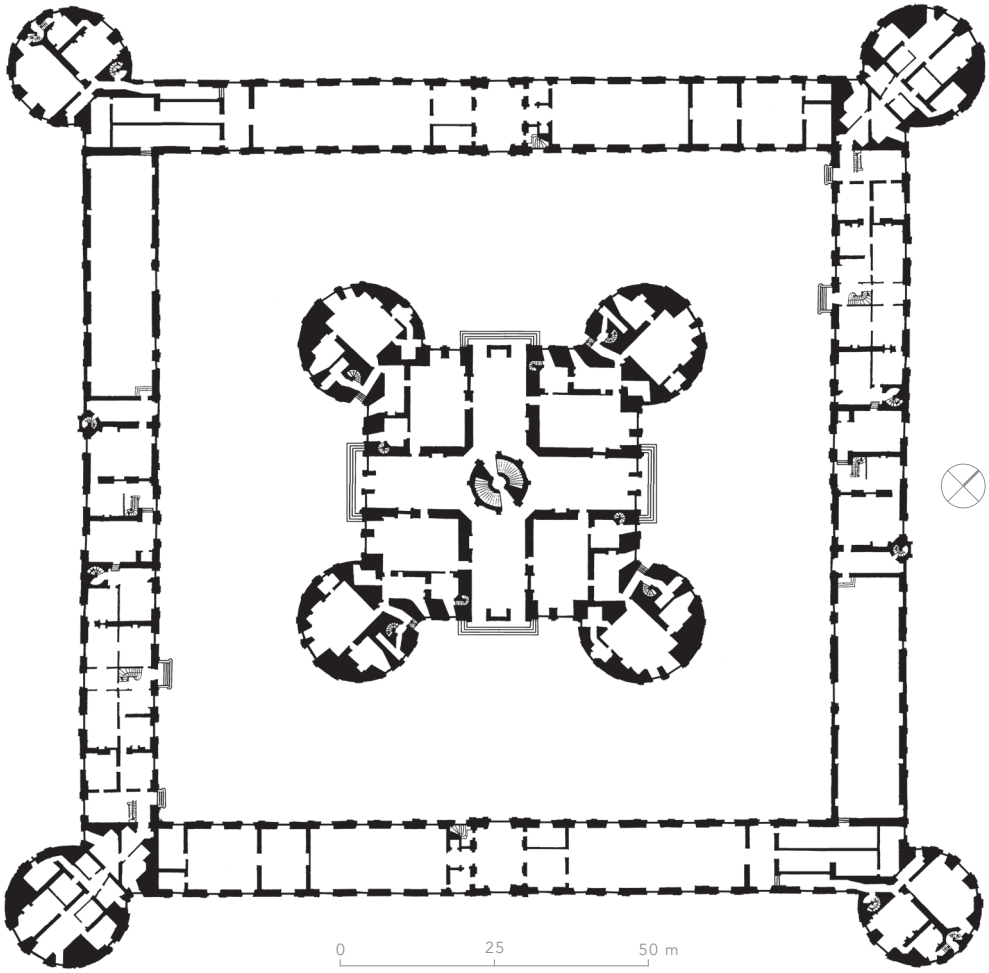
«The recuperation of Classical Antiquity and the definition of the ideal church, ideal city, and ideal style are concerns evident in Manetti, Francesco di Giorgio, Raphael, Serlio, Vignola, Vasari, and Palladio»[14]. A passagem do pensamento retórico para o metafísico disputou a procura individual do ideal, seja ao nível da igreja, da cidade ou do estilo. A concepção do ideal caracteriza bastante bem o período do Renascimento, cuja epítome poderá ter sido a descrição da ilha da *Utopia* por Thomas More. A definição do termo «utópico» abrange, assim, todo o pensamento caracterizado pela imaginação da perfeição (individual) e idealização do absoluto.

> *«É também por isto que todas as grandes arquitecturas propõem de novo a arquitectura da antiguidade, como se a relação estivesse para sempre fixada; mas de cada vez se repropõe com uma diferente individualidade.* […] *O pensamento de uma mesma arquitectura manifesta-se em lugares diferentes; portanto, podemos fazer derivar de um idêntico princípio as nossas cidades, colhendo o concreto de cada uma das experiências»*[15].

13 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 59.

14 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 71.

15 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977),, p. 143.


0
25
50 m

II

A CIDADE, 2019

[4] DESENHO(S) DE PROJECTO

[5] MONUMENTO PLURAL

[6] VIDA QUOTIDIANA

O segundo capítulo desta dissertação engloba o tempo dedicado ao presente, onde o projecto ideal de Chambord se desenvolve e constrói. A utopia de Chambord representa assim uma das várias faces imaginárias escondidas no monumento inacabado, na ruína do seu projecto não-alcançado. A procura do ideal de Chambord irá encontrar fundamento na filosofia humanista, despoletada pela consciência global. A residência é a primeira pedra da cidade, sem ela a cidade não existiria pois não seria capaz de suportar a vida humana. O corpo teórico desta dissertação de mestrado apresenta-se como um projecto conceptual, que estabelece relações entre o passado e o futuro, evocando a continuidade e evolução das «formas tipológicas», inserido no panorama da arquitectura da Europa. Queremos com isto dizer que o trabalho põe em evidência os conhecimentos e reconhecimentos da história. Deste modo, o estudo realizado permitiu idealizar um «projecto unitário no tempo», que expõe e relaciona as origens e repetições da(s) forma(s), entendidas como matéria(s) da arquitectura que, por sua vez, constroem o material da história.

Figura 34 [página 46]
Planta do rés-do-chão, parcialmente construída, do Château de Chambord (colagem).

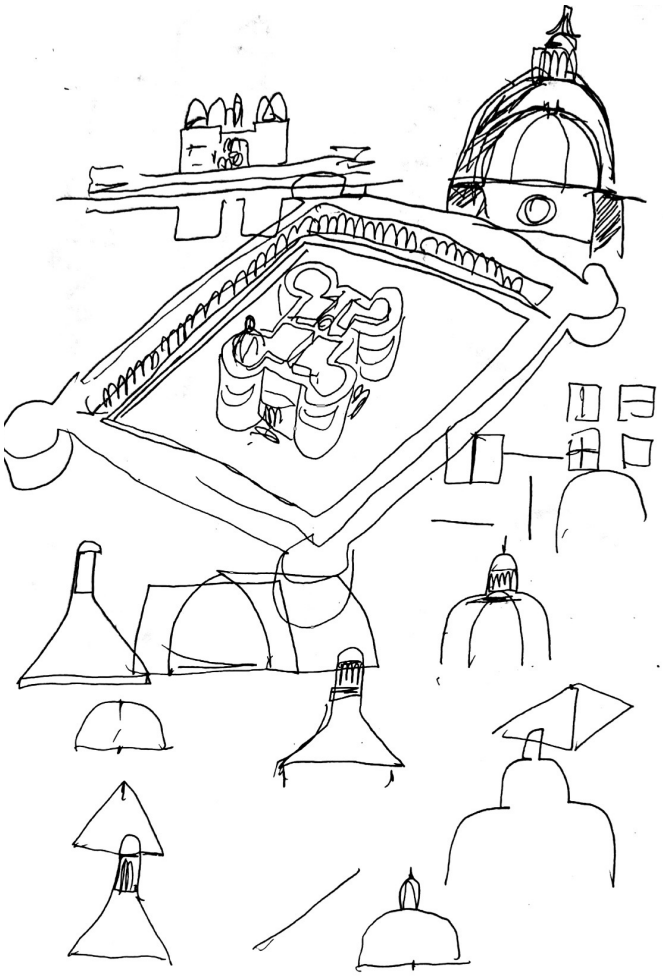


Figura 35
Esquissos do processo de projecto.

[4] DESENHO(S) DE PROJECTO

No contexto desta investigação, o desenho de projecto surge como processo de representação, compreensão e manipulação do real e construído. A partir deste ponto, abrimos o campo do nosso imaginário, onde dominamos o tempo de acção e podemos condensar as formas da arquitectura que conhecemos.

O *presente* será sempre um período de transição histórica, no sentido em que faz a ponte entre um *passado* e um *futuro*. O projecto de arquitectura, ao contrário da obra de arquitectura, é relativo ao indivíduo, ao modo único de pensar de cada um. Uma das premissas deste trabalho é a continuidade e evolução das formas da arquitectura ao longo do tempo. Reconhecendo os escritos e imagens do passado, construímos uma base de dados para sustentar o(s) desenho(s) do projecto desenvolvido em grupo, para o concurso «Chambord Inachevé».

O período do Renascimento pode ser entendido como um período de repetições de formas antigas (e futuras). Compreender totalmente a forma que deu forma à arquitectura, de um determinado período, só é possível se (re)conhecermos (um)a origem. O presente é caracterizado pelas formas que permaneceram construídas, pelas formas parcialmente construídas e pelas memórias das formas construídas e não construídas.

Cada tempo é uma repetição de outro tempo, necessariamente enriquecida e subtraída pelo que essa repetição implica. O nosso trabalho debruçou-se sobre o estudo de três formas geométricas básicas — o círculo, o quadrado e a cruz (grega) — que perduraram ao longo da história da arquitectura. O nosso desenho de projecto, mais rigoroso ou menos, representa e comunica as formas do Château de Chambord, relacionando-as com outros exemplos de arquitectura. O desenho (repetitivo) destas três formas, aproximou-nos de uma compreensão, ou melhor, da imagem do projecto.

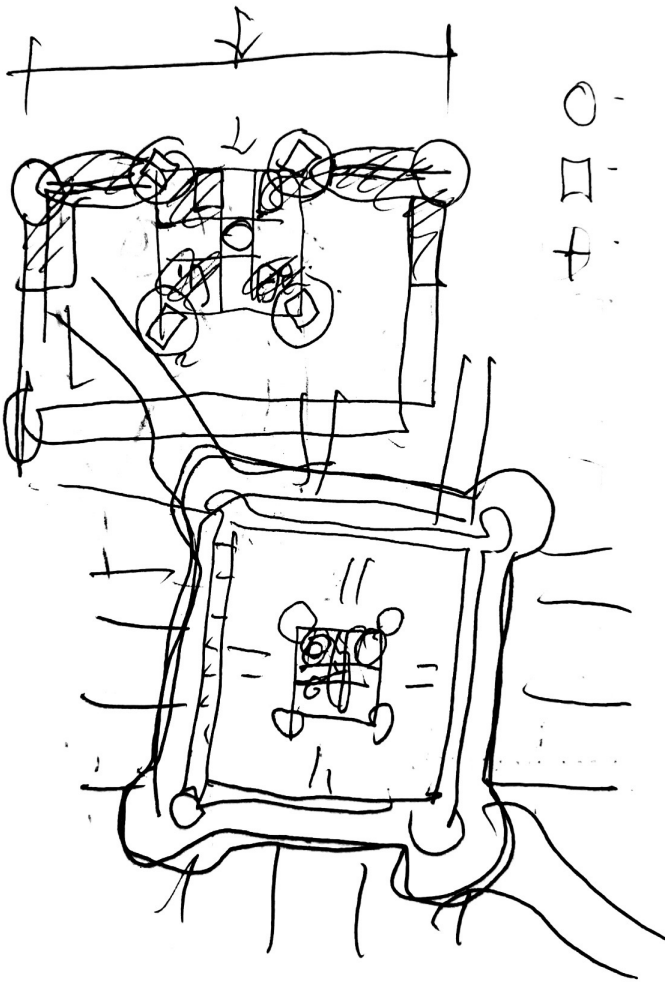


Figura 36
Esquissos do processo de projecto.

O desenho de projecto entra no domínio do «invisível», que é do imaginário particular de cada um. Como já contextualizamos na introdução da dissertação, este trabalho de investigação individual orientada, reflete sobre o trabalho de grupo, composto por quatro elementos, desenvolvido para o concurso «Chambord Inachevé». Com esta última frase, queremos esclarecer que o projecto de arquitectura resulta de um conjunto de quatro individualidades diferentes que estão presentes num só projecto. Inevitavelmente, o trabalho de dissertação individual dará continuidade ao projecto de grupo, que refletiu sobre o monumento «inacabado». A compreensão da história de Chambord levou-nos a admitir que o seu projecto correspondeu a uma vanguarda no modo como se concebeu e construiu a sua arquitectura. É um exemplo do valor da tradição tipológica francesa, que apoiada nos valores renovados da arquitectura humanista italiana, suporta uma continuidade cultural.

> *«Not that we must cling to transferring their description into our work as though we were restricted by laws, but that, advised by them, we may produce new discoveries and strive to attain a reward of praise equal to them or greater, if that is possible. (I, ix, p.69)»*[1].

O seu desenho é de tal maneira essencial que permanece moderno ao longo dos progresso e mudanças culturais. Facto este, que se justifica pela utilização de formas geométricas básicas, como o círculo e o quadrado, que mais à frente iremos compreender dentro de um panorama histórico, cultural e temporal maior. A construção do projecto ideal de Chambord relaciona-se com o paradigma intelectual da arquitectura do Renascimento

1 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 58.

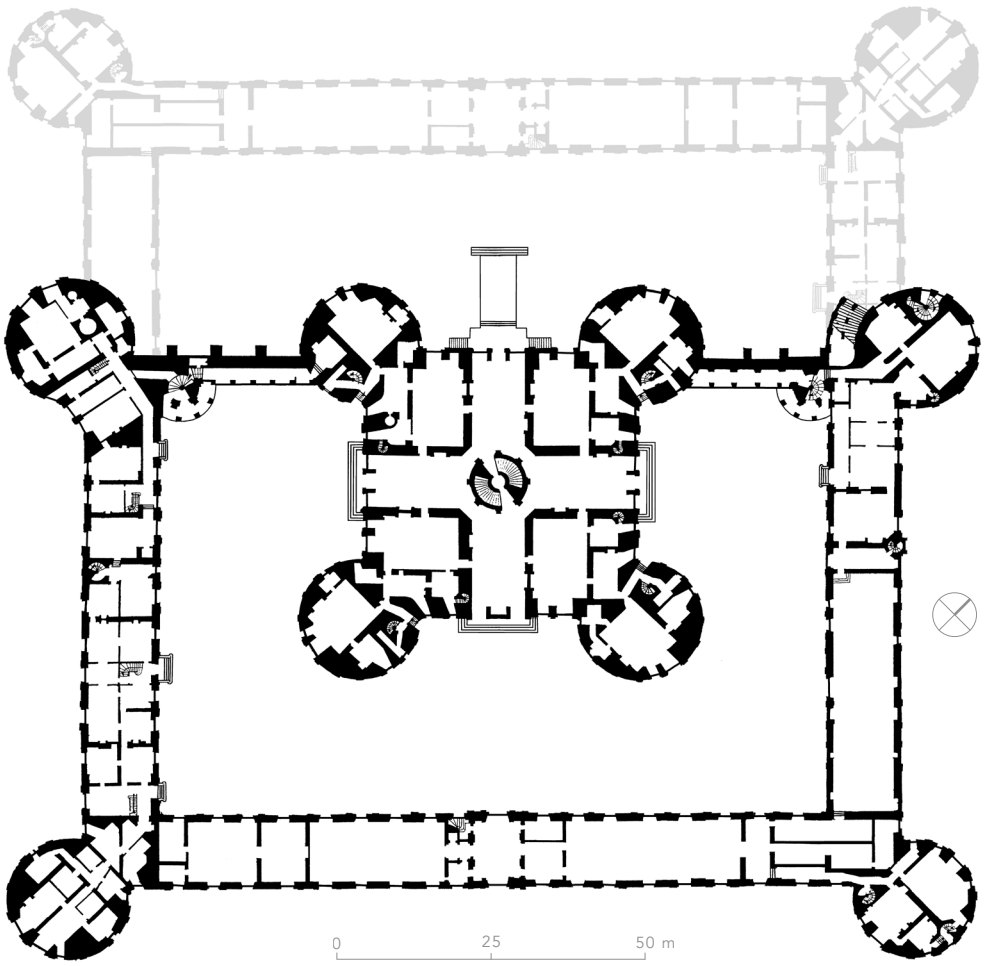


Figura 37
Esquema da transição da planta actual do Château de Chambord para a planta de tipologia central (colagem).

e do Humanismo. O monumento, entendido como «inacabado», sugere as possibilidades das suas diferentes finalizações. Como já dissemos, o ideal é sempre uma procura individual que reflete sobre o colectivo que conhece e reconhece. Mais do que o exercício de reabilitar um edifício pré-existente, tentámos recuperar a sua natureza original, no sentido de encontrar uma coerência.

> *«There is no rejection of the Gothic in his* [Alberti] *chapter on building restoration, either. He suggest that it is sometimes necessary to correct the style of a preexisting building for the sake of "elegantia". Thus if a wall is too tall, horizontal cornice should be added, and if too long, columns, so that the eye can find repose and not be offended by the vastness of the ambient (X.xvii, p. 1001)»*[2].

Não importou restabelecer um estilo para o edifício, antes reestruturar o Château como uma unidade, conscientes da evolução da sua construção. Este desenvolvimento não seria possível, se o enunciado do concurso não tivesse pedido um projecto de arquitectura conceptual. O nosso projecto flutua, assim, sobre a realidade do construído, explorando os limites do desenho, livre da condicionamento material da arquitectura construída.

Que valor terão os desenhos de Leonardo, que tanto exploram as composições de tipo central como as rotações mecânicas? Chambord, de uma maneira ou de outra, contempla estas representações. O nosso projecto de intervenção conceptual desenvolve-se em paralelo com a construção real, como seu simétrico, mas não igual. É uma provocação contra a valorização da história do construído, num mundo onde o melhor estará sempre por

2 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 59.

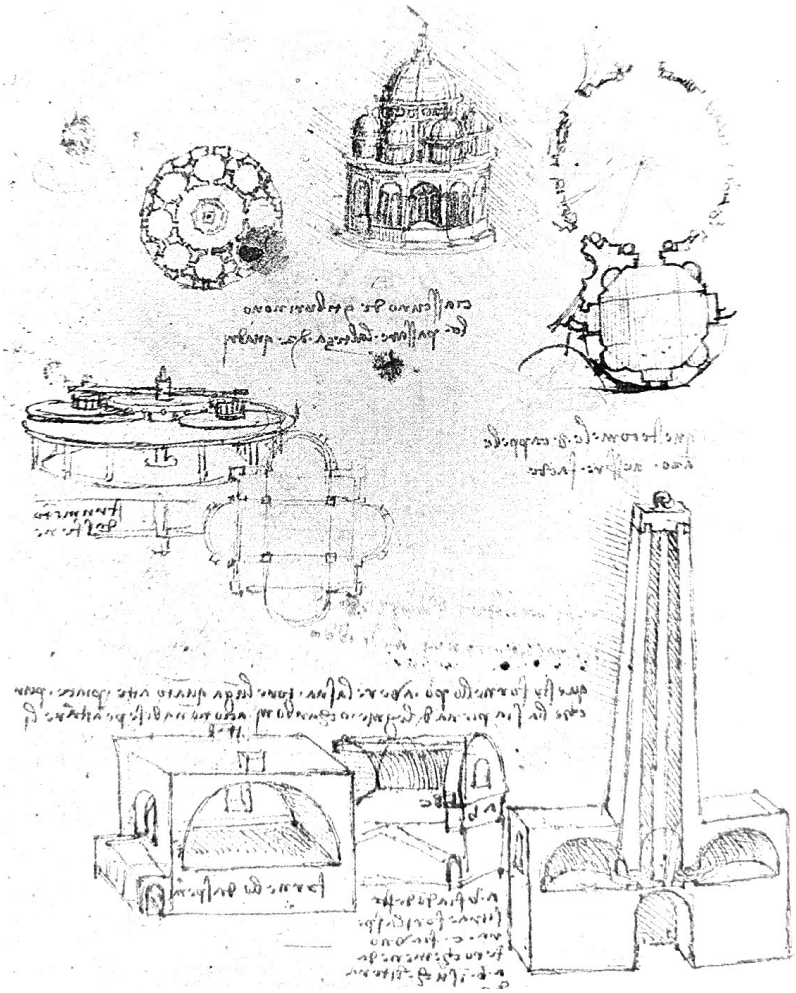
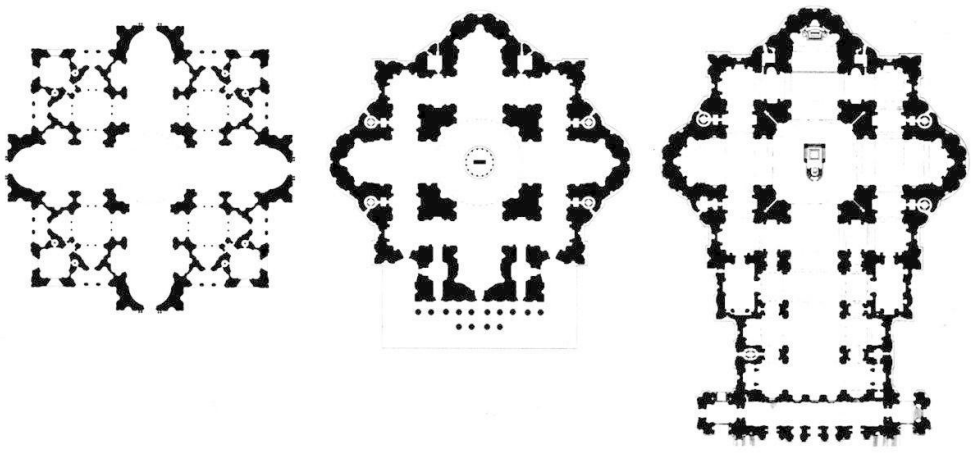


Figura 38
Estudos de igrejas de planta central, de fornos de fundição e de instrumento usado na fabricação de «burning mirrors», desenho de Leonardo da Vinci, 1487-1490.

construir. Ao longo da história são mais os exemplos não construídos que os construídos. No passado as obras de edificação eram demoradas e os arquitectos raramente chegavam vivos ao final da construção, quando isso acontecia outros arquitectos tomavam o seu lugar. O projecto morre com o arquitecto, mas a obra não. A obra transforma-se noutro projecto.

No tempo presente, por razões diferentes, a arquitectura constrói-se tão rápida que, às vezes, o arquitecto não só vê a sua obra ser construída, como a ser usada, a ser abandonada e a ser destruída ou demolida. O tempo presente debate-se também com outro problema: a possibilidade de construir novo e a falta de oportunidade para o fazer, aliado ao grande número de arquitectos formados e disponíveis. A arquitectura conceptual não é exclusiva do tempo presente e é importante que se desenvolva paralelamente à arquitectura real. O trabalho do arquitecto é um trabalho de continuidade, de revisão e de progresso. Como Chambord, existiram outros exemplos de projecto de arquitectura que não foram construídos na sua integridade. O exemplo contemporâneo da Basílica de São Pedro de Roma é muito claro neste sentido. O projecto de Bramante (1506) de tipologia central foi continuado por Michelangelo (1546-64) que conseguiu melhorar o sistema construtivo, depois do plano de Bramante ter ruído. Tudo indicava que S. Pedro seria o exemplo da igreja ideal de Alberti, no entanto, esse projecto morreu com Michelangelo e foi retomado depois por Carlo Maderno (1607-12) num tempo seguinte onde a tipologia de basílica (longitudinal) é retomado como norma. O projecto evoluiu deixando outro para trás. Chambord sofreu o mesmo desfecho, que não deverá ser entendido como uma desvalorização da obra construída. No nosso projecto mantemos a originalidade do projecto edificado, recuperando e restabele-



1 2 3

Figura 39
Planta de três projectos para a basílica de S. Pedro de Roma:
(1) Donato Bramante, 1506;
(2) Michelangelo, 1546-64;
(3) Carlo Maderno, 1607-12.

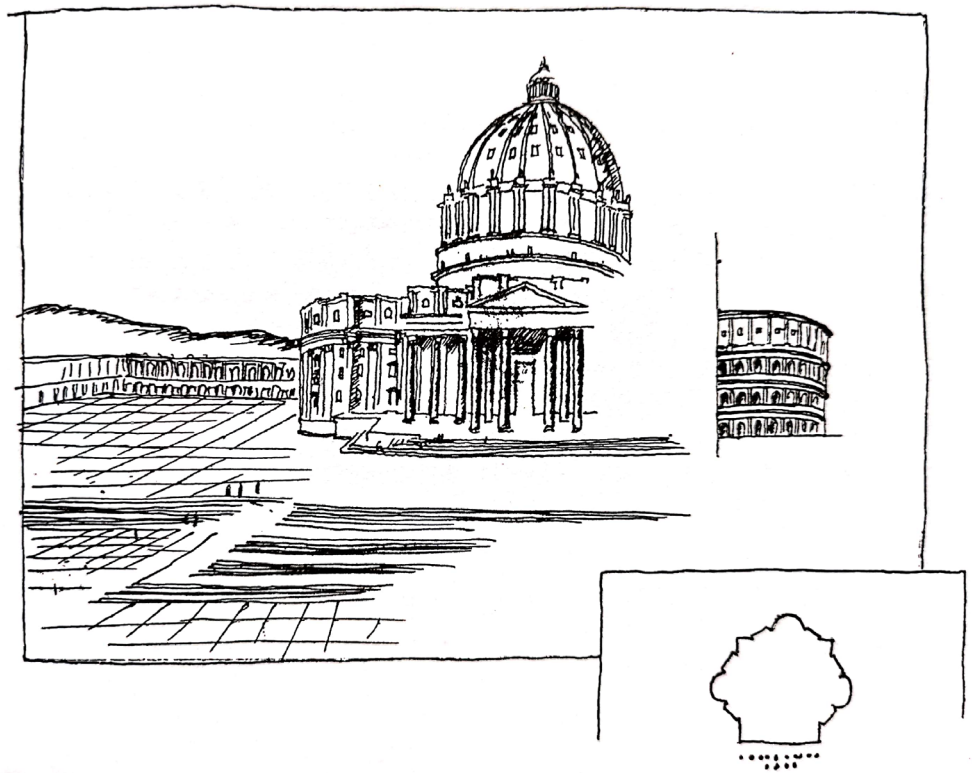


Figura 40
Perspectiva e planta do projecto de Michelangelo para a basílica de S. Pedro de Roma e comparação com o Coliseu, desenho de Le Corbusier.

cendo a forma (plural) que nos pareceu mais evidente e representativa de uma visão ideal de Chambord.

> *«Recent studies have shown that Alberti respected non-Classical monuments, and that he incorporated medieval elements in his own designs. In De Re aedificatoria, for exemple, he advised the architect, when completing a work begun in any style, to try to comprehend the intention of the original architect even though they may be different from his own (IX.xi, p. 867)»*[3].

A construção do projecto ideal de Chambord não teria tido o mesmo resultado se não tivéssemos visitado o Château. A visita livre pelo parque e pelo edifício, contou também com duas visitas guiadas: uma mais *turística* e uma mais especializada, com Fabrice Moonen, o responsável pelas actividades culturais. Chambord ainda mantém segredos, dos quais uma equipa de arqueólogos, ainda se dedica a desvendar, trabalhando actualmente nos espaços disponíveis do Château. Tivemos a oportunidade única de visitar as escavações arqueológicas nas fundações do edifício, orientados por Éric Johannot, que nos explicou como através do levantamento das fundações perceberam que originalmente os módulos dos apartamentos tinham a mesma rotação em relação ao centro, desenhando uma espécie de suástica [fig. 42]. O contacto com a equipa arqueológica alargou o campo das possibilidades do projecto de Chambord, se não tivesse assumido a forma que podemos visitar hoje.

Para nós foi importante pensar no projecto a partir do seu centro e expandir a partir daí. O estudo dos documentos escritos e desenhados aliados à visita acompanhada a Chambord, permitiu-nos *construir* uma revisão do projecto,

---

3 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 73.



Figura 41
Vista do apartamento do 3.º andar do Château de Chambord com a estrutura do telhado à vista.

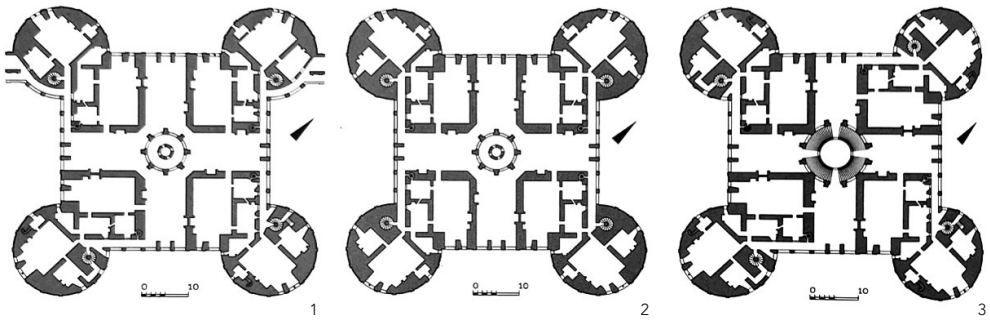


Figura 42
1.º piso do Château de Chambord:
(1) planta esquemática da torre actual, desenho de Sara Galletti;
(2) planta da torre com apartamentos simétricos, desenho de Sara Galletti;
(2) planta da torre com apartamentos dispostos em suástica com escadaria quádrupla, desenho de Sara Galletti.

na procura do ideal: desde a construção dos estratos superiores do perímetro mais baixo, escondendo as empenas; ao abrir do pátio do lado oposto ao alçado principal; todas estas possibilidades foram imaginadas. Contudo, a nós interessou-nos mais começar o projecto antes da sua construção, com a consciência dos quinhentos anos de história do monumento, pareceu-nos muito mais desafiante imaginar o projecto ideal para Chambord, que sintetizasse melhor a história do seu passado.

Neste sentido, o projecto inicial da torre isolada pareceu-nos importante manter, por esta razão, quando pensámos no desenho do seu perímetro decidimos fazê-lo à volta da torre, isolando-a no centro de um pátio quadrado, em vez do terreno pantanoso da envolvente em 1519. O perímetro manteve-se com um estrato, funcionando como escala intermédia entre a torre a sua envolvente. Esta «cidade pequena», como Alberti lhe chamaria, estaria cercada por quatro canais. A circulação da água à volta do perímetro do Château relaciona-se também com a ideia de rotação, presente na escadaria em espiral e na distribuição dos módulos dos apartamento.

A nossa «cidade pequena» de Chambord organiza-se a partir da sua torre central aberta para os quatro cantos do mundo[4]. Os apartamentos são simétricos entre si a partir de um ponto comum de rotação, que é representado pelas escadaria dupla em espiral, mantida no «novo» projecto pela força inovadora da sua forma, que ocupa menos espaço do que qualquer outra escadaria pensada para o Château. *«Alberti says this of staircases: "Scalae, quo erunt numero pauciores... quoque occupabunt minus areae... ea erunt commodiores" ("The fewer staircases there are in a building and the less space they take up, the better")»*[5]. O perímetro, como o nome indica, constrói-se à volta da torre central, que se implanta isolado num pátio.

4 Francisco Moraes, excerto da exposição «Chambord Inachevé: l'utopie à l'oeuvre», organizada pela *Domaine National de Chambord*, visitada no dia 25 de Maio de 2019.

5 Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, 7.ª ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1988), p. 278.

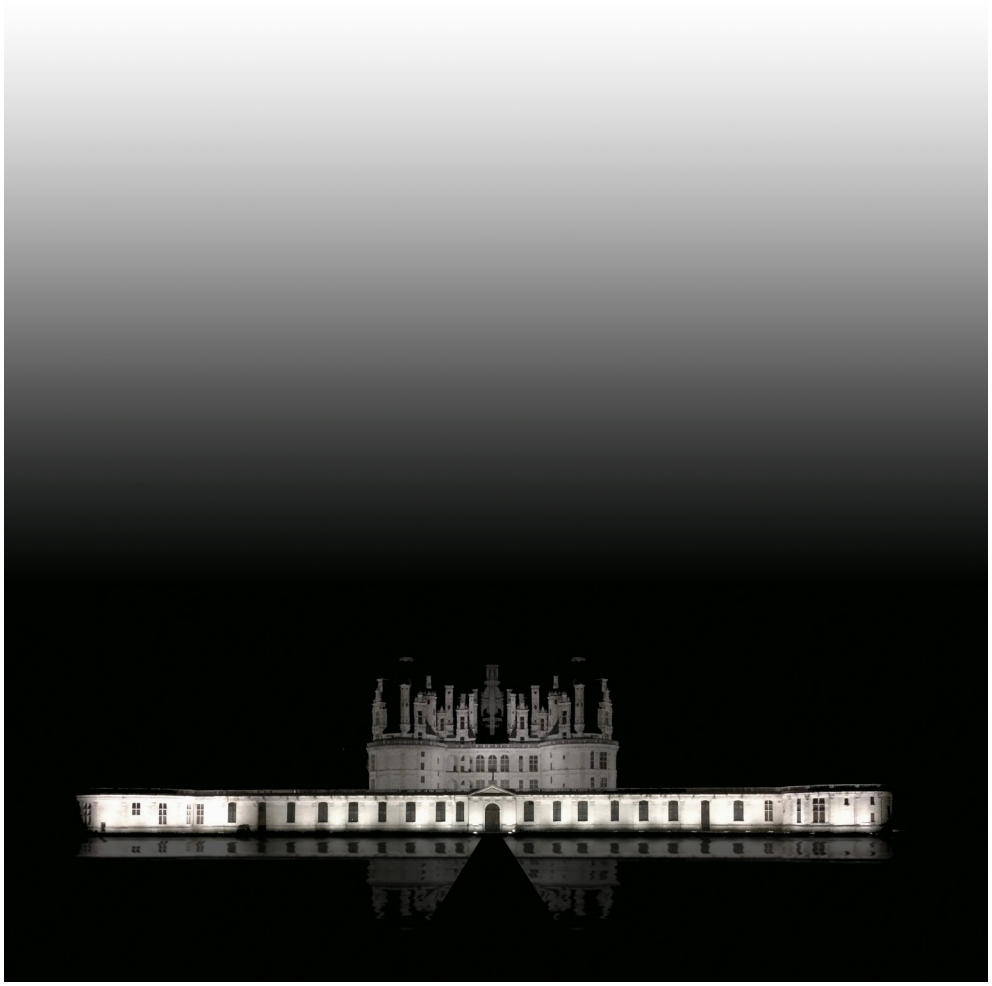


Figura 43
Ilustração de uma das quatro fachadas da Cidade de Chambord (colagem).

Por sua vez, o perímetro é cercado por quatro canais de água que se ligam ao rio Cosson, afluente do rio Loire — que actualmente passa junto ao Château. O nosso projecto pode facilmente ser entendido como uma *colagem* de elementos soltos do passado de Chambord, que a sua consequente edificação foi escondendo ao longo do tempo.

O processo de projecto em grupo foi bastante intuitivo e sem grande fundamento teórico para além da(s) história(s) que fomos conhecendo de Chambord. Em parte, esta dissertação procura desconstruir esta intuição e validá-la alargando o seu contexto prático. A nossa procura intuitiva, de alguma modo foi de encontro à definição de beleza de Alberti, baseada em Vitrúvio, e a sua descrição da igreja ideal.

> *«…beauty consists in a rational integration of the proportions of all the parts of a building in such a way that every part has its absolutely fixed size and shape and nothing could be added or taken away without destroying the harmony of the whole.* [...] *In such centralized plans the geometrical patter will appear absolute, inmutable, static an entirely lucid. Without that organic geometrical equilibrium where all parts are harmonically related like members of a body, divinity cannot real itself»*[6].

A definição de beleza, segundo Alberti, consiste na integração racional da proporção de todas as partes do edifício de tal maneira que qualquer alteração poderá destruir a harmonia do todo. Não podemos afirmar que o nosso projecto se encaixe, na perfeição, dentro desta definição mas tenta aproximar-se, especialmente no que toca à coerência entre o todo e as partes.

---

6 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: Academy; New York: St. Martin's Press, 1988), p. 7.

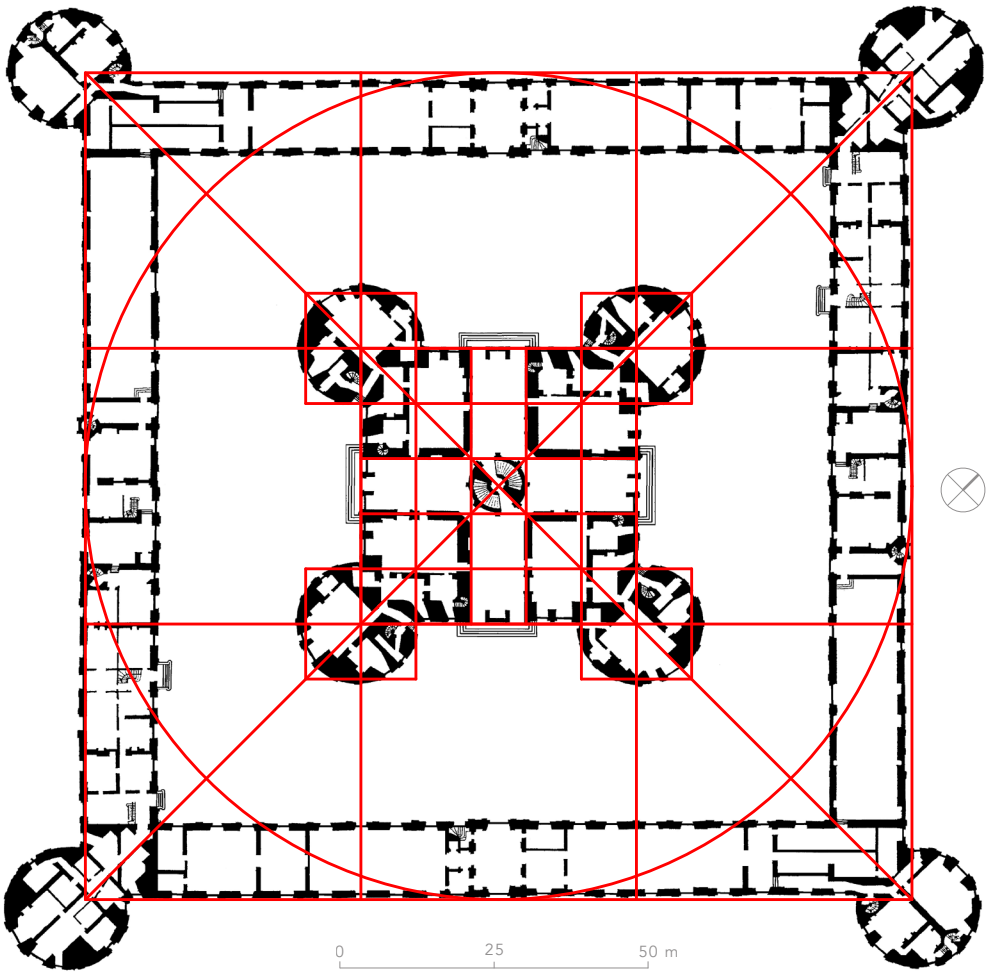


Figura 44
Esquema geométrico da planta da Cidade de Chambord (colagem).

«A church should not only stand on elevated ground, free on all sides, in a beautiful square, but it should also be isolated by substructure, a high base, from the every day live that surrounds it. […] *Pictures are preferable to frescos, and statuary is preferable to pictures, but whatever decoration is used on walls should pertain to "pure philosophy". Thus there should be inscriptions admonishing us to be just, modest, simple, virtuous and pious, and the pavement, above all, should show 'lines and figures pertaining to music and geometry so that everywhere the education of the mind is stimulated. This last recommendation sounds particularly strange and it can only be understood if we are aware that for Alberti — who follows here a tradition unbroken from classical times — music and geometry are fundamentally one and the same; that music is geometry translated into sound, and that in music the very same harmonies are audible which inform the geometry of the building»*[7].

Mas o que tem a ver a descrição da igreja ideal, segundo Alberti, com o Château de Chambord? A resposta está na sua tipologia, semelhante à organização espacial de uma igreja de tipo central. Inconscientemente, ou não, o Château de Chambord foi concebido como a igreja renascentista, que, segundo a definição de Alberti, deveria ser: aberta para todos os lados; isolada no centro de uma praça quadrangular; cercada por uma substrutura perimetral, que a separa e protege do exterior.

«There is also that one sentence in which he [Leonardo da Vinci] *peremptorily demands that "a building should always be detached on all sides so that its true form may be seen". This sentence discloses the same crystalline vision of architecture, the same devotion to pure geometry which we found in Alberti, and it may well reflect a direct influence of the De re aedificatoria»*[8].

---

7 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: Academy; New York: St. Martin's Press, 1988), p. 8.

8 Ibid., p. 17.

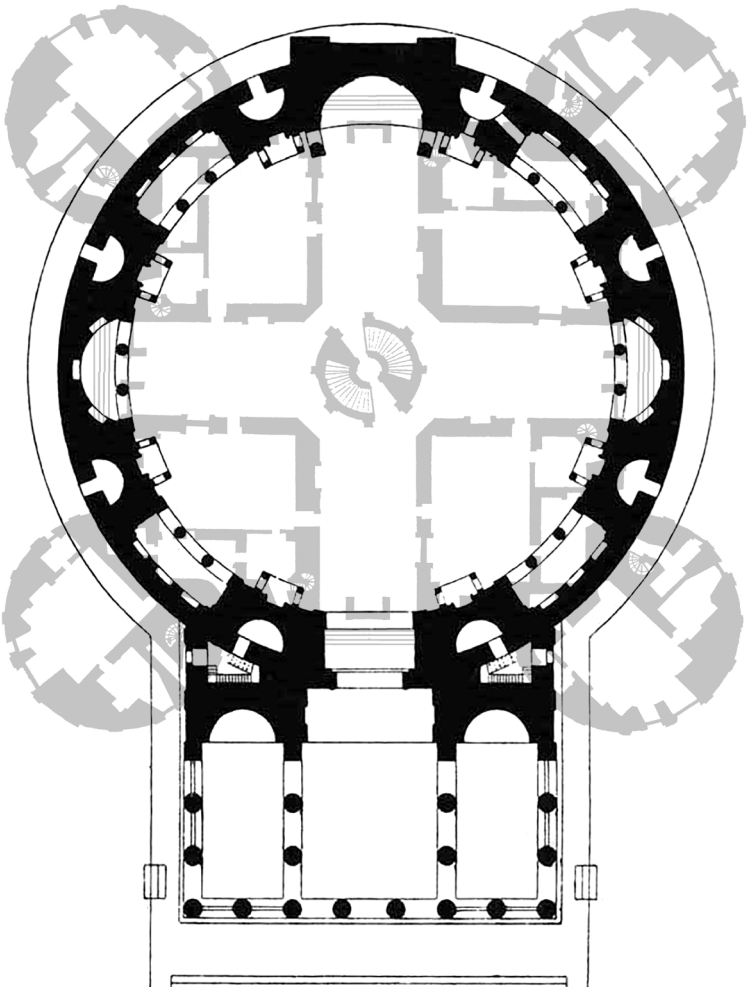


Figura 45
Planta do Panteão de Roma sobreposta à planta do rés-do-chão da torre central de Chambord (colagem).

Nota: as duas plantas estão representadas à mesma escala.

No nosso plano de projecto aproximamo-nos cada vez mais da concepção de uma «pequena cidade», cujo centro é a residência colectiva (plurifamiliar). O espaço central, compreendido tanto à escala do monumento como da cidade, é representativo dos princípios humanistas do período do Renascimento.

> «*If we can infer from all this that Leonardo's ideas agreed with those of Alberti, his drawings are cumulative evidence of that community of spirit: they appear indeed like illustrations to Alberti's theories. These drawings for centralized churches, which demonstrate every possible evolution of the square and the circle, from the simplest to the most complex configurations, never deviate from the principle of lucid grouping of elementary geometrical forms, and this basic geometry loses nothing of its clarity and effectiveness in the elevations*»[9].

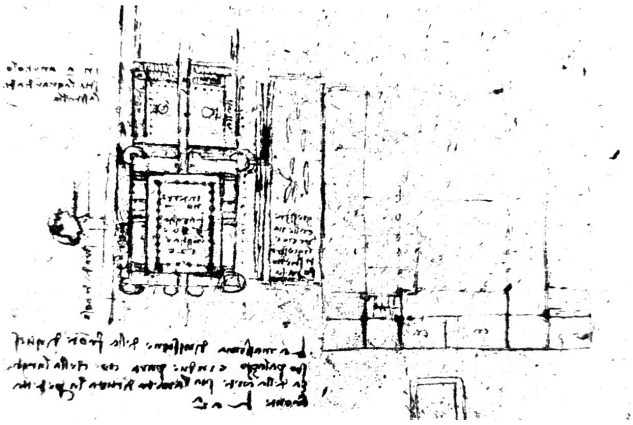
Para justificar melhor o interesse pessoal em Alberti é importante referir os desenhos de Leonardo onde ele explora diferentes composições de igrejas de planta central, como se fossem ilustrações do tratado de Alberti. Leonardo morreu no ano de fundação de Chambord. Como já exemplificamos o projecto tem tendência a morrer com o seu autor, no entanto, parte da memória de Leonardo, gravada em manuscritos, poderá ser ilustrativa de algumas das suas visões. Sabemos que o verdadeiro projecto de Leonardo foi o plano para a nova vila-cidade em Romorantin, construída sobre canais. A cidade é um tema presente e oculto em Chambord e o nosso projecto, de alguma maneira, tenta recuperar de novo este significado. Neste processo de compreensão do significado do centro, importou compreender as formas que lhe são associadas. Em termos concretos, a natureza representa a origem de todas as formas criadas pela humanidade, desde

9 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: Academy; New York: St. Martin's Press, 1988), p. 17



Figura 46
Estudo para os palácios de Romorantin, desenho de Leonardo da Vinci, 1517-1518.

Figura 47
Estudo para um palácio real em Romorantin, desenho de Leonardo da Vinci, 1517.



a curva presente no círculo ao recto presente no quadrado. Estas formas geométricas básicas acompanharam de um modo universal a evolução da arquitectura e podem ser encontradas em várias escalas, principalmente da secção horizontal: no pilar, no quarto, na casa, no quarteirão e na cidade.

> *«Nature herself, he declares, enjoys the round form above all others as is proven by her own creations such as the globe, the stars, the trees, animals and their nests, and many other things. Alberti recommends nine basic geometrical figures in all for churches: apart from the circle, he lists the square, the hexagon, the octagon, the decagon and the dodecagon»*[10].

A *natureza* resume-se no círculo e a *razão* no quadrado. Neste trabalho analisamos como a sobreposição das duas formas se refletem na história da arquitectura. O espaço central é dos mais versáteis, da nossa existência colectiva, tanto pode ser espaço de meditação como espaço de reunião e convergência. Ganhamos consciência do limite de um todo comum. São exemplos de espaços centrais: o túmulo pré-histórico, o *tholos* grego, o Panteão de Roma, a Igreja Ideal e a Cidade Ideal.

> *«Ora as disputas acerca da planta central, enquanto por um lado são acompanhadas pela tendência de reforma ou de simplificação da prática religiosa adentro da igreja, recuperam um tipo de planta que havia sido uma das formas típicas da baixa antiguidade antes de se tornar o tipo canónico de igreja do império bizantino. Chastel reassume tudo isto quando afirma: "…três séries de considerações jogavam a favor da planta central: o valor simbólico intrínseco à forma circular, grande número de especulações geométricas provocadas pelo estudo dos volumes em que se combinavam esfera e cubo, o prestígio dos exemplos históricos"»*[11].

---

10 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: Academy; New York: St. Martin's Press, 1988), p. 3.

11 André Chastel, *Art et humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959, ed. it. Turim 1964, pág. 148. Cit in: Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 153.

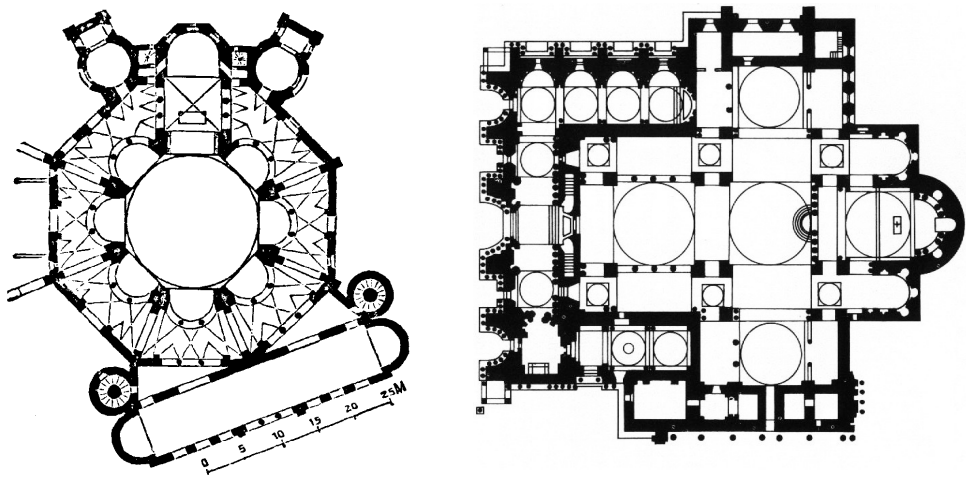


Figura 48
Planta da basílica de São Vital, Ravena, c. 526 [esquerda]. Plantata da basílica de São Marcos, Veneza, projecto de Domenico Contarini, c. 1071 [direita].

Nota: as duas plantas não têm correspondência de escala.

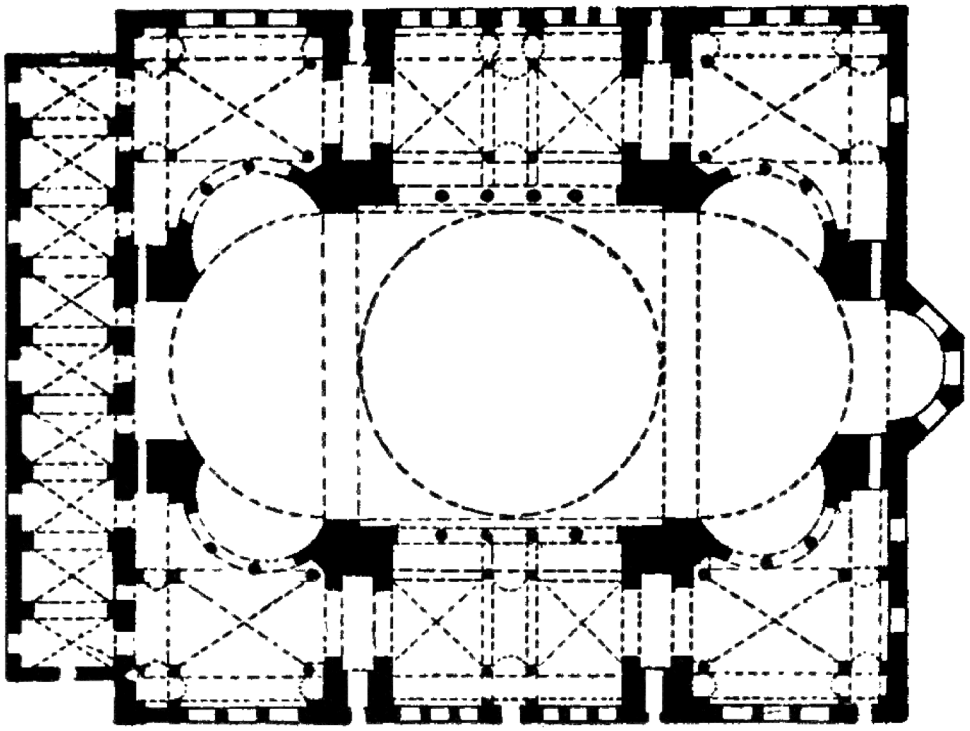


Figura 49
Planta da basílica de Santa Sofia, Istambul, projecto de Isidoro de Mileto e Antémio de Trale, c. 532.

A planta central é, sem dúvida, um dos temas desta dissertação. O Renascimento foi fortemente marcado pelos exemplos construídos e não construídos de planeamento central. Para Alberti, que era cristão, foi importante relacionar as suas ideias com a dos cristãos «primitivos». Antes do Renascimento, a organização central estava presentes na arquitectura da Baixa Antiguidade e depois no tipo canónico da igreja do Império Bizantino.

> «*It is well known that for his ideas on centralized planning Alberti, like other architects after him, was inspired by classical structures, though hardly by classical temples.* […] *Alberti was consciously linking his own ideas with those of the early Christians. Emperor Constantine's Rome had a particular attraction for him and other men of the time, because it was then, and only then, that pagan antiquity was blended with the spirit of faith and purity of the early Church*»[12].

O Império Bizantino atraiu particularmente Alberti, e outros como ele, por ter sido o tempo onde a Antiguidade pagã melhor incorporou e se misturou com o espírito de fé cristã da igreja primitiva. Neste sentido, a ideia de centralidade estava ligada à origem da própria igreja como templo cristão. O Renascimento r*ecuperou* uma série de formas da Antiguidade, por outras palavras, *imitou* uma série de modelos, que, para os arquitectos deste período, continham uma qualidade que deveria ser *recuperada* de modo a incorporar o futuro da humanidade. «*In such passages, Alberti reiterates that the sole criterion for imitation is the excellence of the model, following Aristotle and Cicero*»[13].

> «*Builders of the fifteenth-century churches in Italy gradually turn away from the tradi-*

12 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: Academy; New York: St. Martin's Press, 1988), p. 5.

13 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 77.

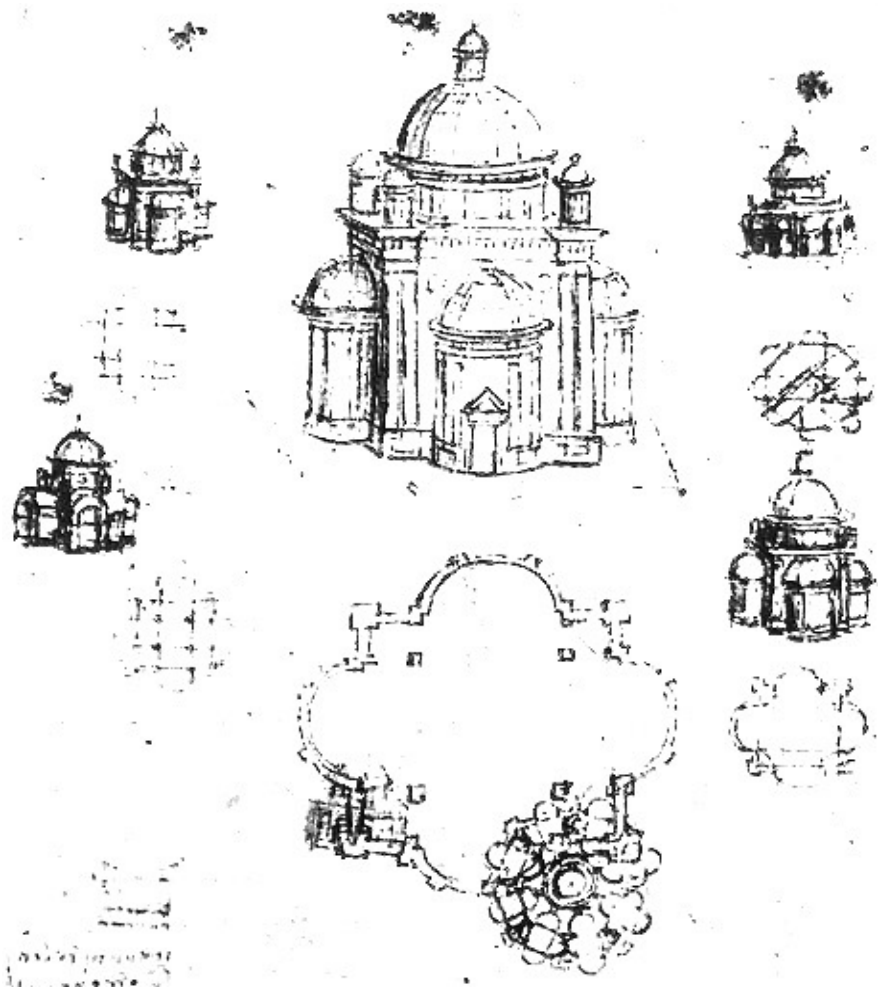


Figura 50
Estudo de igrejas de planta central, desenho de Leonardo da Vinci.

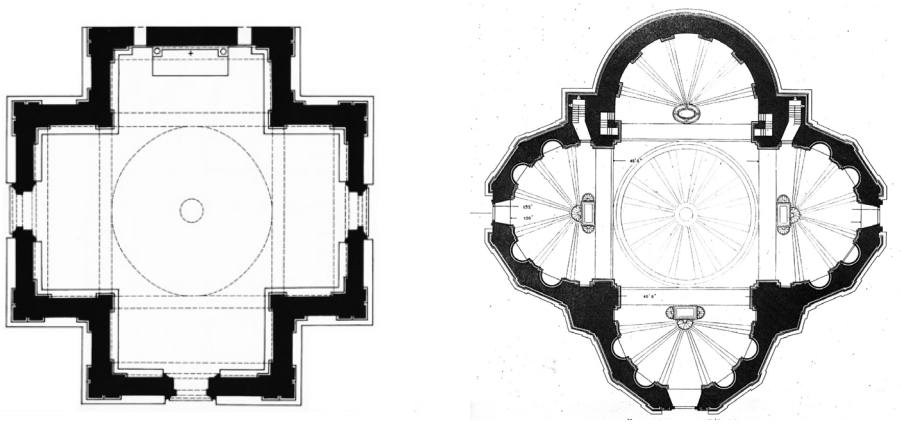


Figura 51
Planta da igreja de Santa Maria della Carceri, Prato, projecto de Giuliano da Sangallo, 1486-1495 [esquerda]. Planta da igreja de Santa Maria della Consolazione, Todi, 1504 [direita].

Nota: as duas plantas não têm correspondência de escala.

cional Latin Cross plan consisting of the long nave, transept and choir. Instead, they advocate centrally planned churches […] *Since centrally planned churches appear to be unsatisfactory from a liturgical point of view* […] *it is usually held that the craving for beauty was here given preference over the necessities of the service*»[14].

A preferência da planta central em cruz grega sobre a planta longitudinal em cruz latina caracteriza o climax da arquitectura do Renascimento. A igreja de planta central continha um problema, era insatisfatória do ponto de vista da liturgia. Onde fica o altar e onde ficam os fiéis? Era uma forma cuja função estética (beleza) era superior às necessidades funcionais do rito. Nos períodos históricos seguintes a planta central entrou em decadência pela sua falta de utilidade para a igreja cristã.

«Francesco di Giorgio based his advise to churches on empirical deduction: he argued that the innumerable types of churches in existence can be reduced to three principals ones: first, the round form which he declared to be the most perfect; secondly, the rectangular; and thirdly, a composite of both forms. […] *Leonardo shared Francesco di Giorgio's views on the composite church: in one of his theatrical designs the centralized part is constructed per se according to the "proper rules and norms"»*[15].

A igreja de planta central podia ser caracterizada em três tipos de combinações formais: a circular, a quadrangular e a junção das duas. O círculo e o quadrado são, assim, as duas formas geométricas básicas que compõem as formas das igrejas centrais, mas mais importante ainda, o Château de Chambord que é foco do nosso estudo. São formas intemporais que construíram os vários vocabulários da arquitectura ao nível global. *«Ledoux refers throughout his text to such «primary ideas», seeming to follow the lessons of Colonna, who also associates geometrical volumes*

14 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: Academy; New York: St. Martin's Press, 1988), p. 2.

15 Ibid., p. 11.

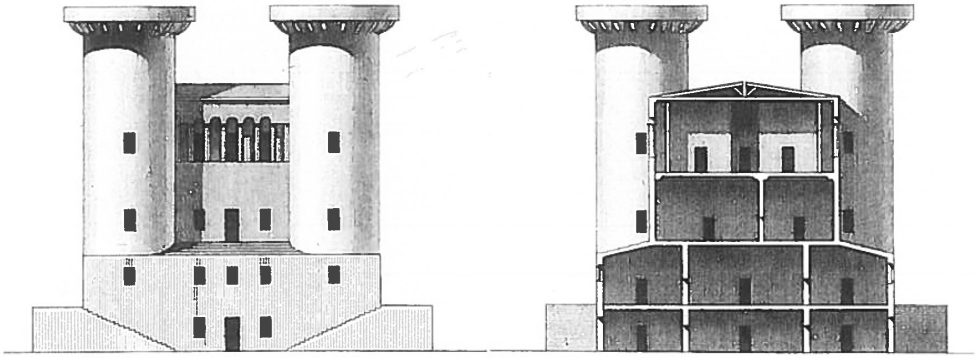


Figura 52
Alçado e corte de uma casa de campo, projecto de Claude Ledoux.

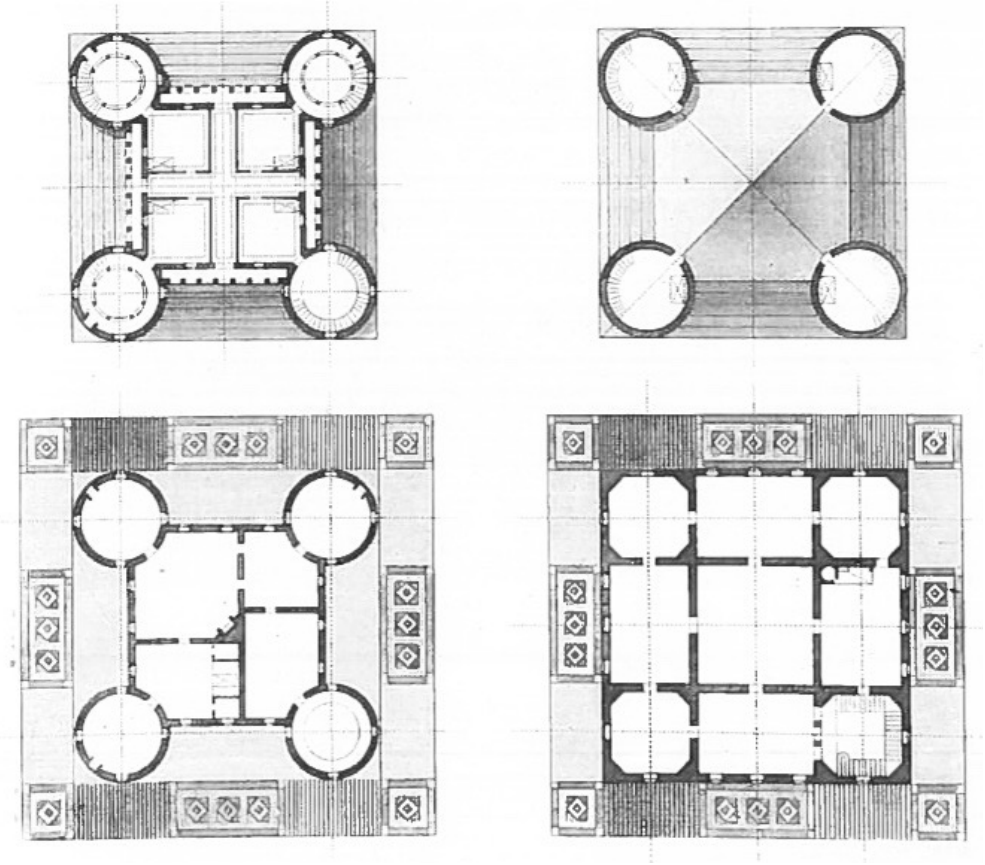


Figura 53
Plantas de uma casa de campo, projecto de Claude Ledoux.

to "first ideias": "These primary truths… draw me to associate sublime ideas to simple forms made up of a few stones cut geometrically"»[16]. Ledoux descreve-as como «ideais primárias», como algo que é comum nas grandes obras de arquitectura.

> *«A code of signification equally espoused by Colonna, who wrote: "In these three primary figures, the square, the circle, and the triangle… there consists the entire celestial harmony". To this responds the conviction of Ledoux according to which "the circle, the square… are the letters of the alphabet that authors use in the texture of their best works", and alphabet that he uses in the most symbolic of the institutions of Chaux, notably the Panarèthéon. "The form of the cube is the symbol if immutability", wrote Ledoux»*[17].

«No seu Livre d'architecture, de 1559, [Du Cerceau] *incluiu um certo número de planos completos para grandes edifícios individuais sobretudo palácios, baseados na teoria italiana quanto ao respeito da simetria e à ênfase dada ao círculo»*[18]. Um dos arquitectos mais importantes da tratadística do renascimento francês foi Jacques Androuet Cerceau que, no seu *Livre d'architecture* de 1559, organizou vários estudos em planta de edifícios residenciais de tipo central, uns maiores e outros menores, baseados na teoria italiana quanto ao respeito da simetria e à ênfase dada ao círculo. O seu livro contém uma série de plantas de edifícios residenciais de planta central que não foram construídos e constituem-se como experimentações de projecto, tal como os esquissos de Leonardo.

Neste período foram vários os arquitectos a explorar as propriedades tipológicas de edifícios e cidades de planta central. *«Os 50 modelos que [Sebastiano Serlio] apresenta* [no manuscrito não publicado *Delle habitationi di tutti li gradi degli homini*] *sob forma de plantas e alçados são de uma grande diversidade, a disposição*

---

16 Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the Era of French Revolution* (Basel: Birkhäuser, 2006), p. 150.

17 Ibid., p. 150.

18 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 76.

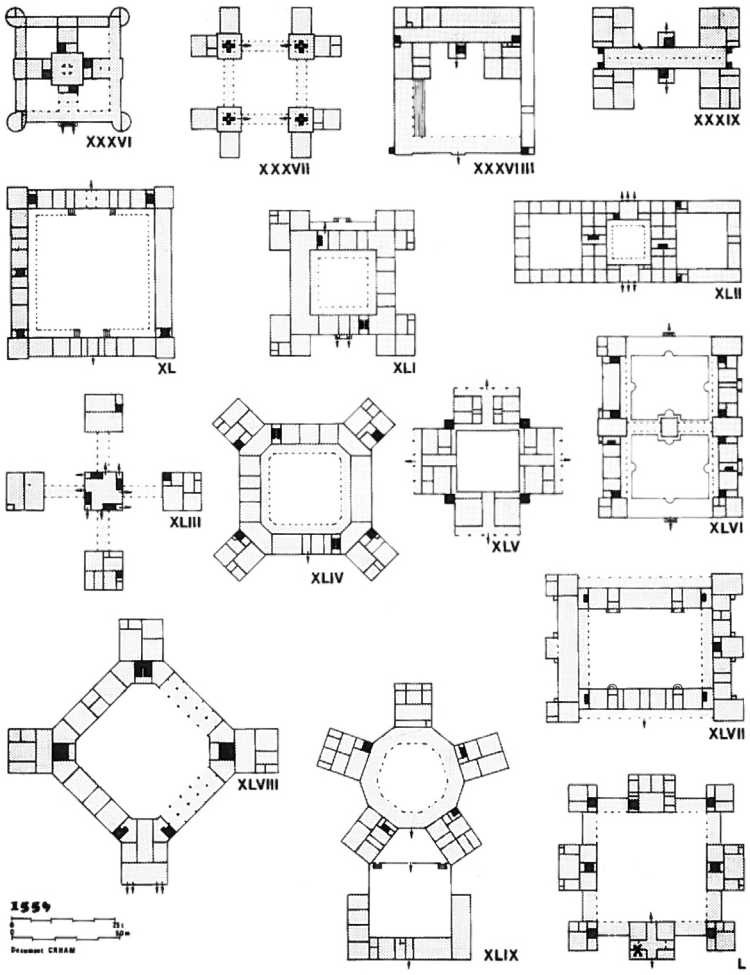
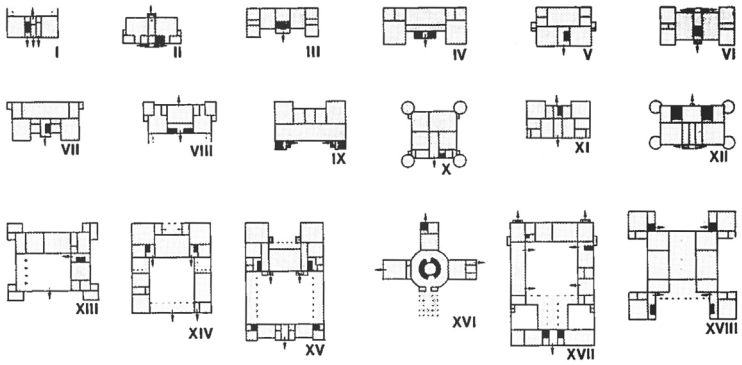


Figura 54
Plantas do *Livre d'Architecture de* Jacques Androuet du Cerceau, 1559.

Figura 55
Plantas do *Livre d'Architecture de* Jacques Androuet du Cerceau, 1559.



geral à francesa — dominante central e corpos laterais — está perfeitamente confirmada e numerosas soluções modernas sobrepõem-se livremente a alguns tipos de construção antigos e fora de moda»[19].

«A cidade sempre foi amplamente caracterizada pela residência. Pode-se dizer que não existem ou não existiram cidades em que o aspecto residencial não estivesse presente; quando e onde este aspecto teve uma função inteiramente subalterna na constituição de um facto urbano (o castelo, o acampamento militar) depressa se chegou a uma modificação com grande vantagem para a residência»[20]. O tema da residência faz a ponte para introduzir o tema da cidade, que se caracteriza necessariamente pelo modo como se organiza e distribui a habitação. Segundo Aldo Rossi *«a forma como se realiza os tipos edilícios residenciais e o aspecto tipológico que os caracteriza estão intimamente ligados à forma urbana»*[21].

> *«Viollet le Duc, no seu grande quadro da arquitectura francesa contido no dicionário onde cada juízo é sustentado pela análise dos factos concretos, escreve que: "…Na arte da arquitectura, a casa é, sem dúvida, o que melhor caracteriza os costumes, os gostos e os usos de um povo; a sua ordem, como a sua distribuição, não se modifica senão em tempos muito longos"»*[22].

Como iremos aprofundar mais à frente na dissertação, o plano ideal de Chambord, resdescoberto por nós, encaixa na definição da igreja ideal mas, ao mesmo tempo, aproxima-se das composições geométricas das cidades ideais renascentistas e posteriores, com a sua organização em torno de um centro. Para Alberti, *«a cidade deveria evitar tanto grandes espaços como a exiguidade, portanto o excesso de ambos. A íntima relação entre a urbe e a habitação privada é acentuada, visto a grande casa ser considerada como uma cidade pequena»*[23]. Neste sentido,

---

19 Bernard Evers e Christof Thoenes, *Teoria da arquitectura: do renascimento até aos nossos dias 117 tratados apresentados em 89 estudos*, trad. Maria do Rosário Paiva Boléo (Köln: Taschen, 2003), p. 220.

20 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 90.

21 Ibid., p. 90.

22 E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, Paries 1867.1873. Cit in: Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 90.

23 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 60.

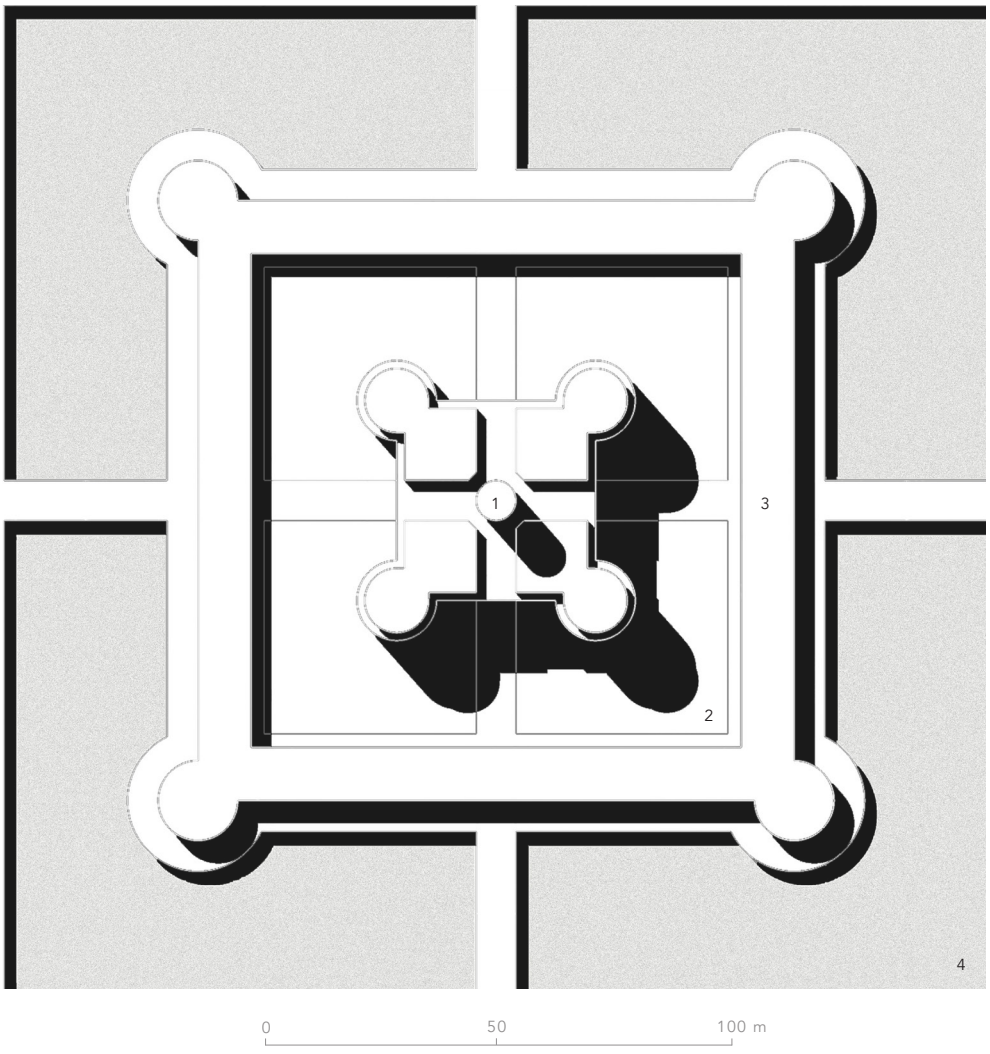


Figura 56
Planta esquemática da volumetria da Cidade de Chambord:
(1) residência; (2) pátio; (3) perímetro de serviços; (4) canais.

o plano ideal de Chambord [fig. 56] caracteriza-se como a residência real que dá início à construção de uma cidade. Em termos sintéticos: o centro da «Cidade de Chambord» é caracterizado pela residência comum, que tanto serve o rei como os seus familiares e convidados; corpo perimetral é dedicado aos serviços e às habitações dos criados; do perímetro para fora, a cidade abre-se para o campo de caça. O percurso do nosso trabalho vai abordando e questionando as várias escalas de projecto, desde a organização do apartamento à organização da cidade.

Du Cerceau, no seu outro livro *Les plus excellents bastiments,* documenta uma séries de residências reais e aristocráticas que influenciaram a imagem da arquitectura renascentista francesa. O autor reproduz edifícios existentes, nomeadamente Chambord, representados com alterações inexplicáveis e reconstruindo o que desapareceu ou nunca existiu[24]. Os desenhos confundem-se com a realidade, representam um Château que foi construído num contexto acabado. Du Cerceau não se limita a representar apenas o levantamento de Chambord, pois faz sugestões de projecto, como é o exemplo do alçado completo do perímetro envolvente da torre central [fig. 57]. As obras de arquitectura permanecem «inacabadas» após a sua construção, pois o projecto que as originou é limitado pelo seu tempo de reflexão e ponderação, desta maneira, só é possível materializar o tempo até um certo ponto. A obra construída encerra, assim, as variações do projecto e transforma-se em arquitectura. A «forma tipológica» é manifesto do conhecimento (do) passado, construído e reconstruído através de um «longo processo de tempo», logo, conhecê-la implica conhecer o contexto político, social e económico do tempo que materializou a própria forma.

> *«Consideram-se então como forma tipológica aquelas formas que, na história ou na escolha que lhes é atribuída em certos períodos ou nas implicações a elas dadas,*

24 Bernard Evers & Christof Thoenes, *Teoria da arquitectura: do renascimento até aos nossos dias 117 tratados apresentados em 89 estudos*, trad. Maria do Rosário Paiva Boléo (Köln: Taschen, 2003), p. 222

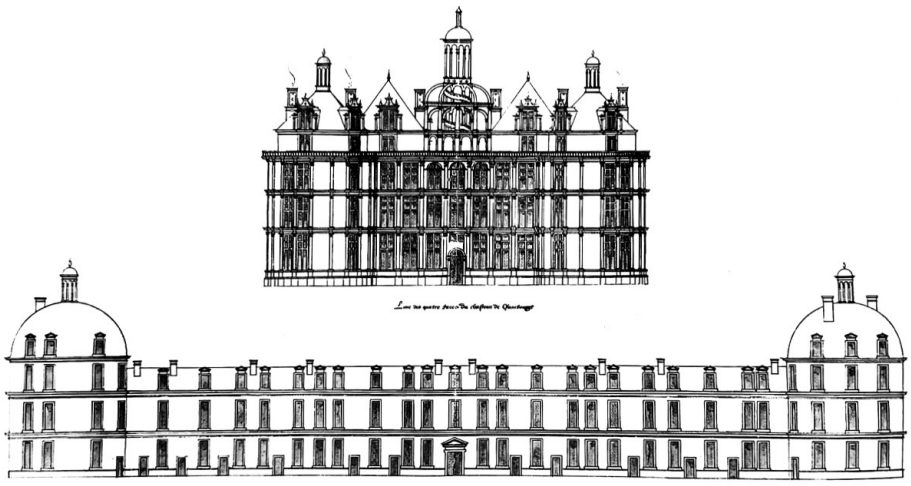


Figura 57
Alçado da torre e do perímetro do Château de Chambord, desenho de Jacques Androuet du Cerceau.

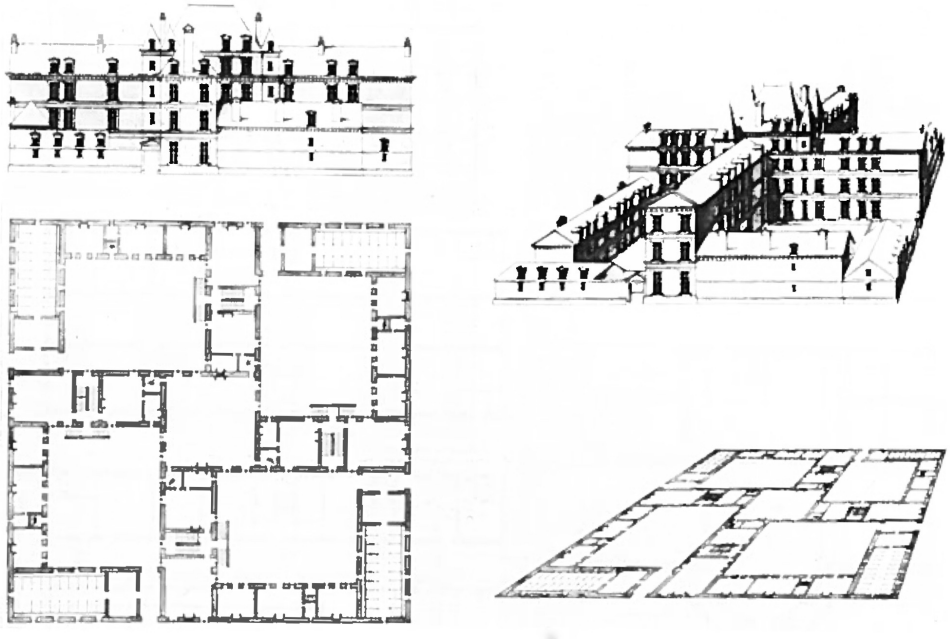


Figura 58
Alçado, planta, perspectiva volumétrica e planimétrica de uma residência para quatro particulares, desenho de Jacques Androuet du Cerceau.

acabaram por assumir um carácter sintético de um processo que é manifesto, precisamente, da própria forma. […] *Não existe qualquer possibilidade de invenção da tipologia se admitirmos que ela se conforma através de um longo processo no tempo e possui uma complexa ligação com a cidade e a sociedade»*[25].

A forma tipológica é, no fundo, o tema que une continuamente o processo do nosso trabalho. A tipologia existe à escala do indivíduo (casa) e à escala do colectivo (cidade). «*A questão das cidades monocêntricas e dos edifícios centrais ou qualquer outro é uma específica questão tipológica; nenhum tipo se identifica com a forma, se bem que todas as formas arquitectónicas sejam redutíveis a tipos»*[26]. No nosso projecto a residência do rei e a cidade são uma só entidade, na medida em que partilham o mesmo centro. «*Visto a cidade ser uma entidade complexa, ela pode coincidir, e por vezes não coincidir perfeitamente, com o plano que nasce dela* […] *Em todo o caso esta relação só deve ser julgada lateralmente ao seu desenvolvimento»*[27]. Chambord, entendido como uma «cidade pequena» cresceu mais do que o seu projecto inicial — uma torre isolado no campo. O nosso projecto ideal foi concebido em paralelo com os quinhentos anos de história do Château. As nossas escolhas recuperam o que entendemos como «ideias primárias» do projecto de Chambord. «*Em fins do século XVI, todavia, começava a verificar-se uma mudança, orientada para a especialização, para uma divisão em estratos convencionais rígidos, do que resultou um fruto por assim dizer serôdio do Renascimento, correntemente conhecido por Maneirismo»*[28]. O período que sucedeu o Alto-Renascimento, reconhecido como Maneirismo, está de alguma maneira relacionado com o carácter da arquitectura de Chambord. Chambord é realmente uma *colagem* de estilos, de tipologias, de princípios, de sonhos, etc. A sua complexidade é ilustrativa de uma arquitectura experimental, num período em transição. O Maneirismo foi

25 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 12.

26 Ibid., p. 44.

27 Ibid., p. 203.

28 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 70.

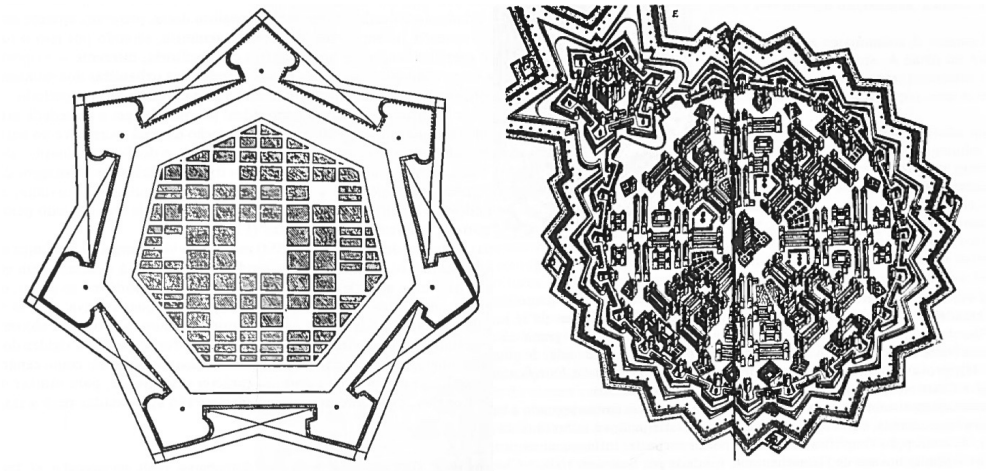


Figura 59
Plano da cidade ideal de Pietro Cataneo (esquerda). Plano volumétrico da cidade ideal de Jacques Perret (direita). Nota: os dois planos não têm correspondência de escala.

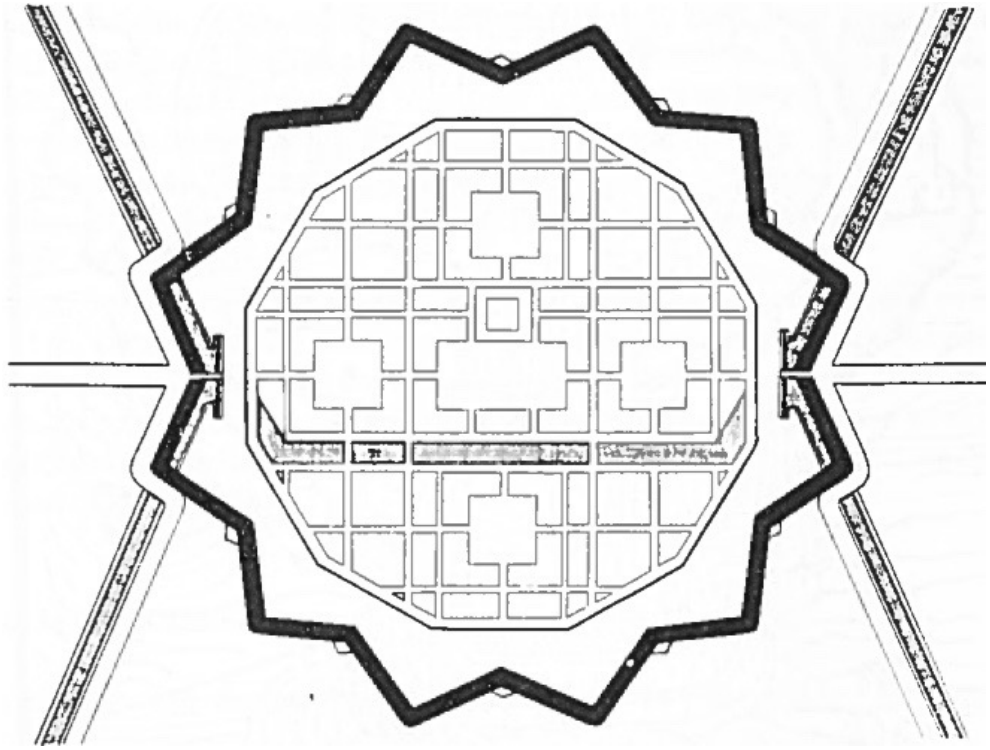
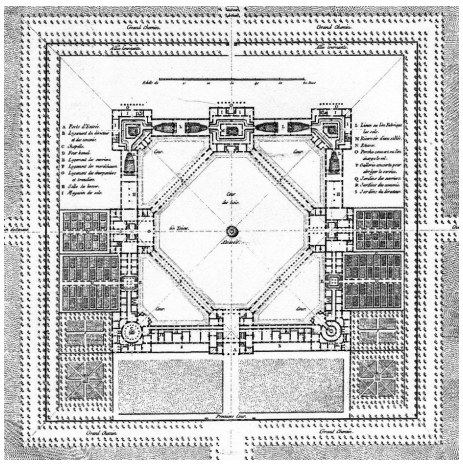


Figura 60
Plano da cidade ideal de Vicenzo Scamozzi.

Figura 61
1°. plano para a cidade ideal de Chaux, projecto de Claude Ledoux.



o culminar da valorização do indivíduo, do modo único de ver, orientado cada vez mais para uma «especialização». O valor formal sobrepôs-se ao funcional e social. Chambord foi construído à maneira de alguns, em especial o rei, cuja visão humanista moldou o projecto e transformou-o no «ex-libris» do seu reinado.

O período maneirista não é só importante pela relação intrínseca com a arquitectura de Chambord mas também pelos exemplos de projectos, não construídos, de cidades ideais fortificadas que se especularam nesse período. Estes exemplos influenciaram os planos das novas cidades do futuro, como por exemplo, o primeiro plano de Ledoux para Chaux, que, séculos mais tarde, ainda preservava o centro urbano. *«No primeiro projecto quadrangular de Ledoux para Chaux, baseado na tradição maneirista, provavelmente transmitida por Perret, a torre é substituída por um poço. O operário é considerado um factor importante e activo na sociedade, e um seu agente»*[29]. Mais à frente desenvolveremos melhor os planos de Ledoux que, baseados na tradição maneirista, conseguem ser mais sensíveis às questões sociais, partindo da posição do operário. Os planos de Chaux também *recuperam* a ideia renascentista e maneirista da cidade implantada no campo.

> *«O maior mérito dos planos de Chaux e o aspecto em que deram uma contribuição específica relacionam-se com a sua flexibilidade e com o traçado de uma cintura verde fechadas, já que só a artéria principal leva ao campo.* […] *Se é verdade que as disposições estáticas são características de quase todas as épocas anteriores, então Ledoux pode ser considerado o primeiro arquitecto moderno a introduzir conscientemente um elemento dinâmico nos seus planos, ao mesmo tempo que preserva o centro urbano.* […] *É notável como o traçado de Chaux se adequa facilmente à paisagem sem renunciar às características de uma cidade. Trata-se de uma cidade implantada num cenário rural, e não de uma cidade-jardim»*[30].

29 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 118.

30 Ibid., p. 119.

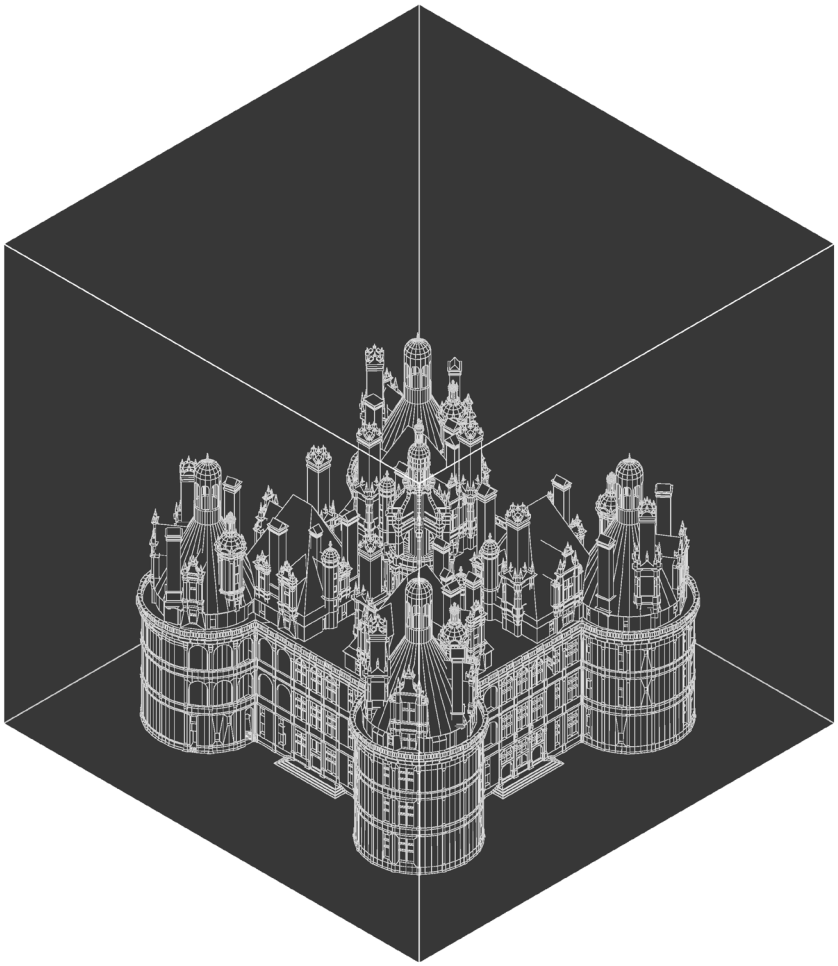


Figura 62
Perspectiva isométrica da torre isolada da Cidade de Chambord.

[5] MONUMENTO PLURAL

A concepção da cidade ideal não é exclusiva do período do Renascimento. Foi algo que acompanhou o projecto da humanidade e o seu desenvolvimento social. Para o nosso trabalho foi importante compreender as tradições do passado que poderão estar relacionadas com Chambord, visto que, o Renascimento é caracterizado por um voltar atrás. O tema das cidades ideais têm raízes diferentes consoante as tradições em que se baseiam: as tradições grega e romana, que influenciaram a Idade Moderna; e a tradição judaica, que influenciou a Idade Média. *«O contraste entre cidade do bem e cidade do mal, cuja epítome são Jerusalém e Babilónia, persistiu como tema iconográfico durante toda a Idade Média. Porém, no período cristão primitivo a expressão da redenção prevaleceu e a preocupação com problema do pecado parece ter temporariamente passado para segundo plano na consciência artística»*[1]. A dualidade presente entre cidade do bem e cidade do mal reflete a separação cristã entre Céu e Inferno. Este contraste existe também no tema das cidades ideais quando distinguimos a utopia da distopia. É fácil entender que não existe utopia sem distopia, são duas forças opostas que se complementam. Chambord assume a forma iconográfica da cidade do bem, da Nova Jerusalém ou Jerusalém Celeste, descrita como a cidade de Deus no Livro do Apocalipse. A «escritura» descreve uma cidade em forma de cubo, de 2,2 km de lado, com doze portas, três em cada um dos quatro lados. Sabe-se que esta analogia foi propositada no projecto do Château. Mais uma razão, neste caso literária, que dá força à centralidade que tentamos recuperar no nosso projecto ideal.

«Igualmente significativo, é o seu [o de Filarete] *interesse pela paisagem, que prenuncia o Leonardo da Vinci e Dürer, facto que se manifesta não apenas na descrição das oficinas de fundição do ferro, como na instrução de canais que penetram na cidade e sigam até o bairro dos artesãos, para estes poderem ter livre acesso à*

1 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 38.

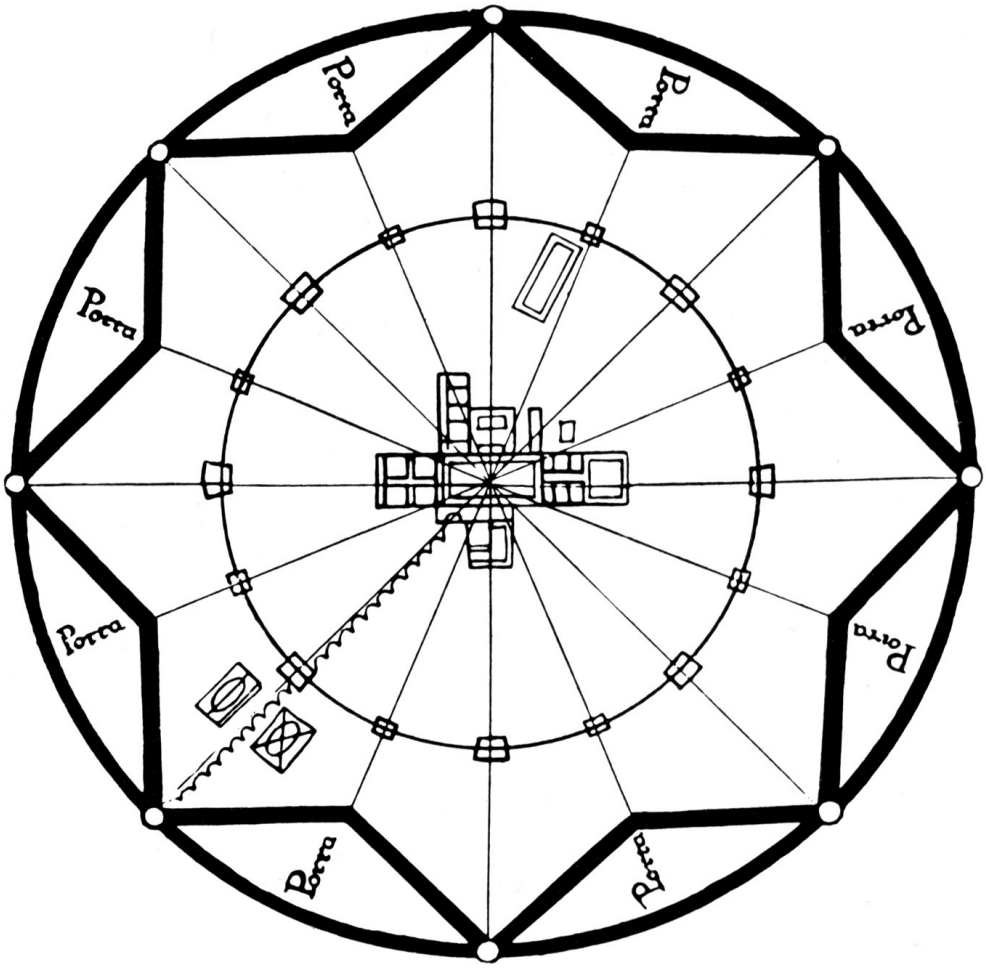


Figura 63
Plano de *Sforzinda*, cidade ideal de Filarete, 1464.

Figura 64
Planta cidade de Veneza, Véneto, Itália.



água»[2]. Os arquitectos do Renascimento, como Filarete, Leonardo e Dürer, deram especial importância à «paisagem» natural, entendida como envolvente da cidade. Para eles a cidade era uma continuidade da paisagem e os seus recursos, complementos da vida urbana.

> «*O nome da cidade* [Sforzinda] *deve-se a Francesco Sforza, a quem é dedicada. O círculo muralhado à maneira de Vitrúvio deveria encerrar dois quadrângulos em intersecção, fazendo lembrar o traçado medieval, implantados na paisagem, constituindo talvez o primeiro projecto de planeamento urbano e rural combinados.* […] *Ao mesmo tempo, a concepção da cidade ideal como uma tarefa do homem era inédita, sendo proclamado o orgulho cívico e enaltecida a dignidade humana, que tomaram o lugar dos preconceitos religiosos»*[3].

Embora parecidos, estes três autores manifestaram de maneira diferente estes princípios. *Sforzinda*, a cidade ideal de Filarete, pode ser considerada um dos primeiros exemplos de um plano ideal representado na tua totalidade. O círculo muralhado representa o limite, ou a ideia de limite, tanto na tradição grega como na romana. A cidade deveria implantar-se na paisagem campestre combinando o planeamento urbano com o rural. O centro urbano desenvolve-se à volta de uma praça que está ligada aos bairros mais afastados a partir de canais, como é o exemplo de Veneza. Na periferia um «*"labirinto" deveria, circundar a cidadela, como o de "Dédalo e o Minotauro". Aqui, Filarete dá livre curso à sua imaginação ilimitada, sendo talvez o primeiro a combinar uma fantasia arqueológica com um uso funcional»*[4].

A dissertação espoletou a procura de novas referências escritas e desenhadas que, apesar de não se relacionarem com a história de Chambord, estão intimamente ligadas aos princípios da sua fundação. O projecto ideal de Chambord, desen-

---

2 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 62.

3 Ibid., p. 62.

4 Ibid., p. 63.

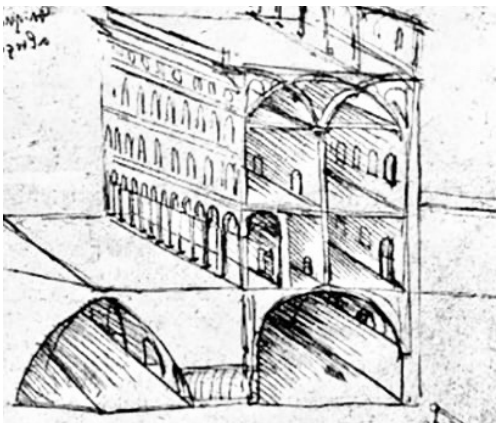


Figura 65
Estudo da secção de uma cidade, desenho de Leonardo da Vinci-

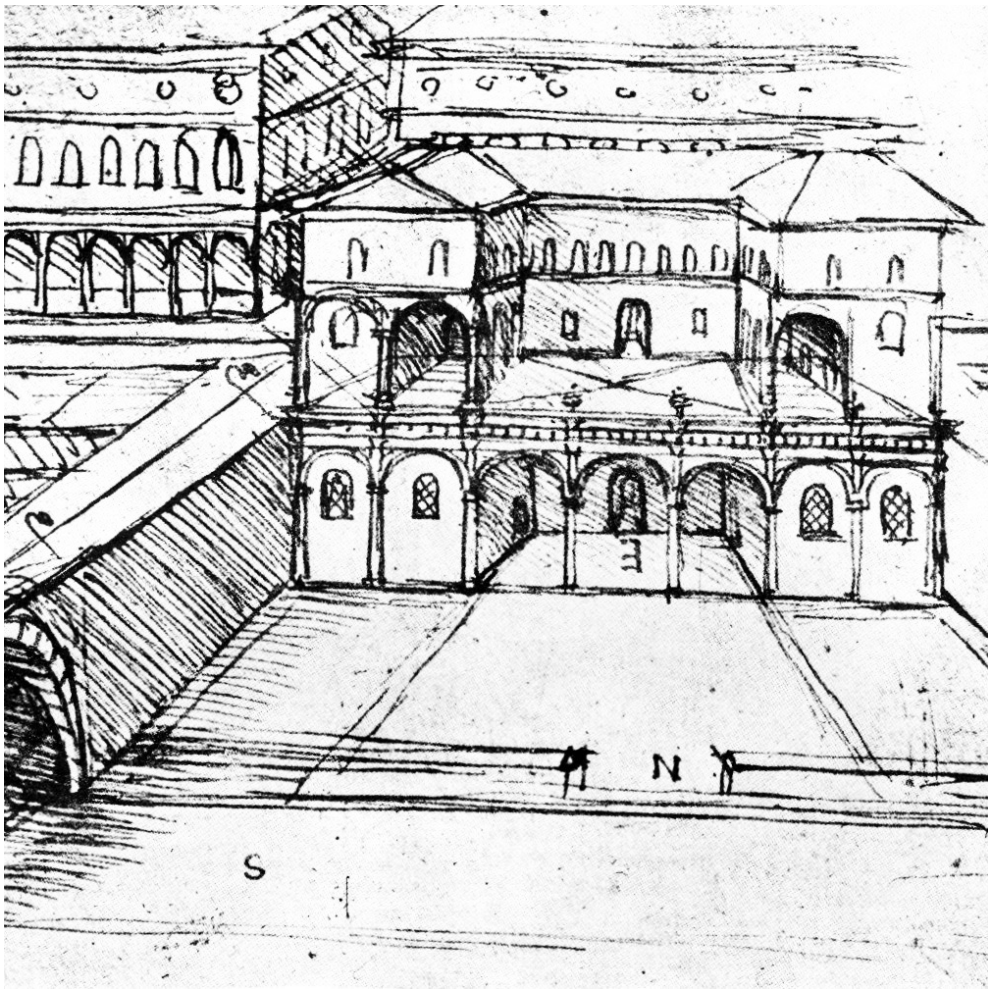
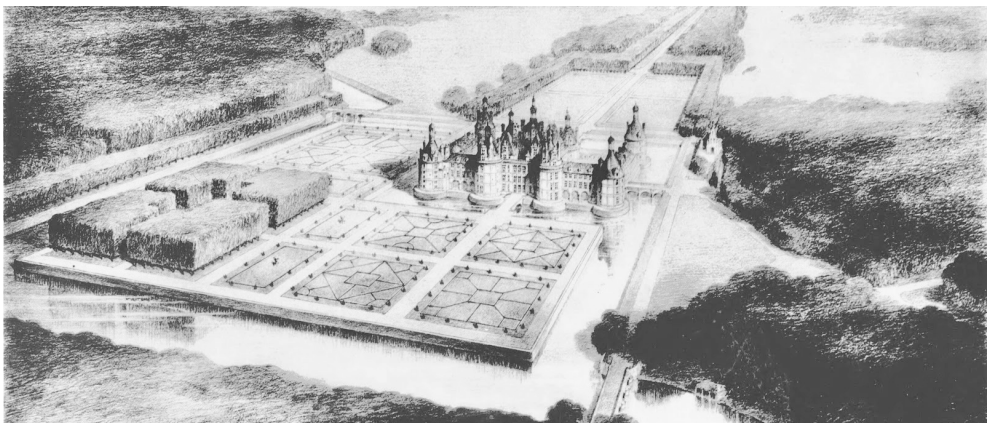


Figura 66
Estudo da volumetria de uma cidade, parcialmente subterrêna, desenho de Leonardo da Vinci.

Figura 67
Vista aérea de Chambord, desenho e gravura de Achille Duchême, 1935.



volvido em grupo, sofre agora um desenvolvimento individual, ao apropriar-se dos exemplos das cidades ideais humanistas e iluministas e integrando-as num novo plano de expansão. À cidade de Chambord chega-se por quatro estradas e dois canais. As estradas e os canais são rectos e por isso avistam-se as torres da cidade à medida que nos aproximamos do seu centro. O grande bosque de caça rodeia o perímetro circular que delimita a cidade aberta. Um conjunto de belos jardins preenche o espaço entre o bosque e o perímetro construído do château.

> *«Na obra de Leonardo da Vinci (1452-1519), é o edifício individual ou a paisagem como todo, nos seus traços geológicos e topográficos, e não a cidade isolada, o centro de interesse.* […] *Estes projectos mostram dois níveis, um elevado, outro por baixo, e uma malha de ruas direitas, as superiores para a pequena nobreza, as inferiores para os fretes e serviços. As partes inferiores das casas e as ruas subterrâneas não recebem luz directa e a sua iluminação depende de aberturas nas ruas de cima»*[5].

Os fragmentos da cidade de Leonardo são representados em cortes axonométricos ou perspécticos que mostram os vários níveis de desenvolvimento da cidade. A componente técnica é muito presente em Leonardo que divide e separa as funções sociais por níveis. As casas são ajustáveis e susceptíveis de serem deslocadas, por outras palavras, pré-fabricadas.

> *«Bernoulli não podia abarcar todo o projecto de Leonardo como umas das mais ambiciosas afirmações do Renascimento: a constituição da cidade como obra de arte suprema no limite da natureza, da engenharia, da pintura, da política. O projecto do Leonardo está muito para além dos esquemas de plantas ideais; está já na cidade, uma cidade real nas suas relações imaginadas, como reais são as praças do Bellini e*

5 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 65.

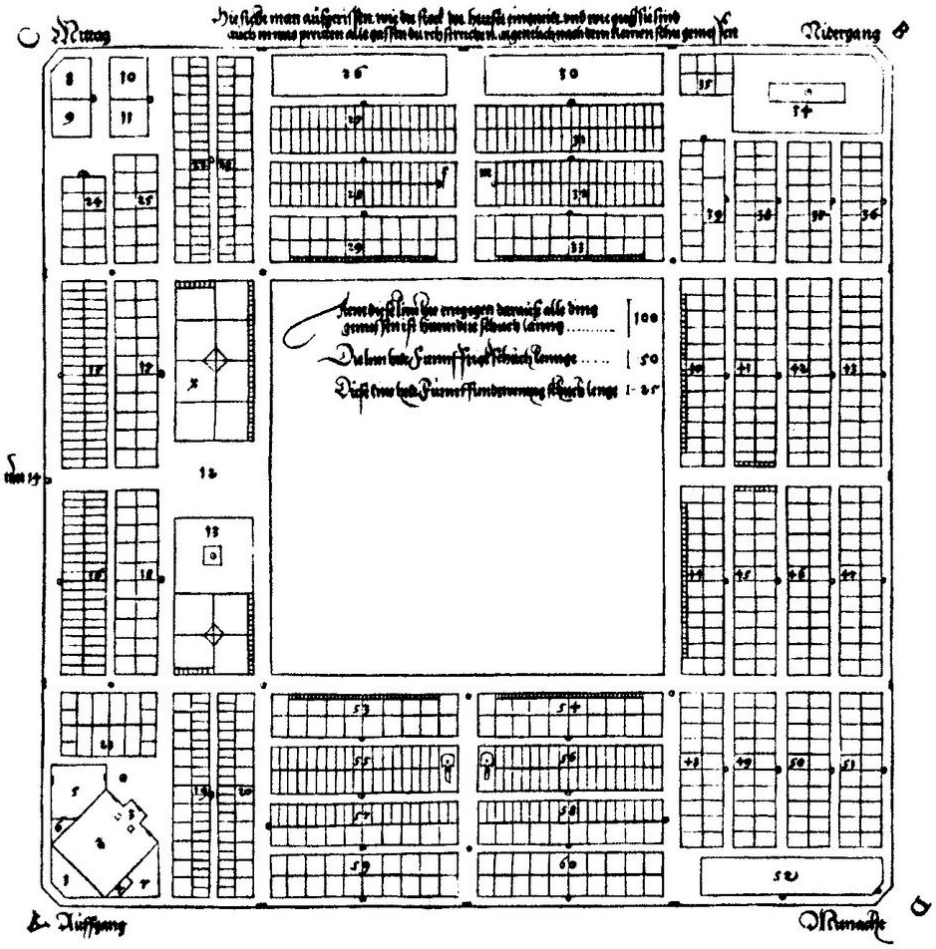


Figura 68
Plano da cidade ideal de Albrecht Dürer, 1527.

dos pintores venezianos. […] Nenhuma cidade está tão construída na sua totalidade como a do Renascimento; referi já como estas arquitecturas eram sinal e acontecimento e assentavam numa ordem superior à do desempenho da função»[6].

A cidade de Leonardo está mais do que presente em Chambord, na sua relação entre a secção vertical e horizontal, na primeira ideia de «máquina de habitar», na infraestrutura e nos usos utilitários dos canais.

«Os planos quadrangulares de Dürer, integram-se num projecto mais vasto e imaginativo, previam uma cidade completa, com um castelo central numa praça aberta, uma igreja situada numa esquina, lojas e oficinas para artesãos e celeiros, na verdade acudindo à satisfação de todas as necessidades durante um longo cerco. À parte considerações formais, a relegação da igreja para uma esquina reflete a mudança de ênfase religiosa que ocorreu com a emergência da Reforma. De acordo com os ensinamentos de Alberti, a casa tinha-se convertido numa pequena cidade»[7].

A cidade de Dürer despertou-nos interesse pela sua forma quadrada, extremamente racional, que vai de encontro aos princípios definidos na cidade de Chambord que cresce e se desenvolve a partir de um centro. Tal como na cidade de Filarete, o centro é uma praça pública, lugar da reunião do colectivo. A emergência da reforma protestante influenciou a localização da igreja, que, na cidade de Dürer, perde o seu protagonismo passado. No Château de Chambord, não sabemos se pelas mesmas razões, a capela foi construída fora da torre central, no canto de um dos torreões perímetrais. No plano da cidade de Chambord a capela ou igreja deixa de existir porque não há diferença entre a casa do rei e a casa de Deus, são uma

6 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 211.

7 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 69.

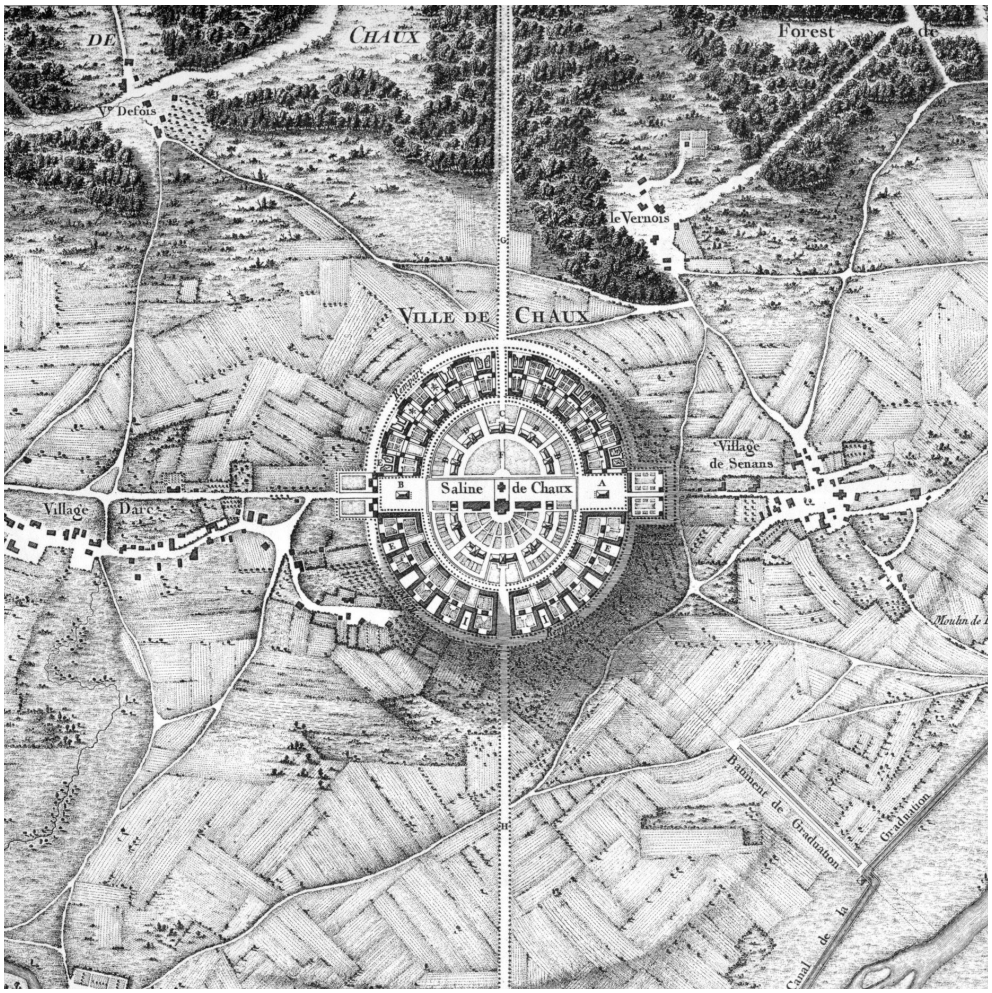


Figura 69
2.º plano da cidade ideal de Chaux, projecto de Claude Ledoux.

Figura 70
Vista aérea do 2.º plano da cidade ideal de Chaux, projecto de Claude Ledoux.



só entidade. Mas, objectivamente falando, os corredores em cruz, que dividem a torre central em quatro partes iguais, são espaços extremamente versáteis. Podemos comprovar isto pelos usos variados que tiveram ao longo dos anos de vida do Château. Os corredores, bastante largos, serviram de espaço de sala, de refeição, de oração e de espetáculos de teatro.

É curioso como o Renascimento surge num período revolucionário, onde se confirmou e conformou os limites do mundo terrestre e marítimo. Por esta lógica a revolução deverá ser um ponto comum se estivermos a tentar comparar períodos de tempo diferentes. Para o nosso trabalho, serviram de exemplo mais dois períodos da história da Europa: o neoclassicismo, seguido da revolução científica; e o movimento moderno, seguido da segunda revolução industrial.

O segundo plano de Chaux, a cidade ideal de Ledoux, passa de quadrangular a circular, mas não se limita no círculo. A cidade de Ledoux acentua uma longitude, «*associando o traçado da cidade vitruviana à planta do Coliseu ou da Praça de S. Pedro, em Roma*»[8]. A cidade, implantada no meio do campo, irradia avenidas a partir de um centro. A muralha é substituída por uma cintura verde de árvores, representando o equilíbrio entre a cidade aberta e a cidade fechada. Em Chaux já podemos encontrar faixas separadas para o tráfego, favorecendo a tranquilidade dos bairros residências, que se abrem para o campo. «*Nevertheless, many of his literary contemporaries appreciated his poetics of architecture as a true utopia, in the grand tradition from antiquity through the Renaissance*»[9]. Muito dos seus contemporâneos entenderam a sua arquitectura como uma verdadeira utopia, que acompanhou a Antiguidade e o Renascimento. Como já explicamos, a dissertação divide-se em três capítulos que correspondem, respectivamente, ao passado, presente e futuro. Isto para explicar que o nosso trabalho pode ser entendido como um conjunto de

8 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988). p. 118.

9 Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the Era of French Revolution* (Basel: Birkhäuser, 2006), p. 148.

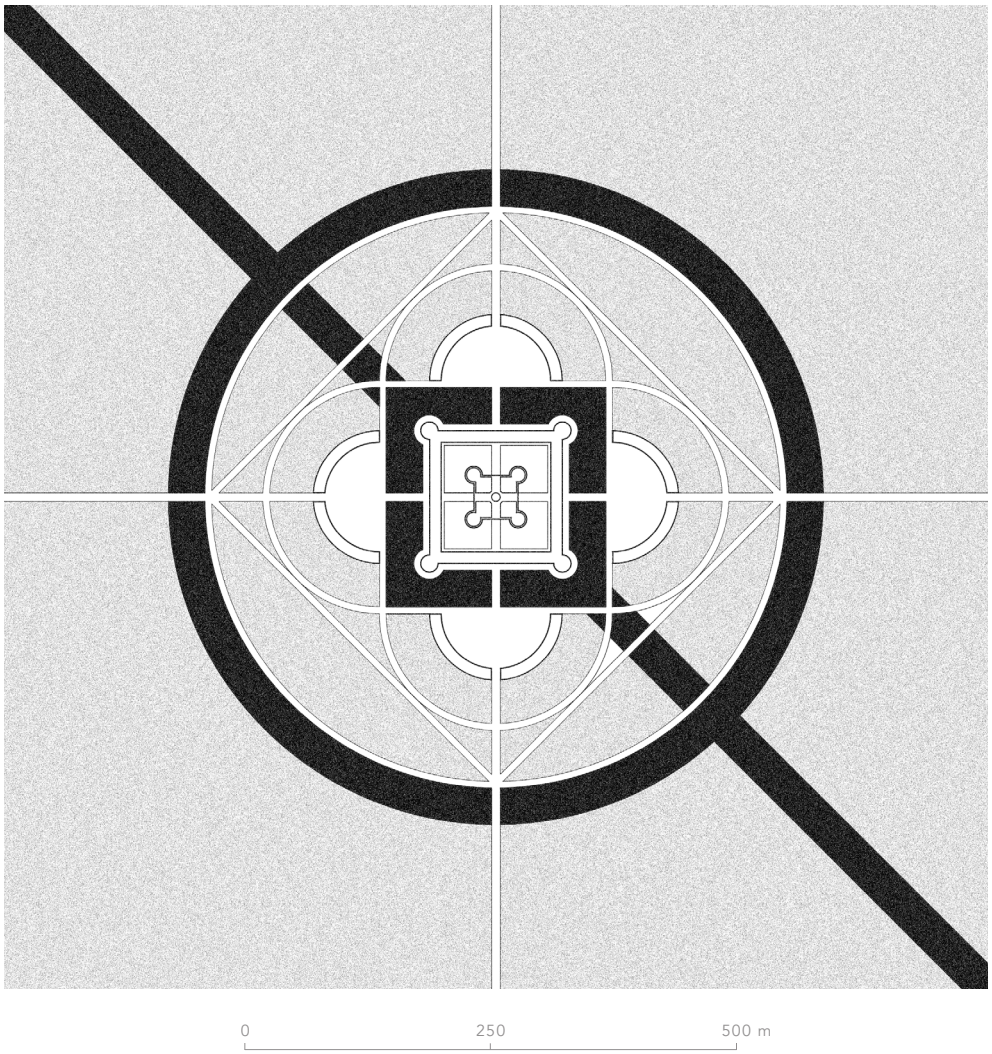


Figura 71
Plano da Cidade Ideal de Chambord.



Figura 72
Cadeira *Kartell Masters*, design de Philippe Starck.

sonhos suspensos entre uma antiguidade redescoberta, a vida quotidiana e o futuro utópico. «*But beyond the atmosphere of dream that suffused the two works — dreams suspended between a rediscovered antiquity and everyday life in the present, and a utopian future — other precise resemblance can be discerned. The most evident are the scenes, often repeated in both texts, that describe the awakening of the narrator*»[10]. Esta descrição, de Anthony Vidler, compara *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), atribuído a Francesco Colonna, com *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de* la législation (1804), de Claude Nicolas Ledoux.

«*Na realidade, inclino-me a crer que os factos urbanos persistentes se identifiquem com os monumentos e que os monumentos sejam persistentes na cidade, e efectivamente persistem mesmo fisicamente*»[11]. O Château de Chambord, entendido como monumento, persiste há 500 anos, no entanto, a sua utilidade como edifício foi-se alterando. Hoje é um museu que expõe sobre si, mas não só. «*Esta persistência e permanência, é dada pelo valor constitutivo; pela história e pela arte, pelo ser e pela memória*»[12]. Podemos distinguir dois tipos de permanência histórica: como passado que ainda experimentamos ou como elemento patológico, como algo isolado e aberrante. Chambord tem afirmativamente mais vida agora do que alguma vez teve no reinado de Francisco I de França. A sua existência é representativa de um património universal. Ao desenvolver o projecto ideal de Chambord ganhamos consciência do seu significado plural, que é seu e de outros. A nossa dissertação defende que o monumento e cidade são entidades plurais, no sentido que, a sua singularidade, existe apenas em cada indivíduo. O projecto ideal de Chambord põe em evidência a pluralidade do monumento, ao contemplar na sua forma um conjunto de memórias circunstan-

10 Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the Era of French Revolution* (Basel: Birkhäuser, 2006), p. 149.

11 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 66.

12 Ibid., p. 66.



Figura 73
Vista de um dos torreões de canto da torre do Château de Chambord.

ciais. Um exemplo desta homenagem de projecto pode ser encontrado no desenho da cadeira *Kartell Masters*, de Philippe Starck, que sobrepõe o contorno iconográfico de três cadeiras de arquitectos modernistas: Arne Jacobsen, Charles & Ray Eames e Eero Saarinen [fig. 72].

O Château de Chambord, como monumento plural, é repleto de significado, talvez por isso gere tanto mistério e especulação. É uma referência à tipologia do château tradicional francês, mas de proporção romana, os telhados são em ardósia — iguais a todos os telhados da proximidade — os remates, na cobertura, das chaminés e escadarias secundárias são ornamentados com motivos geométricos ligados à arquitectura italiana [fig. 73]. É um monumento histórico representativo de várias histórias da arquitectura.

Segundo Aldo Rossi, *«a história da arquitectura e dos factos urbanos realizados é sempre a história da arquitectura das classes dominantes»*[13]. Neste sentido, o conhecimento da história da arquitectura, circunscreve um ponto de vista colectivo muito específico, que normalmente diverge da realidade de outras classes sociais. Por esta razão, argumentar com o facto histórico pode levar à falácia, no momento em que se generaliza algo particular. A história nunca foi e nunca será uma ciência exacta, mas deverá sempre aproximar-se desse resultado, procurando alargar continuamente os conhecimentos que poderão descrever um tempo específico. Em obras de arquitectura com séculos, as formas mantidas pela solidez da construção são reflexo de um passado, que, ao mesmo tempo, é documento histórico da passagem do tempo. *«Neste sentido um edifício histórico pode ser entendido como um facto urbano primário; ele resulta desligado da sua função originária, ou apresenta no tempo várias funções, no sentido do uso a que é destinado, mas contudo não modifica a sua qualidade de facto urbano gerador de uma forma da cidade»*[14].

---

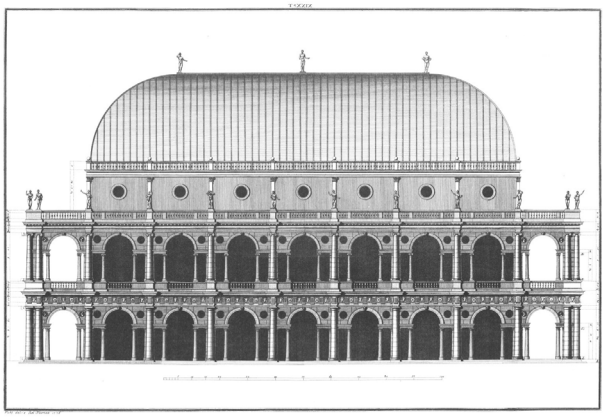
13 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 27.

14 Ibid., p. 111.



Figura 74
Capriccio con edifici palladiani, pintura de Antonio Canaletto, 1756-1759.
Projectos de Andrea Palladio:
(1) Palazzo Chiericati, Vicenza, 1550;
(2) Ponte de Rialto, Veneza;
(3) Basilica Palladiana, Vicenza, 1549.

Figura 75
Basilica Palladiana, Vicenza, projecto de Andrea Palladio, 1549



A história comprometeu-se a compreender os vários mitos e ritos que «subjugaram» a humanidade. O valor do monumento prende-se com a ideia de conservação, não da sua forma edificada, mas sim das ideias que lhe são originárias. Por exemplo, sabemos que Chambord foi, entre outras coisas, o pavilhão de caça do rei Francisco I de França. Hoje essa tradição é uma memória de um tempo que conservamos porque o monumento persistiu e permaneceu construído. Qual é a importância do(s) mito(s) e do(s) rito(s) para o estudo da cidade? A sua contribuição para compreender o «valor da fundação da cidade e da transmissão das ideias na realidade urbana»[15].

A pintura *Capriccio con edifici palladiani* (1756-1759) de Canaletto, foi usada por Aldo Rossi como exemplo para sintetizar o que definiu como arquitectura e cidade «análoga». A pintura representa o projecto não-construído de Palladio para a Ponte de Rialto, em Veneza. Uma das particularidades desta pintura é a *colagem* de dois edifícios de Palladio nos dois topos da ponte: a Basilica Palladiana à esquerda e o Palazzo Chiericati à direita. Estes três edifícios, conjugados no mesmo plano, descrevem o que Aldo Rossi descreve como Veneza «análoga», uma representação uniforme e contínua de uma parte da cidade de Veneza, que evidencia a individualidade do arquitecto, neste caso Andrea Palladio.

Este conceito, de arquitectura e cidade «análoga», está presente no estudo do monumento histórico: a partir do momento em que nos distanciamos da obra construída e nos focamos em registos desenhados ou escritos, somos transportados para realidades «invisíveis» onde o mesmo monumento é protagonista, mas com configurações diferentes. Este percurso pelo imaginário da especulação histórica termina no momento de idealização absoluta — a(s) utopia(s).

---

15 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 29.

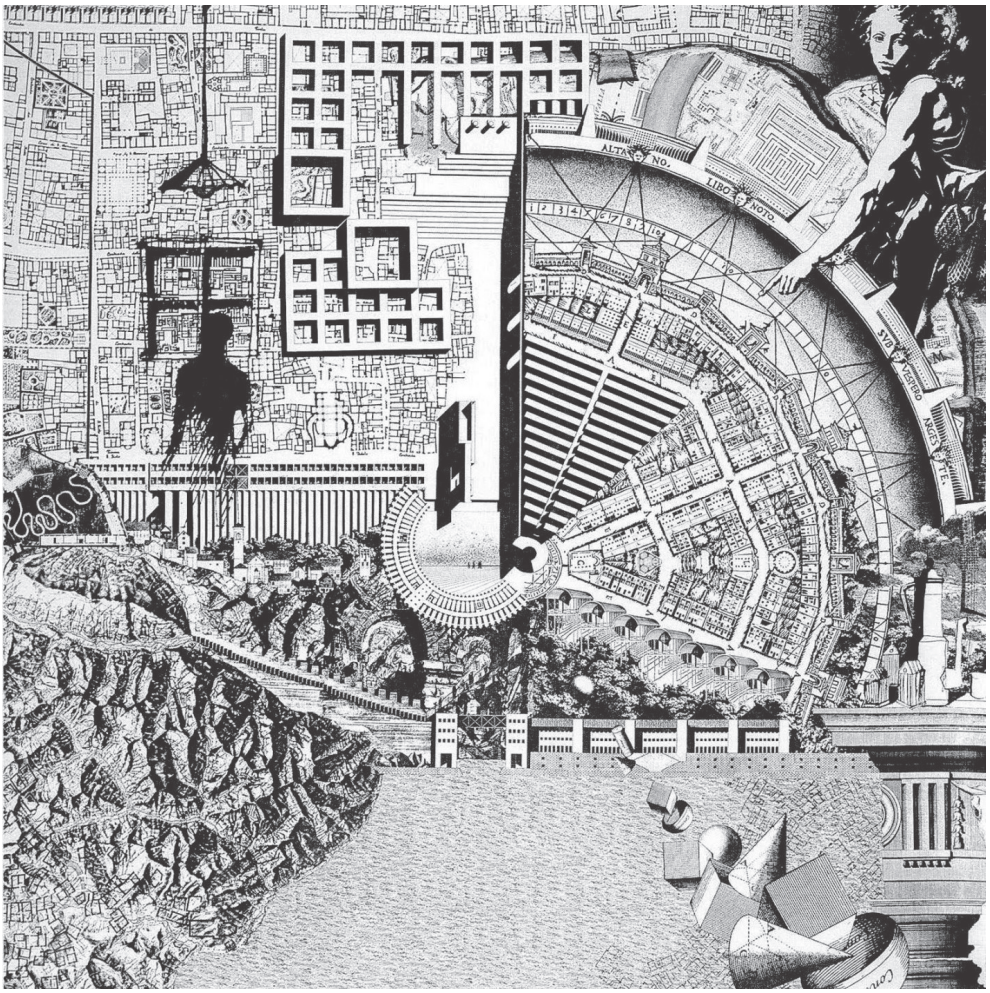


Figura 76
La Città Analoga de Aldo Rossi, 1977.

«E assim a união entre o passado e o futuro está na própria ideia da cidade que a percorre, tal como a memória percorre a vida de uma pessoa, e que para se concretizar se deve sempre formalizar, mas também conformar com a realidade. E esta conformidade permanece nos seus factos singulares, nos seus monumentos, na ideia que deles temos. Isto explica também a razão por que na antiguidade se colocava o mito como pressuposto da cidade»[16].

Ao longo deste trabalho temos vindo a aproximar a arquitectura da cidade, pois a cidade importa ser discutida. A cidade é um organismo de natureza colectiva e social que está em constante mutação. Aos arquitectos compete-lhes saber a sua história e reflectir sobre o seu futuro.

«Neste sentido a construção, o monumento e a cidade tornam-se a coisa humana por excelência; mas, em quanto tais, estão profundamente ligadas ao acontecimento originário, ao primeiro sinal, ao seu constituir-se, ao seu permanecer e ao seu modificar-se. Ao arbítrio e à tradição. [...] *Da mesma maneira que os primeiros homens formaram para si um clima, também formaram um lugar, fixando-lhe individualidade»*[17].

No seguimento deste raciocínio, em que a obra de arquitectura (monumento) conserva e transmite conhecimento, será importante chegar o mais próximo da origem desse conhecimento, só assim será possível compreendê-lo. Na nossa opinião, todo o conhecimento adveio da natureza, da sua contínua representação, definição e redefinição. Deste processo de «natureza colectiva», nasceram mitos, que levaram à prática de ritos e, consequentemente, à necessidade de construir o espaço-forma, capaz de ilustrar e conservar um determinado mito.

«Ora sucede que este modo é a beleza do esquema urbano da cidade antiga, à qual acabamos sempre por comparar a nossa cidade; é certo que funções, tempo, lugar, cultura modificam este esquema, como modificam as formas da arquitectura; mas esta modificação tem valor quando — e só quando — ela é um acto, como acontecimento e como testemunho, que representa a cidade evidente a si mesma»[18].

---

16 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 176.

17 Ibid., p. 141.

18 Ibid., p. 218.

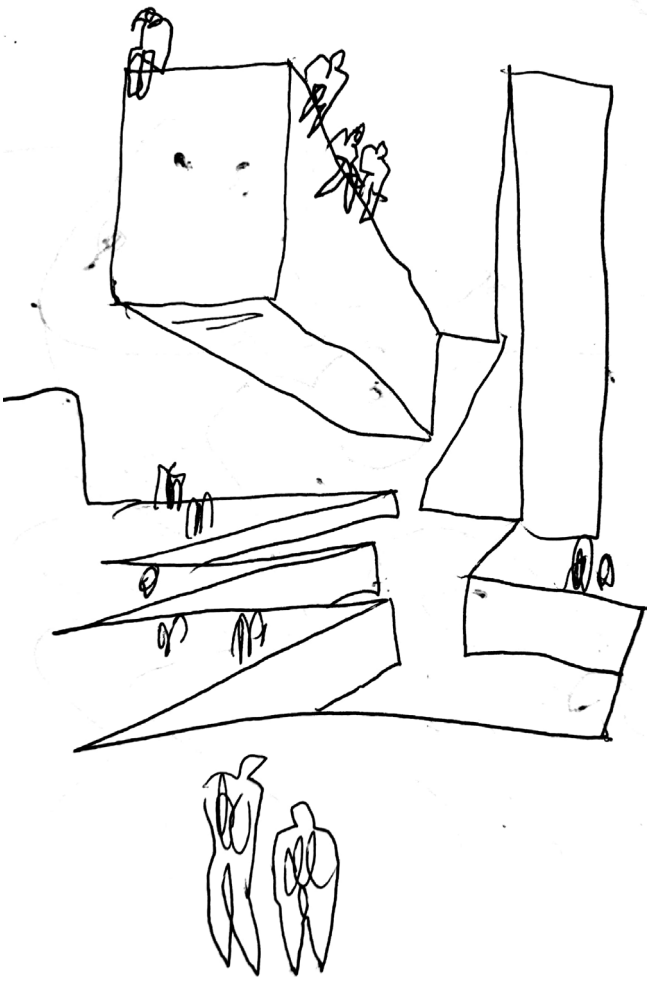


Figura 77
Esquisso do processo de projecto.

[6] VIDA QUOTIDIANA

A permanência — das pessoas, dos costumes, das rotinas, das formas, da língua — representa a essência do lugar humano, o seu passado e o seu «constituir-se». As permanências, do ponto de vista da ciência urbana, *«são um passado que ainda experimentamos»*[1]. E o futuro? Se admitirmos que as histórias humanas se repetem, então há uma possibilidade de prever o futuro de um passado que é repetido. Quando *viajamos* no tempo estes dois opostos confundem-se. O reconhecimento histórico do passado poderá ser simétrico a uma previsão do futuro. O passado e o futuro têm em comum a especulação da sua realidade inalcançável. A arquitectura — «*carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de factos novos e antigos*»[2] — acompanhou a evolução da humanidade ao longo dos tempos. Deixar construído implica definir conhecimento artístico e materializá-lo. Deste modo, projectar e agir sobre o passado construído permite dar continuidade ao conhecimento, possibilitando a sua transformação.

Apesar das limitações cronológicas de Alberti em percepcionar as diferenças entre a Antiguidade e a Idade Média, ele, como muitos dos primeiros humanistas, estava preocupado em definir a relação com a sua própria cultura[3]. É neste ponto da dissertação que nos encontramos, na definição da nossa cultura individual, de um contributo singular sob a forma de uma dissertação de arquitectura. A identificação pessoal com os valores da arquitectura humanista influenciou o processo de revisão da(s) história(s), procurando reconhecê-la(s) fora do campo do(s) estilo(s) artístico(s). O foco do nosso trabalho incide sobre as formas tipológicas, as suas origens e as suas sucessivas repetições.

---

1 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 64.

2 Ibid., p. 25.

3 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 69.

«Sauerländer has argued that the ideia of style as a means of periodization was conceived in the eighteen century, and that the discipline of art history depends on the interconnection of "stilus" and "chronos". What I am suggesting is that Alberti was unable to make this connection in any systematic way, due to the state of historical consciousness and factual knowledge in the fifteenth century. [...] *He could not, in short, have condemned the Gothic because this category — whether formal, historical, or cultural — did not exist»*[4].

Como já referimos no início da dissertação, por causa do Gótico, o estilo como meio de periodização histórica foi concebido apenas no século XVIII e que a disciplina da história da arte depende das interligações entre «stilus» e «chronos». Por esta ordem de ideias Christine Smith sugere que Alberti era incapaz de conceber a história como nós a percepcionamos hoje, logo a sua percepção temporal para além de circunstancial, não lhe permite condenar o Gótico da mesma maneira que os historiadores iluministas o fizeram. Cada tempo é um novo tempo que está entre um passado e um futuro, um antigo e um moderno, um velho e um novo, uma norma e uma inovação.

«These would, he [Ledoux] *stated, following the method of the philosophers, be returned to their "origins": "To the origins of everything, of the first religions adapted to morality, of architecture, its progress and deviations… The moral and philosophical aim of the work, all supported on the principles of nature, returned to the universal system that constitutes the happiness of the greatest number"»*[5].

---

4 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 68.

5 Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the Era of French Revolution* (Basel: Birkhäuser, 2006), p. 148.

O passado e o futuro são duas realidades de tempo que se sobrepõem ao longo do nosso trabalho. Será que o (re)conhecimento do passado influencia a nossa capacidade de prever o futuro? A nossa dissertação é uma síntese exemplar desta correlação.

> «*In architecture as in language, Alberti never lost sight of the importance of social function. He rarely cited modern authors or works in the vernacular; it was difficult for them to attain the level of ancient eloquence. In the same way, he rarely mentioned non-Classical structures. But he did advocate the use of the vernacular for poetry, and his only extended description of any building is a panegyric of Florence Cathedral.* [...] *The corruption of language, then, did not entail the loss of Classical order a structure. By the same token, Alberti's description of the cathedral showed that the principles of Classical architecture were evident in this Gothic structure as in an ancient temple*»[6].

Para Alberti, a importância da função social é equivalente tanto na arquitectura como na língua. Por esta razão ele aconselhou o uso do vernacular para melhor integrar a arquitectura num lugar. A corrupção do latim não implicou a perda da estrutura clássica. Aliás, Alberti foi responsável pela primeira gramática da língua toscana, que ele entendia como um vernacular corrompido pelo latim e que, ao mesmo tempo, corrompeu o latim.

> «*The first problem to be resolved in the discussion was the origin, and therefore the character, of the vernacular: this depended on whether the Romans had had different spoken and written languages. Alberti's conclusion was negative: the Romans used the same language in literature and life; therefore,*

6 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 73.



Figura 78
Enquadramento aéreo dos lugares que estão ligados à história deste trabalho.



Figura 79
Enquadramento aéreo do Vale do Loire entre Amboise, onde Leonardo da Vinci viveu, e Chambord.



Figura 80
Enquadramento aéreo da envolvente do Château de Chambord.

the vernacular did not originate as a popular, nonliterary ancient language. It developed, instead as the result of corruptions introduced into Latin by the barbarians, and therefore represented the historical evolution of Classical speech. [...] Alberti, then did not recommend purifying modern language of its barbarian elements by returning to ancient Latin usage, but by conferring on the vernacular a polish like that of Classical language. Clearly, he did not believe in the desirability of the restitution of pure Classical form. Moreover, he was more concerned with communicative effectiveness than correctness according to Classical norms. We must use the vernacular, he says, if we wish to be useful to others because it is the language in common use; very few people understand Latin»[7].

Alberti compreendeu que o latim era a língua usada pelos romanos na literatura e na vida social, por isso, não originou como popular, não literário. Para Alberti, a sua língua toscana representava a evolução histórica do discurso clássico, que resultou das corrupções introduzidas no latim pelos povos bárbaros (estrangeiros). A consciência da continuidade e evolução cultural está presente no discurso de Alberti quando recomenda o uso do vernacular «refinado» pela gramática clássica, em vez da recuperação do latim como língua comum. O valor do vernacular está na sua eficácia de comunicação, mais do que na sua correção linguística. É por estas palavras que podemos descrever o humanismo de Alberti ao promover a(s) língua(s) falada(s) pelas pessoas. O latim foi corrompido ao expandir-se pela Europa da mesma maneira que o vernacular dos lugares romanizados foram corrompidos pelo latim. *«I would suggest that Alberti's architectural practice of grafting new (that is, medieval) motifs onto a design that is otherwise*

7 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 72



Figura 81
Vista do pátio e envolvente do Château de Chambord.



Figura 82
Pormenor da interrupção de uma cornija do Château de Chambord.

Figura 83
Vista do pátio e envolvente do Château de Chambord.



classicizing is analogous to the adoption of neologism in language»[8]. A recuperação de motivos medievais e a sua «classicização» é semelhante à adopção de neologismos na língua, ou seja, a recriação ou a invenção de palavras. Esta prática arquitectónica caracteriza muito bem a forma tipológica de Chambord que «repete» a tipologia do château francês, subordinada à métrica e geometria romana. O pensamento humanista foi responsável pela (re)definição da gramática das línguas europeias.

> *«Valla, especially, argued the importance of neologisms: even if his use of words or spellings was not antique, he said, it did not follow that they were corrupt. It was more important that speech be intelligible than antique; word use should conform to what the reader was accustomed to. [...] Pius II took a strong stand on the necessary evolution of language: "It would be utterly ridiculous to prefer the language which men have spoken to that which they are now speaking". [...] But in the same letter to young Ladislas of Hungary, he warns that "to very few, the great creators of a tongue, is it given to coin new words with impunity". His position is almost identical to Alberti's on innovation in architecture: novelty is approved, but with the warning that there is risk involved»*[9].

O discurso inteligível passou a ser preferido ao discurso antigo. A aproximação ao que é comum, a defesa do vernacular e do neologismo era justificada pela eficácia da comunicação social, ao utilizar um discurso que é familiar à audiência. O ecletismo de Alberti não era arbitrário, porque os motivos utilizados derivavam de uma tradição regional, que era regulada e dominada no sentido de recuperar o vocabulário clássico evidente.

---

8 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 73.

9 Ibid., p. 75.

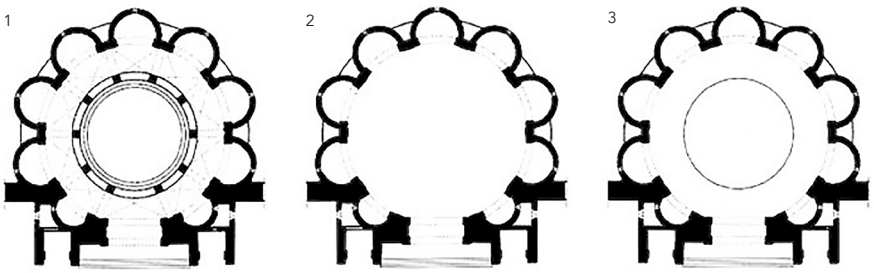
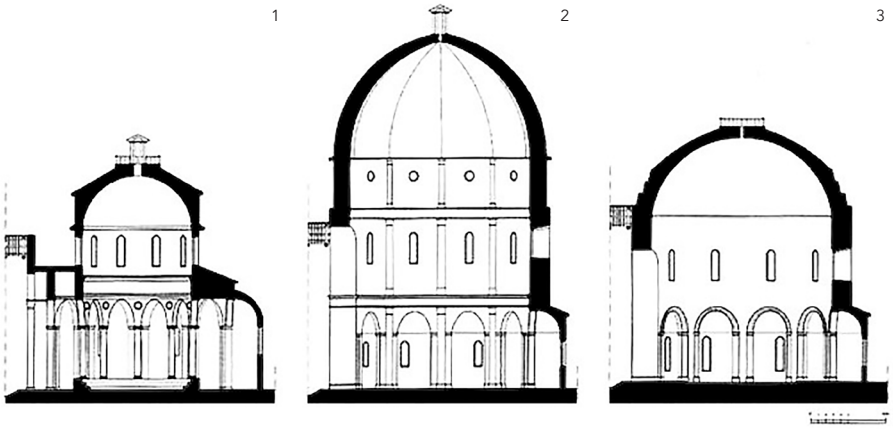


Figura 84
Plantas da tribuna da basílica da Santissima Annunziata, Florença:
(1) Michelozzo;
(2) Antonio Manetti;
(3) Leon Battista Alberti.



Figura 85
Vista do interior da basílica de Sant'Andrea, Mântua, projecto de Leon Battista Alberti, 1472.

Figura 86
Cortes da tribuna da basílica da Santissima Annunziata, Florença:
(1) Michelozzo;
(2) Antonio Manetti;
(3) Leon Battista Alberti.



«All those who defended the vernacular and neologisms did so on the assumption that communicative effectiveness necessitated the use of what was familiar to the audience. [...] Thus his eclecticism was not arbitrary; rather, he drew motifs from regional traditions in order to soften and domesticate the Classical vocabulary of is designs as well as to harmonize the new creation with its ambient. In Albert's latest works — Sant'Andrea and the tribune of Santissima Annunziata — medieval references no longer appear. But this time, the Classical vocabulary had been reinstated and was part of common usage»[10].

«*In his treatise, good architecture is defined, above all, in terms of its desired emotional and visual effect on the viewers; style is what helps to bring this about. [...] The union of firmness and delight was what Alberti considered to be the great achievement of Roman architecture, and an essencial principle of all good architecture*»[11]. Boa arquitectura, para Alberti, é definida, acima de tudo, pelo efeito emocional e visual que provoca nos seus espectadores. Para nós boa arquitectura tem raízes no lugar e na sua história, diz mais às pessoas que aos arquitectos. Qual é então o papel dos arquitectos? Na nossa opinião, ser a ponte entre dois tempos, o passado e o futuro, conformados no seu presente. *«Enfim, o homem não é só o homem daquele país e daquela cidade, mas é o homem de um lugar preciso e delimitado, e não há transformação urbana que não signifique também transformação da vida dos seus habitantes»*[12]. Nada deverá ser mais importante para os arquitectos que as pessoas que permanecem nos lugares. O conforto e o prazer da vida ao alcance de todos. Entramos agora no do-

10 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 76.

11 Ibid., p. 59.

12 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 218

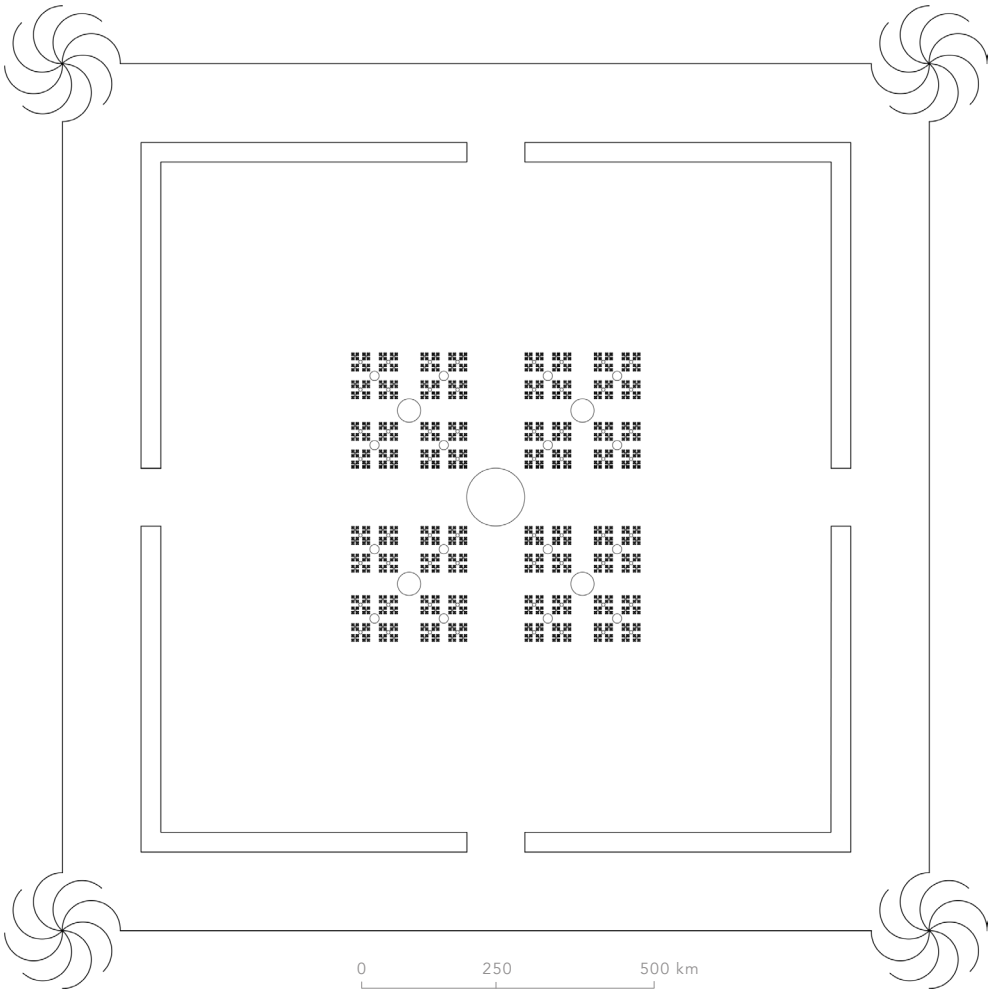


Figura 87
Ilustração da Cidade de Chambord submersa no caos dos problemas sociais e ambientais (colagem).

mínio do último capítulo: da utopia e do futuro utópico, onde o passado contempla as formas do futuro.

> *«Por vezes interrogo-me como é que pôde acontecer nunca se ter analisado a arquitectura por este valor mais profundo: de coisa humana que forma a realidade e conforma a matéria segundo uma concepção estética. E, assim, ela mesma é não só o lugar da condição humana, como até uma própria parte desta condição, que se representa na cidade e nos seus monumentos, nos bairros, nas residências, em todos os factos urbanos que sobressaem do espaço habitado»*[13].

13 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), , p. 40-41.


0
250
500 km

III

A ILHA, 2519

[7] MEMÓRIA DO REPETIDO
[8] CIDADE(S) SINGULAR(ES)
[9] FUTURO UTÓPICO

O terceiro e último capítulo debruça-se sobre o futuro, da humanidade e do planeta. Para o projecto ficar concluído não chegou desenvolver apenas o plano ideal de Chambord, sentimos a necessidade de pensar sobre o futuro onde a nossa sobrevivência é incerta. Por esta razão usamos como exemplo os problemas ambientais — superpopulação, agricultura e pecuária intensiva, poluição, lixo, etc. — que estão a alterar e a destruir a natureza do planeta. Dado o alcance internacional que o concurso iria ter pareceu-nos importante ilustrar de alguma maneira esta questão, dando continuidade à memória de Chambord. Neste capítulo iremos representar como as formas geométricas básicas de Chambord se refletem a uma escala ainda maior, dez mil vezes maior. O cenário que projectamos para daqui a quinhentos anos é de um planeta destruído, abandonado e submerso. Da distopia nasce uma utopia que se mantém fiel ao seu originário. Uma grande ilha do tamanho de um continente, construída pela humanidade com os restos das suas civilizações antigas. Uma enorme «jangada de pedra» que vagueia o alargado oceano do planeta à procura dos que se querem refugiar em conjunto.

Figura 88 [página 11]
Planta da Ilha (imaginária) de Chambord.

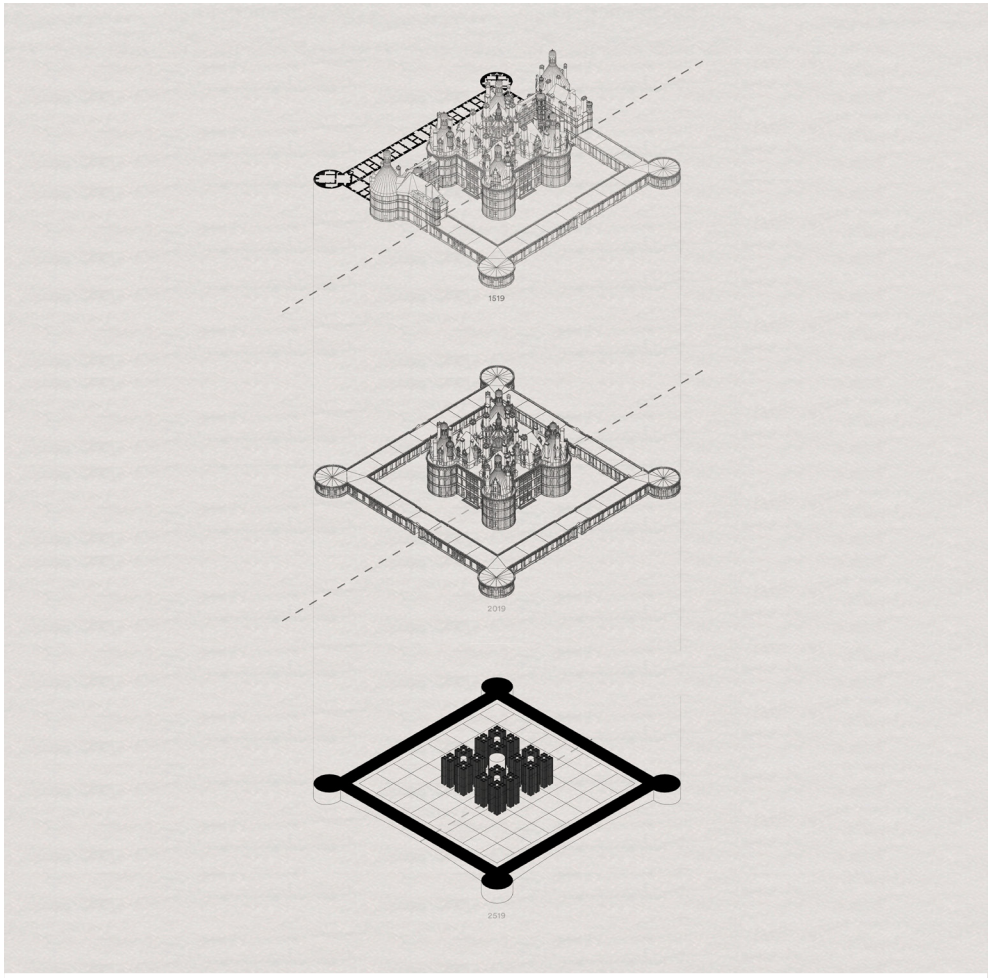


Figura 89
Evolução cronológica e volumétrica dos três projectos de Chambord.

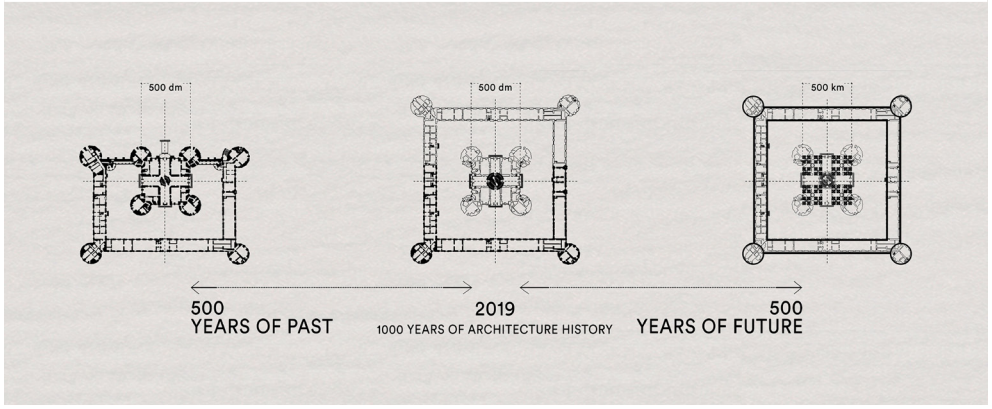


Figura 90
Evolução cronológica e planimétrica dos três projectos de Chambord.

[7] MEMÓRIA DO REPETIDO

«As Black has shown, many Humanists adopted the concept of «shifting antiquity», in which all that is not in the most recent past is considered ancient. […] The concept of shifting antiquity is perfectly serviceable if, as I have suggested, Ancient and Modern are thought of as different segment of a continuous culture. […] Far from defining the Gothic, Alberti failed to recognize the existence of any separate period between Antiquity and the present. The columnae quadrangulae are, therefore a development within the Classical tradition — whether for good or ill, we will see — and not a non--Classical or post-Classical formal invention»[1].

Os Humanistas do Renascimento adoptaram o conceito de «antiguidade mutável», no qual tudo o que não é passado recente é considerado antigo. De alguma maneira este conceito sintetiza o que foi dito no sub-capítulo anterior. Como sugere Christine Smith, o Antigo e o Moderno são dois segmentos de uma cultura contínua. A coluna quadrangular, ou pilar, é um desenvolvimento dentro da tradição clássica e não uma invenção formal não-clássica ou pós-clássica.

«What of the second current, the approach of those whom Sabbadini termed «eclectic»? Believing that culture has to grow and change if it is to remain useful, they permitted neologisms. Aiming to rival rather than to re-create the Classical past, they placed more emphasis on creativity and innovation. And they accepted the use of any literary model, whether Ancient or medieval on the basis of its quality alone. Thus they emphasized the importante of change, growth, progress, innovation, and personal style. Their view was not idealist, but relativist: they believed that conventions varied from author to author, age to age, and culture to culture. Above all, they felt that good style meant effective communication, and therefore the use of a living language (the vernacular), accessible to all and not just to an elite»[2].

---

1 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 68.

2 Ibid., p. 71.

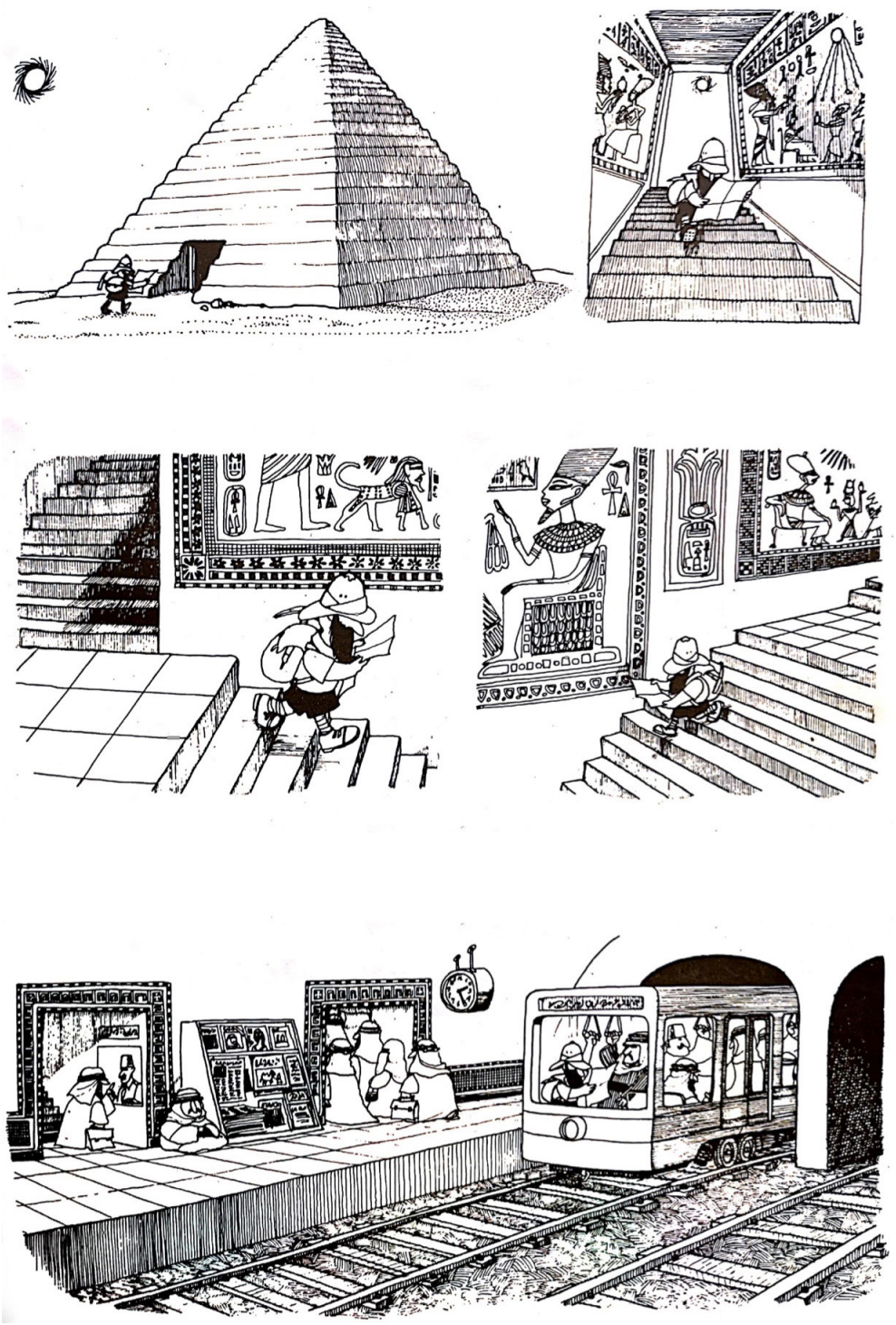


Figura 91
Banda desenhada do Quino.

Sabbadi denominou «eclética» esta corrente de humanistas que acreditava que a cultura teria que crescer para permanecer útil, permitindo neologismo. O Humanismo evoluiu em paralelo com a humanidade e influenciou bastante os pensadores das cidades ideais. Nós caímos na mesma tentação, de fazer parte de um contínuo ideal. Chambord contempla o princípio e o fim do nosso trabalho, um passado e um futuro onde as formas se repetem, mas nunca se repetem iguais ao seu anterior ou ulterior. «*Repetir nunca é repetir*»[3], por outras palavras, repetir é continuar e aperfeiçoar. Em suma, o nosso trabalho consiste numa reflexão sobre a renovação e a inovação do repetido.

Aldo Rossi afirmou «*que o processo dinâmico da cidade tende mais para a evolução do que para a conservação e que na evolução os monumentos se conservam e representam factos propulsores do mesmo desenvolvimento. E isto é um facto verificável, queiramos ou não*»[4]. A cidade que tenta conservar apenas a sua arquitectura acabará em ruína, porque não saberá conservar as pessoas que deram vida à(s) forma(s) da cidade. A estrutura da cidade deverá ser versátil e, ao crescer, deverá ser capaz de desenvolver novos núcleos. A ideia de cidade como arquitectura leva-nos a pensar sobre a questão do limite. Os edifícios têm os seus limites, mas às vezes são ampliados, ganhando um novo limite. A cidade deveria poder funcionar desta maneira, sem perder a ligação com o seu todo constituinte. «*Retomo agora a hipótese da cidade como manufacto, como obra de arquitectura ou de engenharia que cresce no tempo; é uma das mais seguras hipóteses sobre a qual podemos trabalhar*»[5].

«*Pius II also insisted that quality was the stole criterion in the selection of models, and recognized it in modern as well as ancient authors*»[6]. Pius II insistiu que a qualidade era o critério base para a seleção dos modelos, reconhecidos tanto no

3 Álvaro Siza Vieira, *Imaginar a evidência* (Lisboa: Edições 70, 2000), p. 15.

4 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 67.

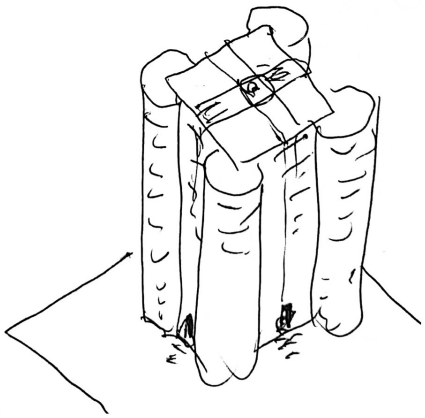
5 Ibid., p. 41.

6 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 78.



Figura 92
Ilustração da verticalidade das torres da Ilha de Chambord, construída com a imagem da torre do Château de Chambord (colagem).

Figura 93
Esquisso do processo de projecto.



moderno como no antigo. *«Salutati had argued this point against Poggio in 1405. Times have changed, he said, and the Moderns must create their own style to suit present needs rather than practice a strict adherence to the style and models of the Ancients»*[7]. O argumento de Salutati contra Poggio, em 1405, é alusivo à mudança e à transição para um novo tempo. Esta circunstância artística pode ser comparada ao nosso tempo presente, sendo que os nossos antigos são os arquitectos do movimento moderno. Vivemos em constante transição e somos dominados pela «confusão»[8], como Doxiadis o descreve.

«A forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade; e existem muitos tempos na forma da cidade. No próprio decorrer da vida de um homem a cidade muda de vulto, os referimentos não são os mesmos; Baudelaire escreveu: "Le vieux Paris n'est plus; la forme d'une ville change plus vite, hélas, que le coeur d'un mortel"»[9]. Esta citação de Baudelaire, citada por Aldo Rossi, é um bom exemplo para explicar a utopia que se representa por um tempo, passado ou futuro, de um lugar imaginário. Da mesma maneira que a cidade muda de forma no decorrer da vida do Homem, também o Homem muda, e consequentemente, muda também, o seu ideal. O estudo das cidades ideais, apesar de nunca construídas, são igualmente manifesto da passagem do tempo e das mudanças a nível social. A cidade muda porque o homem muda ou ao contrário?

«Para que arquitectura se imponha como um vasto movimento cultural e seja discutida e criticada fora de uma elite de especialistas, é necessário que esta arquitectura se realize, se torne parte da cidade, se torne a "cidade"»[10]. Esta afirmação de Aldo Rossi transmite-nos uma ideia semelhante às dos Humanistas ecléticos, que incentivaram o uso do vernacular para que a (sua) arquitectura se aproximasse da linguagem das pessoas e do seu lugar. *«Em certo sentido não existem edifícios*

---

7 Christine Smith, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470 (Oxford: University Press, 1992), p. 78.

8 Constantinos A. Doxiadis, *Arquitectura em transição* (Coimbra: Arménio Amado, 1965), p. 18.

9 Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, LXXXIX, *Le Cygne*, in «Les fleurs dum mal», Paris 1959. Cit. in: Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 68.

10 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 149.

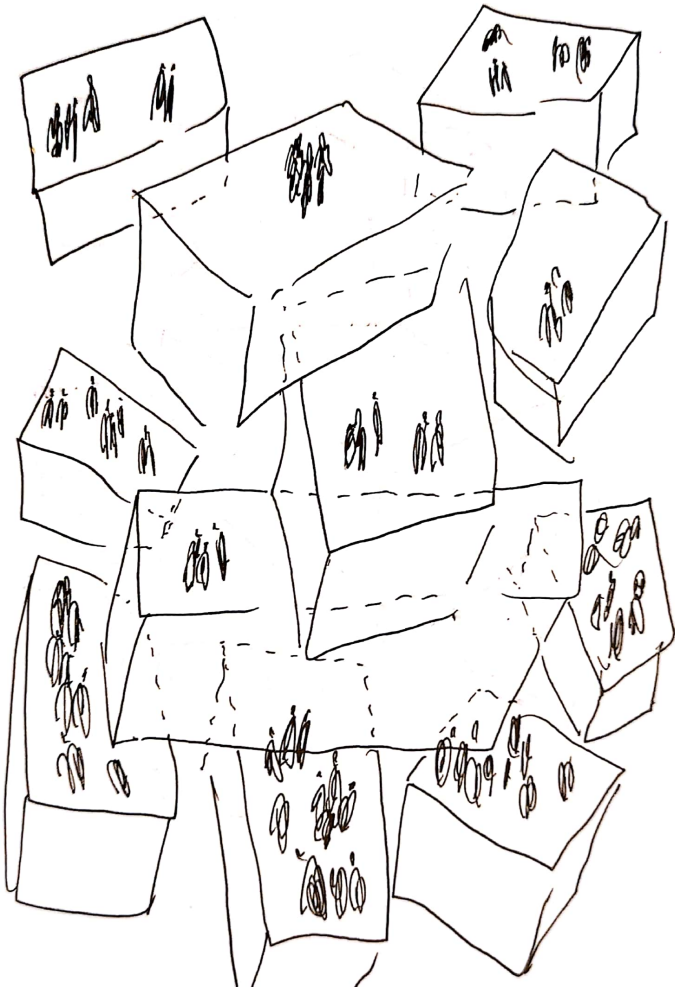


Figura 94
Esquisso do processo de projecto.

"de oposição", pois tudo o que se realiza é sempre conveniente à classe dominante, ou pelo menos tem de aparecer um possibilidade para conciliar certas novas exigências com a específica realidade urbana»[11]. Como é que a arquitectura pode contrariar a(s) conveniências(s) da classe dominante? Não é responsabilidade de quem «domina» cuidar da cidade e das suas pessoas?

> *«Ampliando a tese de Halbwachs, direi que a própria cidade é a memória colectiva dos povos; e tal como a memória está ligada a factos e a lugares, a cidade é o locus da memória colectiva.* […] *Esta relação entre o locus e os cidadãos torna-se, pois, a imagem proeminente, a arquitectura, a paisagem; e como os factos estão contidos na memória, à cidade acrescem novos factos. Neste sentido absolutamente positivo as grandes ideias perpassam a história da cidade e dão-lhe forma»*[12].

Se alargarmos o termo à escala do país ou do continente a memória colectiva passa a chamar-se história e generaliza-se. O espaço de uma memória colectiva é limitado, está presente na cidade ou em partes da cidade. A arquitectura serviu muitos propósitos ao longo da história, a permanência desses propósitos culmina no tempo presente, que estamos hoje a questionar. Que futuro queremos dar à nossa prática artística? Sabemos apenas que arte da arquitectura reside na interdependência entre a construção, a vida e a projecção. O facto histórico é sempre muito parcial, limitado pela visão do historiador, o reconhecimento da história leva tempo, tal como um projecto de arquitectura, que tem que reconhecer um lugar antes de construir.

Antes de dar início à descrição da Ilha de Chambord iremos abordar alguns grandes pensadores da arquitectura e da cidade, relacionando e comparando,

---

11 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 150.

12 Ibid., p. 174.

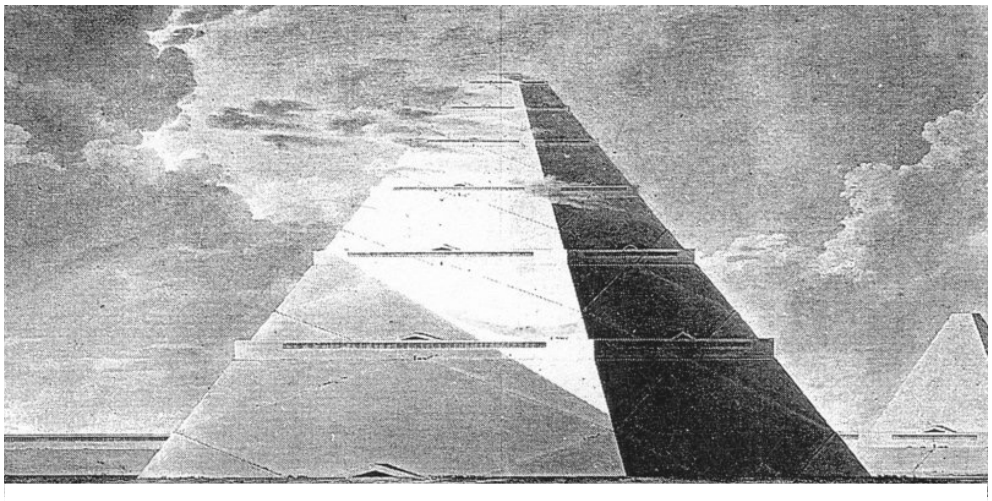


Figura 95
Pirâmides, projecto de Étienne-Louis Boullée.

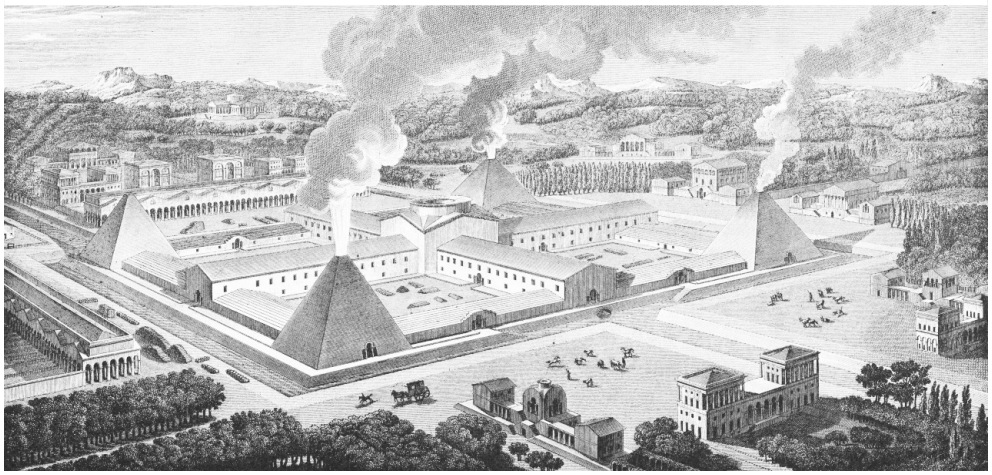


Figura 96
Fábrica, projecto de Claude Ledoux.

quando possível, as suas convicções de projecto. No século XVIII, surge de novo o «interesse pela vida do povo comum, encorajado e estimulado pelos principais arquitectos do período, em especial Boullée (1728-99) e Ledoux (1736-1806), que podem ser descritos como "reformadores clássicos". Evitando o supérfluo, substituíram-lhe um sentido de austeridade, um apelo ao essencial e uma desconfiança no ornamento»[13]. O projecto de Chaux de Ledoux serviu de analogia para a cidade de Chambord. No entanto, A «Ilha de Chambord» é apresentada com uma monumentalidade global que está presente nos desenhos e no projecto de Boullée. Como se trata de uma readaptação da volumetria interior do Château, a Ilha materializa-se em sólidos geométricos simples, como o cubo e a esfera.

«Uma visão estética do mundo é substituída por uma visão dinâmica, o finito é substituído pelo infinito»[14]. As dimensões do mundo de Boullée aumentaram e na mesma medida também a arquitectura, que parece transcender a escala humana aproximando-se de uma escala global. A nossa Ilha foi pensada como um projecto global e por essa razão assume uma forma de titã.

«Se num período anterior os palácios reais influenciaram os edifícios mais utilitários da nobreza e da burguesia, agora os movimentos artísticos passaram a operar na direcção oposta»[15]. A arquitectura virou-se para as (suas) pessoas. Esta mudança paradigmática — pensamento social — influenciou a conceptualização da arquitectura e da cidade. Ledoux nos seus projectos favorece a simplicidade e a austeridade, a proporção e o traçado geral. A noção de conjunto em planta foi o «desbloqueador» do pensamento urbanístico dos séculos seguintes.

> *«Ebenezer Howard (1850-1928) lutou isoladamente por uma solução para os problemas do planeamento urbanístico mais presentes.* […] *Tratava-se, pois, de uma*

13 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 107.

14 Ibid., p. 108.

15 Ibid., p. 121.

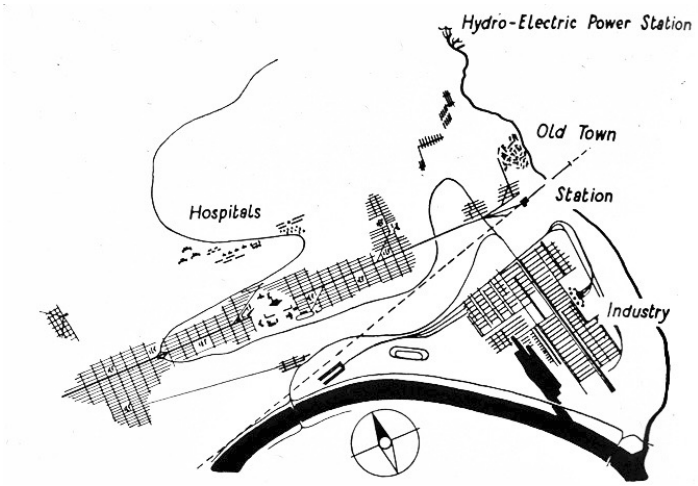


Figura 97
Plano da *Citté Industrielle*, projecto de Tony Garnier, 1904.

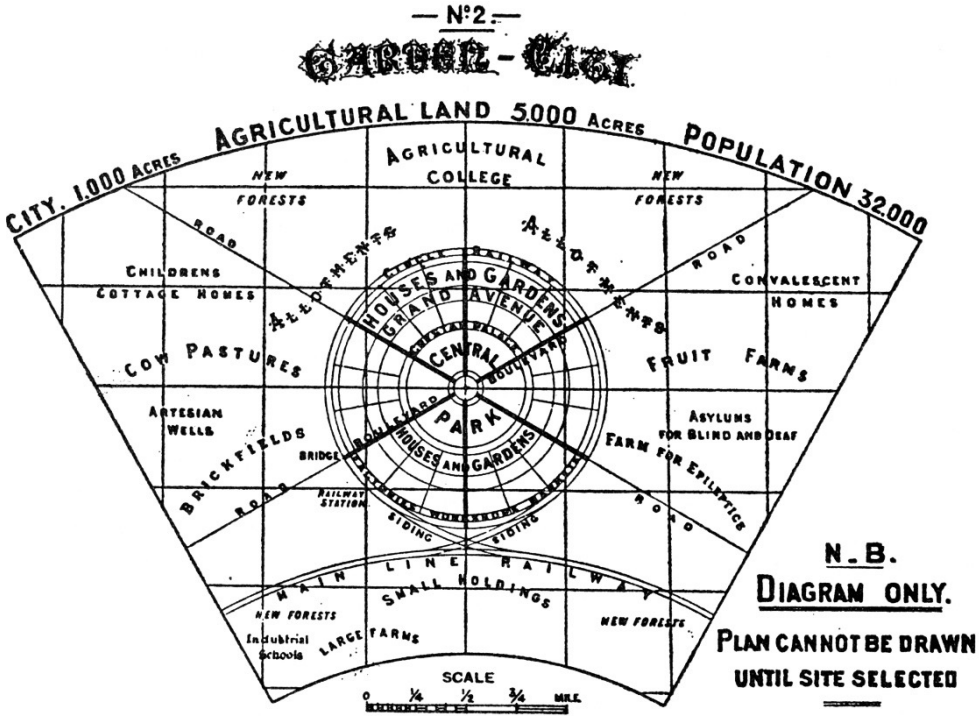


Figura 98
Diagrama de uma Cidade-Jardim, projecto de Ebenezer Howard, 1898.

reacção criativa à esqualidez engendrada pela Revolução Industrial. Até que ponto estas concepções são aplicáveis às necessidades do presente constitui, porém um outro problema, agravado pelo facto de os seus discípulos o terem frequentemente interpretado mal, ignorando a regularidade fundamental dos seus diagramas, a importância que dava à agricultura, à proximidade dos locais de trabalho dos bairros residenciais e à interpenetração de vida rural e urbana por ele defendida»[16].

O diagrama para a Cidade-Jardim, como o nome indica, não é um desenho de uma estrutura urbana consolidada, pois representa um esquema que deve ser adaptado a um determinado contexto geográfico. Isto importa porque a escala urbana é difícil de abordar e controlar, sem que se negligencie as suas partes. Ao desenvolver a Ilha de Chambord foi levantada esta questão de escala, porque tudo estava a ser pensado a uma escala maior. A solução foi tentar compreender o sistema fractal e aplicá-lo ao projecto, para que o todo e a parte se represente com as mesmas formas, mas a escalas diferentes.

«Mas, por outro lado, a ideia de cidade linear de Garnier poder ser perfeitamente adaptável no caso de planeamentos urbanísticos futuros de regiões extensas e com um povoamento disperso, pois facilita os acessos ao campo e permite uma comunicação fácil»[17]. A cidade linear de Garnier representa a realidade urbana dos lugares cujo estrutura se desenvolve ao longo de uma única via principal. Pensar a cidade implica pensar no seu crescimento e evolução, mas ao mesmo tempo no seu conjunto e limite. Se a cidade não conhecer limites, nunca se vai conhecer realmente. O crescimento desordenado é um problema da cidade e reflete as falhas do seu organismo social.

«Quanto a Frank Lloyd Wright, interessa-o sobretudo a relação entre paisagem ou região e uma arquitectura individualista implantada. […] *O seu ideal é a negação*

16 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 170.

17 Ibid., p. 172.

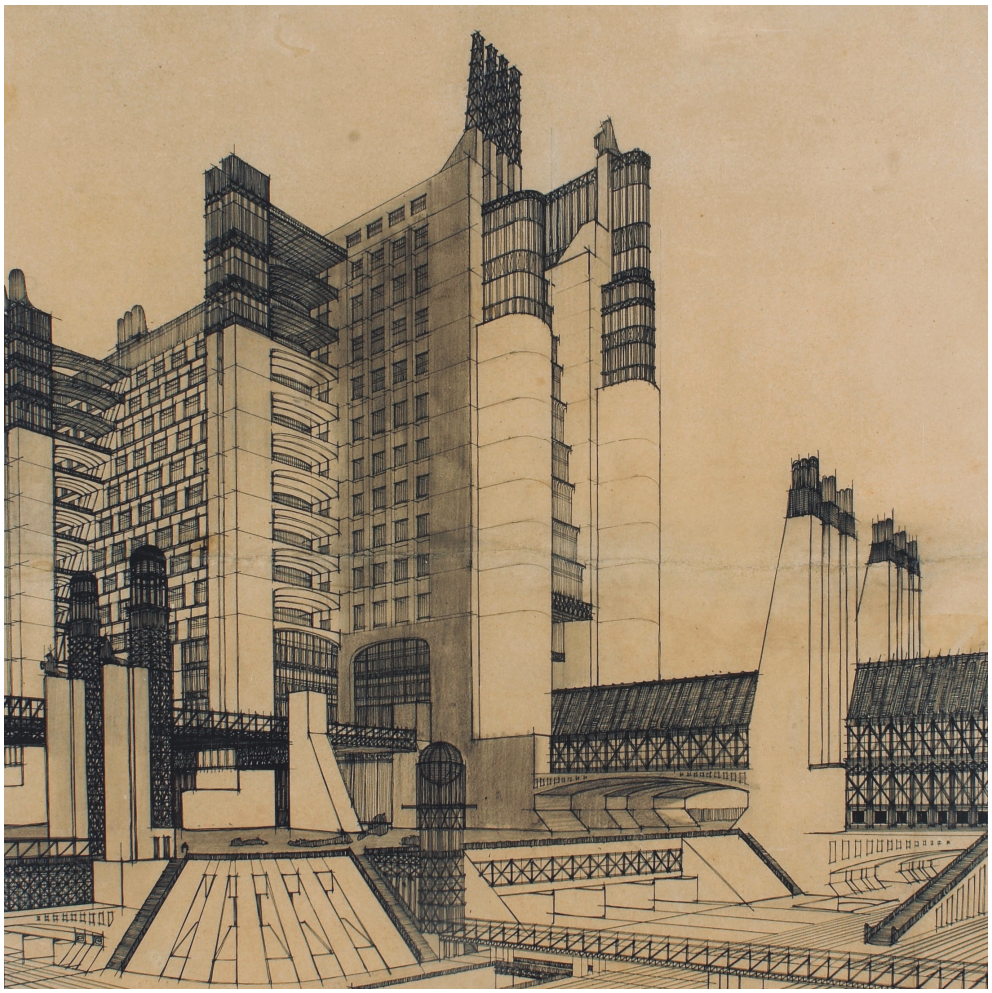
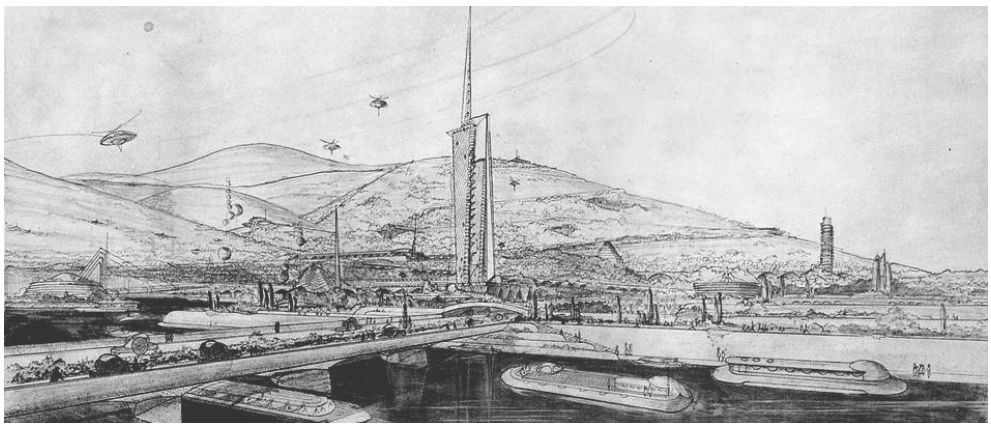


Figura 99
Perspectiva da *Città Nuova*, projecto de Antonio Sant'Elia, 1914

Figura 100
Perspectiva da *Broadacre City*, projecto de Frank Lloyd Wright, 1932.



da cidade, como o termo Broad Acre sugere, acreditando na vida isolada do indivíduo no meio da natureza — conceito este que, em nosso entender, é inaplicável aos países pequenos e ignora a tendência gregária dos seres humanos, os quais desejam, por opção e por necessidade, viver em comunidades»[18]. Frank Lloyd Wright é, sem dúvida o que mais se distancia da realidade humana que abrange a maior parte da população mundial. É um ideal contemplativo de um tempo para o qual a humanidade não está pronta política, económica e socialmente. No entanto, reflete uma verdadeira idealização individual onde o que se admite como melhor para o *eu* é igualmente melhor para todos. A arquitectura isolada no campo ou natureza reflete também os princípios do Château de Chambord, que foi construído como o *refúgio* isolado do rei.

No extremo oposto, temos *«os projectos escritos, de Sant'Elia que nos apresenta o triunfo da mecanização pura e simples sobre a função natural: a grande cidade. Assim defende "megalópolis"»*[19]. A escala da cidade Sant'Elia é completamente arrebatadora, a cidade torna-se monumental e com algumas reminiscências da arquitectura do Antigo Egipto. Nas palavras de Helen Rosenau *«a acentuação do transitório e do dinamismo da forma arquitectura surge quase como um gótico secularizado, desligando-se da necessidade humana de abrigo, afecto e sobrevivência»*[20]. Na cidade futurista de Sant'Elia o que arquitecto cuida do Homem como ser parcial.

A escala da «Ilha de Chambord» é uma das questões presentes na dissertação pós-entrega do concurso. Como já explicamos o projecto do concurso é o motor do desenvolvimento da dissertação. O nosso objectivo foi descrever o seu processo, questioná-lo e, se necessário, sugerir alterações pessoais ao projecto trabalhado em grupo. *«A importância concedida ao uso e à posse comuns da terra estabe-*

18 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 169.

19 Ibid., p. 172.

20 Ibid., p. 172.



Figura 101
Ilustração do sonho «inacabado» do rei de França, Francisco I (colagem).

lecem igualmente uma ligação entre esta concepção e a dos socialistas utópicos. E podemos dizer que uma das ironias da história da Arquitectura consiste no facto de o subúrbio ajardinado ter tido origem na cidade-jardim»[21]. Mais à frente, no próximo sub-capítulo, iremos introduzir o pensamento dos socialistas utópicos, que não sendo especificamente arquitectos, se debateram sobre sociedades igualitárias e a organização das cidades em função dessa idealização. O termo «utópico» deriva da *Utopia* de Thomas More, que descreve uma sociedade «perfeita» que se estabeleceu numa ilha imaginária. A «Ilha de Chambord» é mais uma renovação e inovação da *Utopia*, mantendo a sua definição como não-lugar e como passado que se projecta no futuro. A república da *Utopia* é uma «repetição» d'*A República* de Platão.

> *«Se a tradição clássica na arquitectura e no planeamento urbanístico se encontra viva no Sul da Europa, já no Norte europeu favorece a cidade orgânica, que constitui um desafio ao plano regular. Todavia, os traçados simples e simétricos continuam a ser considerados como a norma, em contraste com a qual se introduzem os elementos pitorescos»*[22].

O facto de a tradição clássica e o planeamento urbanístico se encontrar mais vivo na Europa do Sul do que a Europa do Norte, onde se favorece a cidade orgânica, reflete o peso histórico dos lugares e das suas tradições. Por outras palavras, as pessoas têm hábitos diferentes e, de uma maneira ou de outra, a história desses hábitos estão presentes na arquitectura e na cidade. Helen Rosenau dividiu o seu estudo sobre as cidades ideais em três fases: a religiosa, a geometricamente formal e a social. No período medieval a cidade ideal existia como representação da cidade de Deus, da cidade da redenção e da vida eterna. No Quattrocento, o processo de humanização da religião cristã, motivou a cidade ideal a *descer* à terra e fazer

---

21 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 174.

22 Ibid., p. 186.



Figura 102
Separação do quadrado e do círculo do Homem Vitruviano (colagem).

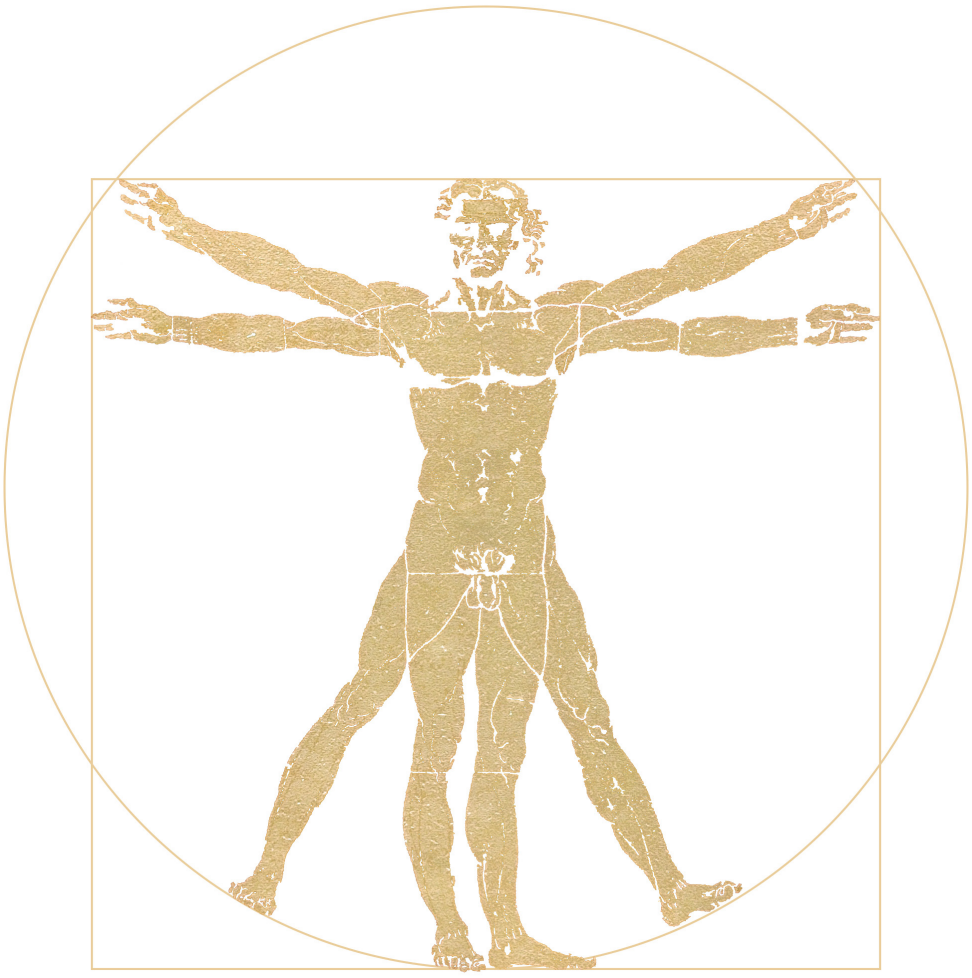
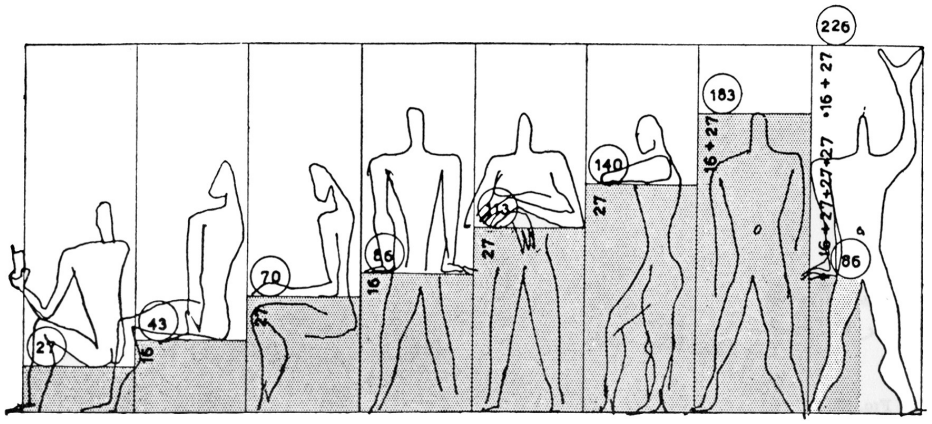


Figura 103
Homem Vitruviano, segundo Leonardo da Vinci, 1490 (colagem).

Figura 104
Modulor de Le Corbusier.



parte da vida mortal. No Alto Renascimento as cidades ideais têm presente uma maior consciência social. A manifestação maneirista, causada pela valorização do indivíduo, sobrepôs a especialização da composição geométrica ao valor social. Os «reformadores clássicos» reintroduziram a temática social nas seus projectos ideais. Segundo Rosenau a fase social *«não teve realização plena»*[23] e, por essa, ainda há muitas soluções para idealizar, ponderar e por em prática.

«A ênfase de Fílon na habilidade e memória do arquitecto […] *presta um tributo à criação artística, visto ser aqui sublinhada a importância de planear o todo conjuntamente com as suas partes»*[24]. Esta questão é tanto um problema do planeamento urbanístico como um problema da concepção arquitectónica. Como exemplo prático temos a geometria invisível do corpo humano que reflete como as suas partes são constituintes de um todo.

> *«As a proof of the harmony and perfection of the human body he [Vitruvius] described how a well-built man fits with extended hands and feet exactly into the most perfect geometrical figures, circle and square. This simple picture seemed to reveal a deep and fundamental truth about man and the world, and its importance for Renaissance architects can hardly be overestimated. The image haunted their imagination»*[25].

A consciência do todo e das suas partes está presente em Vitrúvio que exemplifica como a proporção do corpo humano estendido «encaixa» nas duas formas geométricas mais «perfeitas e harmónicas», o círculo e quadrado. A imagem do Homem de braços abertos limitado pelo círculo e quadrado «atormentou» a mente dos artistas do Renascimento, tornando-se o símbolo do antropocentrismo. O corpo humano voltou a ser a escala das dimensões da arquitectura, das suas proporções, tal como as primeiras medidas foram retiradas do corpo. O sistema métrico,

---

23 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 189.

24 Ibid., p. 35.

25 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: Academy; New York: St. Martin's Press, 1988), p. 14.

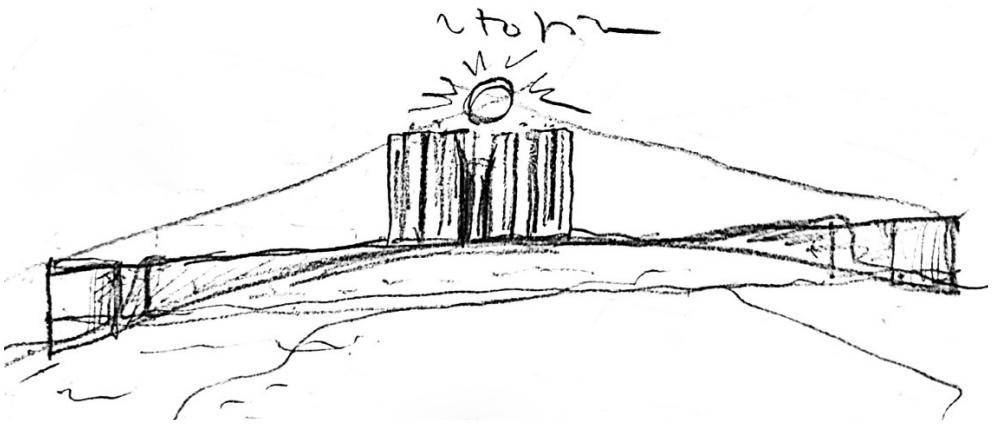


Figura 105
Esquisso do processo de projecto.

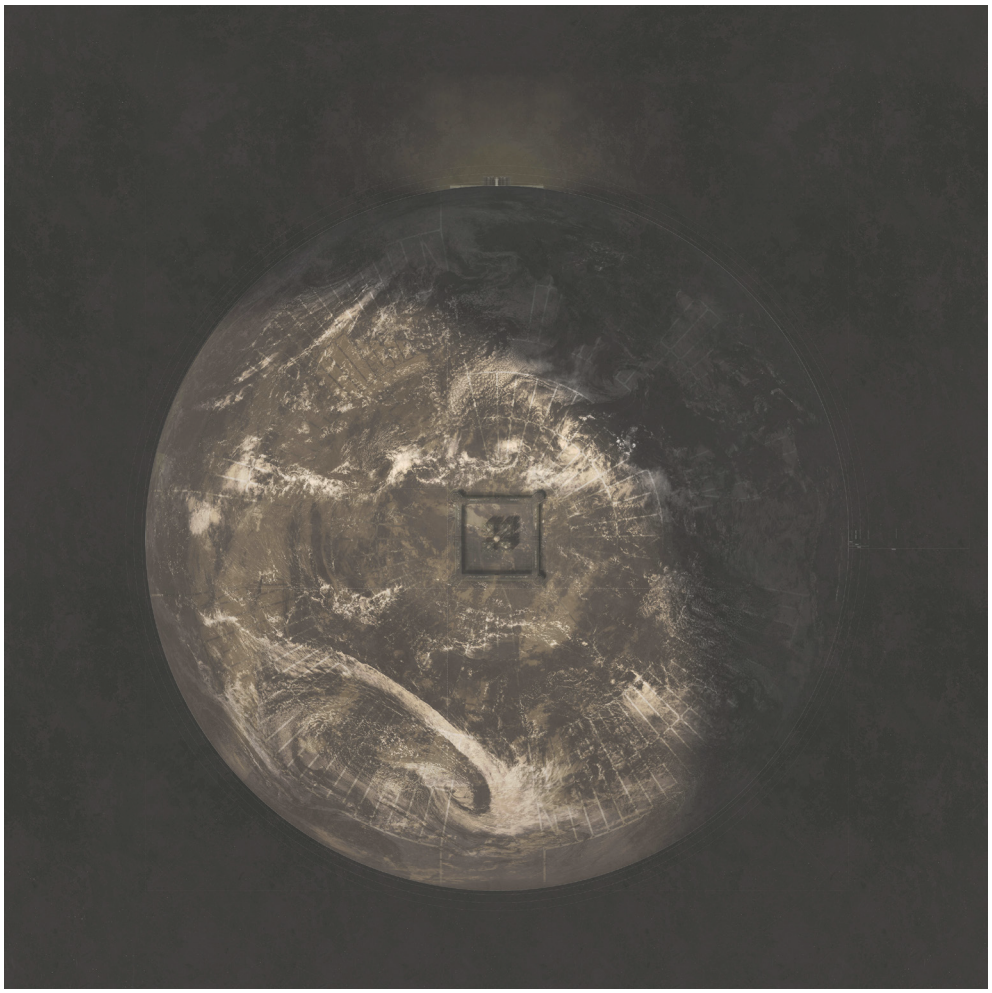


Figura 106
Planta e alçado da «Ilha de Chambord» em conjunto com o globo (colagem).

na nossa opinião, dificultou o trabalho dos arquitectos, por esconder as medidas do corpo humano. Converter o levantamento, em metros, do Château de Chambord para cúbitos romanos ajudou a compreender melhor a sua proporção geométrica. *«De même que le murs, le colonnes, etc., sont les éléments dont se composent les édifices de même les édifices sont les elements dont se composent les villes»*[26].

> *«Francesco Zorzi (or Giorgi), a neo-Platonic friar, who was also closely associated with architecture, takes us a step further in his work on Universal Harmony. Here we find an illustration of the Vitruvian text — significantly only the "Homo ad circulum" — in a chapter entitled: "Quod Homo imitatur mundum in figura circulari" ("Why Man in the Figure of the Circle is an Image of the World"). The cosmic meaning of this figure could not be made clearer. But the title contains only half of the autor's views. Vitruvius' figure holds for him a dual quality: it discloses through the visible, corporeal world ("homo — mundus") the invisible, intellectual relation between the soul an God; for God is the "intelligibilis sphaera"»*[27].

O Homem aproximou-se da natureza ao redescobrir que as suas medidas e a relação que estas estabelecem entre si, fazem parte da mesma natureza que constitui o mundo. O círculo e o quadrado sobrepostos à figura do Homem tornou-se a representação do mundo e do universo cósmico, representando a parte de um todo universal. Para Francesco Zorzi a representação de Vitrúvio possuía duas qualidades: a dimensão entre o mundo visível e corpóreo e a dimensão intelectual entre o espírito e a divindade — como projecção ideal do espírito. O Homem, como imagem de Deus, incorpora assim as harmonias do universo. A figura humana de Vitrúvio tornou-se também no símbolo matemático das relações entre o microcosmos e o macrocosmos[28]. A relação entre o todo e parte constitui assim critério fundamental da arquitectura humanista.

---

26 Jean-Nicolas-Louis-Durand; *Précis des leçons d'architecture données* à *l'Ecole polytechniche*, Paris, 1802-1805. Cit. in: Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 42.

27 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: Academy; New York: St. Martin's Press, 1988), p. 16.

28 Ibid., p. 16.



Figura 107
Vista de Anticoli Corrado, Lácio, Itália.



Figura 108
Vista das «casas-barco» de Soochow Creek, Shanghai, China.



Figura 109
Vista da Villahermosa del Río, Castéllo, Espanha.

[8] CIDADE(S) SINGULAR(ES)

Neste sub-capítulo falamos do reconhecimento de uma viagem ao passado que se repete e reflete num futuro. Começamos então pela(s) cidade(s) singular(es), mas primeiro, o que queremos dizer com cidade singular? A cidade singular é uma cidade que se constituí, a nosso ver, como uma unidade particular. Existem dois tipos de cidade singulares: a cidade vernacular (construída) e a cidade invisível (não-construída). A cidade vernacular é um agregado de construções populares semelhantes que estão intimamente ligadas ao seu lugar geográfico. As primeiras arquitecturas conformaram os lugares às necessidades da humanidade. *«Os homens da idade do bronze adaptaram a paisagem às necessidade sociais, construindo ilhas artificias de tijolo e escavando poços, canais de escoamento, cursos de água. As primeiras casas isolam os habitantes do ambiente externo e fornecem-lhes um clima controlado pelo homem»*[1].

A humanidade transformou o mundo, a(s) sua(s) forma(s), a sua imagem e a sua natureza. Hoje somos os governadores do mundo, tudo é nosso, tudo pertence à humanidade, mas não é responsabilidade dos que «governam» cuidar do seu ambiente para que ele exista saudável para as gerações seguintes? Para que serve o nosso ofício se não for usado para questionar a norma? Onde está o espaço da imaginação da arquitectura? Na «cidade invisível»[2]. *As cidades invisíveis* são um conjunto de cidades descritas por Marco Polo a Kublai Khan, no entanto, são descrições de cidades que residem em todas a cidades visíveis; no caso de Marco Polo, ele estaria a falar das invisibilidades da cidade de Veneza. As «cidades invisíveis» são memórias de um passado ou um futuro, que constituem a história de cada indivíduo. Cada pessoa vê a (sua) cidade a partir do seu horizonte. No seguimento deste raciocínio, as cidades ideais dão forma a um conjunto de invisibilidades, presentes na mente do seu projectista. A cidade invisível é singular porque representa

1 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 42.

2 Italo Calvino, *As cidades invisíveis*, trad. José Colaço Barreiros, Estórias 53 (Lisboa: Editorial Teorema, 1993).



Figura 110
As viagens que nunca fiz, onde estive, desenho de Telmo Castro.

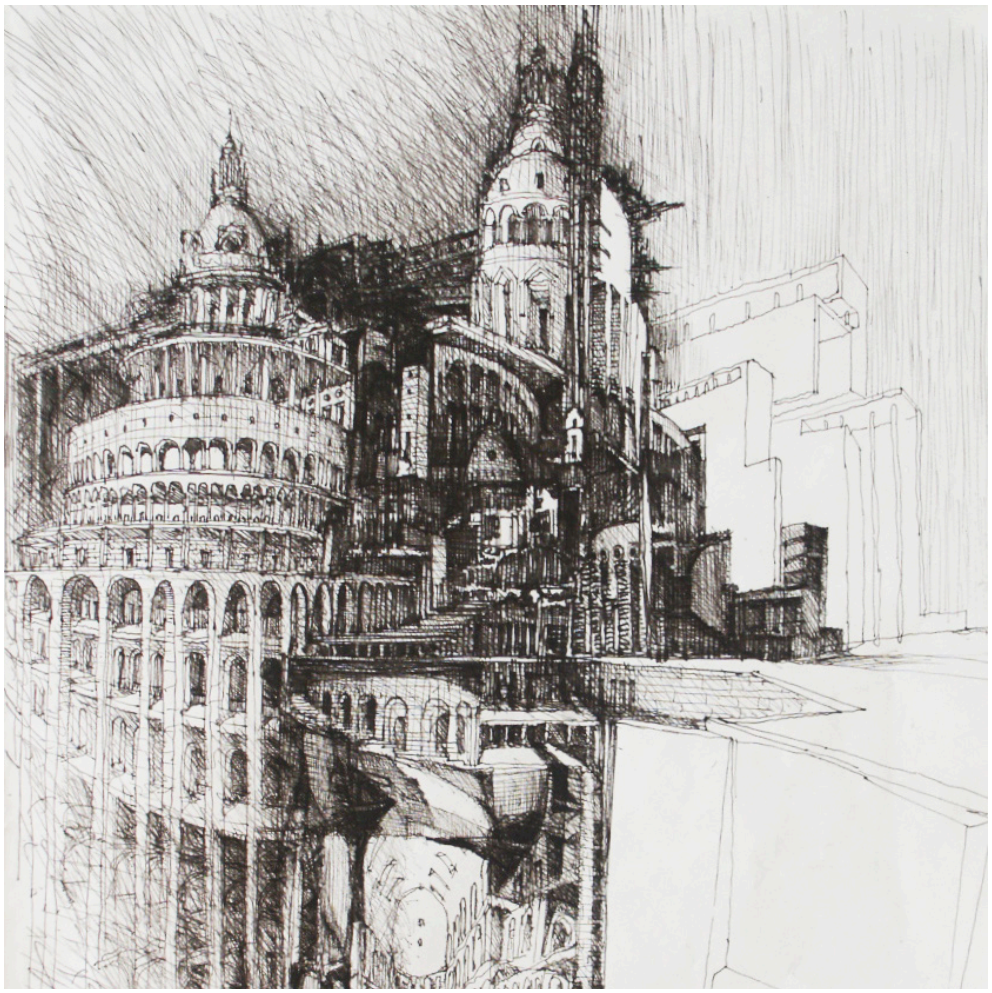


Figura 111
As viagens que nunca fiz, onde estive, desenho de Telmo Castro.

Figura 112
As viagens que nunca fiz, onde estive, desenho de Telmo Castro.



uma memória individual da cidade que se está projectar, inconscientemente. A «Ilha de Chambord» simboliza a última construção conjunta da humanidade, «arca» do último dilúvio, que percorre, sem rumo, os mares do mundo arruinado pelo materialismo.

A nossa «Ilha» é um espelho da ilha «lendária» da Atlântida descrita por Platão. Podíamos até dar o nome de Atlântida Invertida ao nosso projecto, visto ser o único continente habitado num futuro, onde tudo o que restou está submerso e foi abandonado. Atlântida *«continha um monte, rodeado por cinco zonas de terra e de água, e um palácio cingido por muralhas redondas, na "ilha secreta", presume-se que uma subdivisão artificial da ilha principal. Havia uma planície rectangular, dividida em sessenta mil lotes, sendo cada um deles um quadrado»*[3]. O traçado da «Ilha de Chambord» define-se numa planície quadrangular de aproximadamente 1.500 x 1.500 km sobre a superfície marítima. No centro, o núcleo urbano quadrado divide-se em quatro cidades-estado. A planície quadrangular é coberta de água e percorre os espaços das cidades desenhando canais. É uma urbanização aquática onde só existem percursos para andar a pé, na água ou suspenso.

«Deste modo, as duas formas matemáticas básicas, o quadrado e o círculo, encontram-se em justaposição. Estes elementos, que aparecem universalmente em todos as civilizações, continuam a ser o tracé regulateur, no sentido em que Le Corbusier usa o termo, até à época contemporânea»[4]. A implantação quadrada da Ilha de Chambord quando observada em conjunto com o globo reflete a(s) história(s) das sucessivas sobreposições entre o círculo e o quadrado, onde o círculo representa o limite da natureza e o quadrado o(s) limite(s) da humanidade.

A cidade ideal de Vitrúvio deveria estar dentro de uma muralha circular com torres. No interior, a organização radial estava dividida em oito partes, que corres-

3 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 27.

4 Ibid., p. 27.

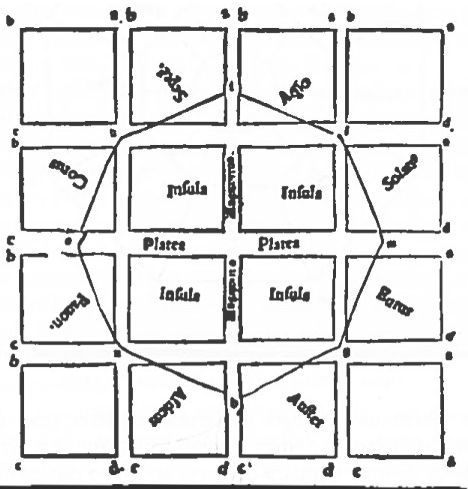


Figura 113
Plano de cidade, segundo Vitrúvio.

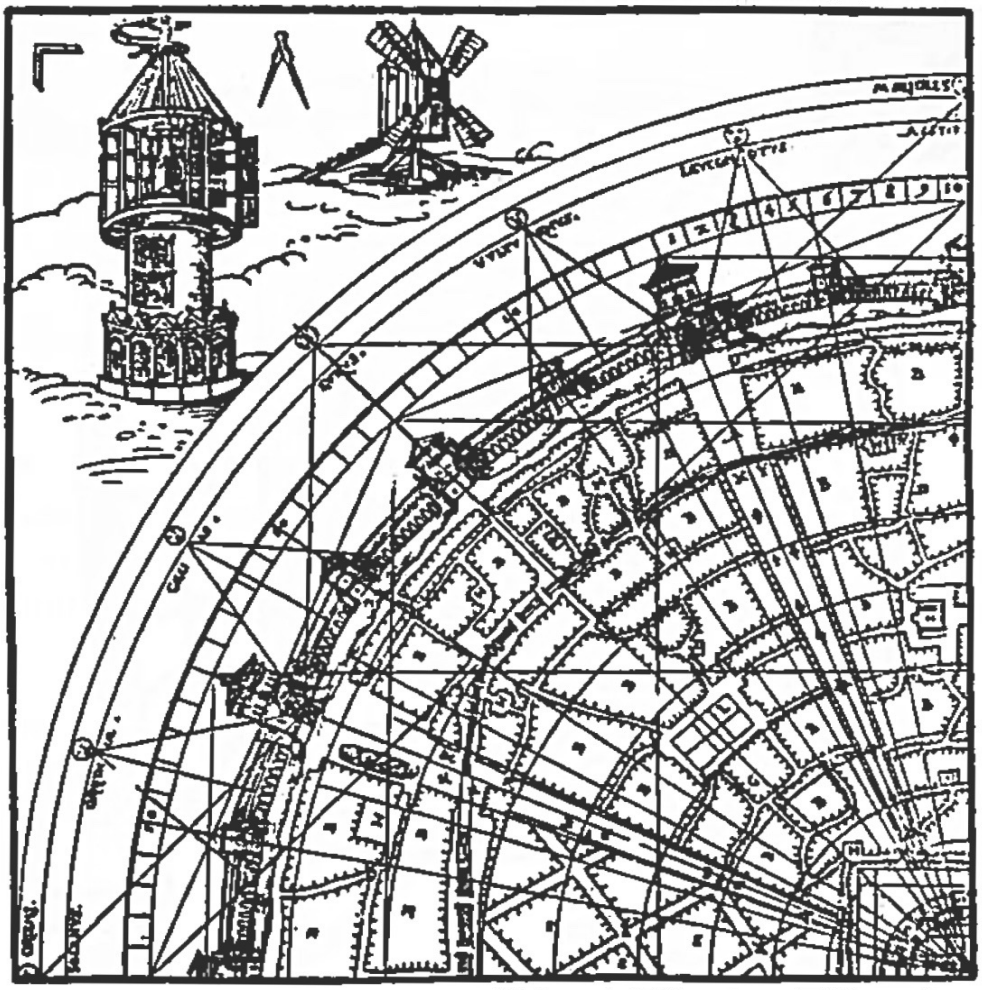


Figura 114
Diagrama dos ventos, segundo Vitrúvio, desenho de G. H. Rivius, 1548.

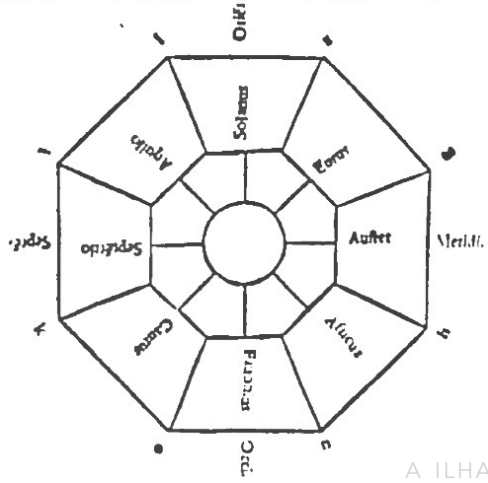
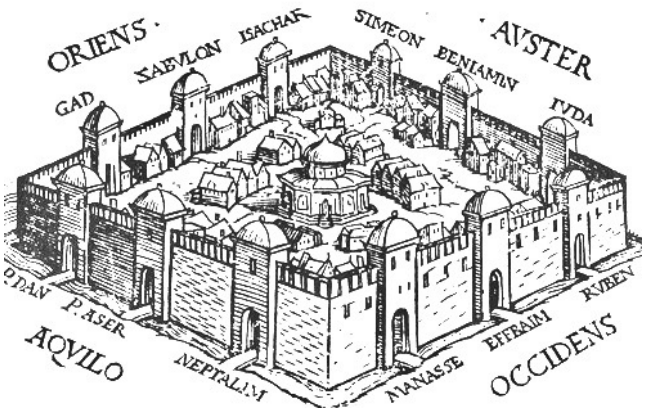


Figura 115
Plano de cidade segundo de Vitrúvio.

Figura 116
Xilogravura da Nova Jerusalém e os seus 12 portões, desenho de Hans Holbein I, 1538.



pondiam às oito direcções do vento. *«O significado destes ritos, se bem que obscuros quanto ao pormenor, acentua a relação entre homem e o universo, e parece um facto significativo que a cidade de Vitrúvio esteja dividida em partes iguais pela direcção dos oito ventos e as ruas se situem entes eles»*[5]. Ao contrário dos seus seguidores renascentistas e «reformistas», a sua cidade ideal não representava uma utopia social, pois favorecia os interesses dos ricos e poderosos. Nas cidades ideais de Filarete e Ledoux está presente a tradição «vitruviana» da muralha circular e organização radial, no entanto, ao contrário de Vitrúvio, as suas preocupações sociais eram mais evidentes nos seus planos.

> *«Estas formas geométricas básicas [cubo e quadrado] exprimem simbolicamente um significado universal.* […] *A cidade é um cubo, tal como o Santuário, de acordo com o primeiro Livro dos Reis, e é ornamentada de pedras preciosas, simbolizando o seu valor inestimável. C.P.S. Menon sugeriu que o contorno quadrado se baseava nas tradições cosmológicas antigas, com origem em considerações matemáticas. […] Assim, este autor deu a entender a existência de uma intercomunicação entre as civilizações antigas que transcendia as limitações de raça e cultura, facto este frequentemente esquecido quando se trata de acentuar o significado de memórias tribais e culturas nacionais supostamente estanques»*[6].

No período do Alto Renascimento são numerosos os nomes dos pensadores, de diferentes partes da Europa, que refletiram sobre a imagem de perfeição da cidade ideal. *«Nenhum destes homens era principal ou exclusivamente arquitecto, porém fascinava-os, em graus diversos, a imagem de perfeição de uma cidade ideal. Neste aspecto, podem ser considerados excepcionais e não típicos da sua época, visto que no seu tempo eram mais característicos o sentido de realização e satisfação*

5 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 31-32.

6 Ibid., p. 35.

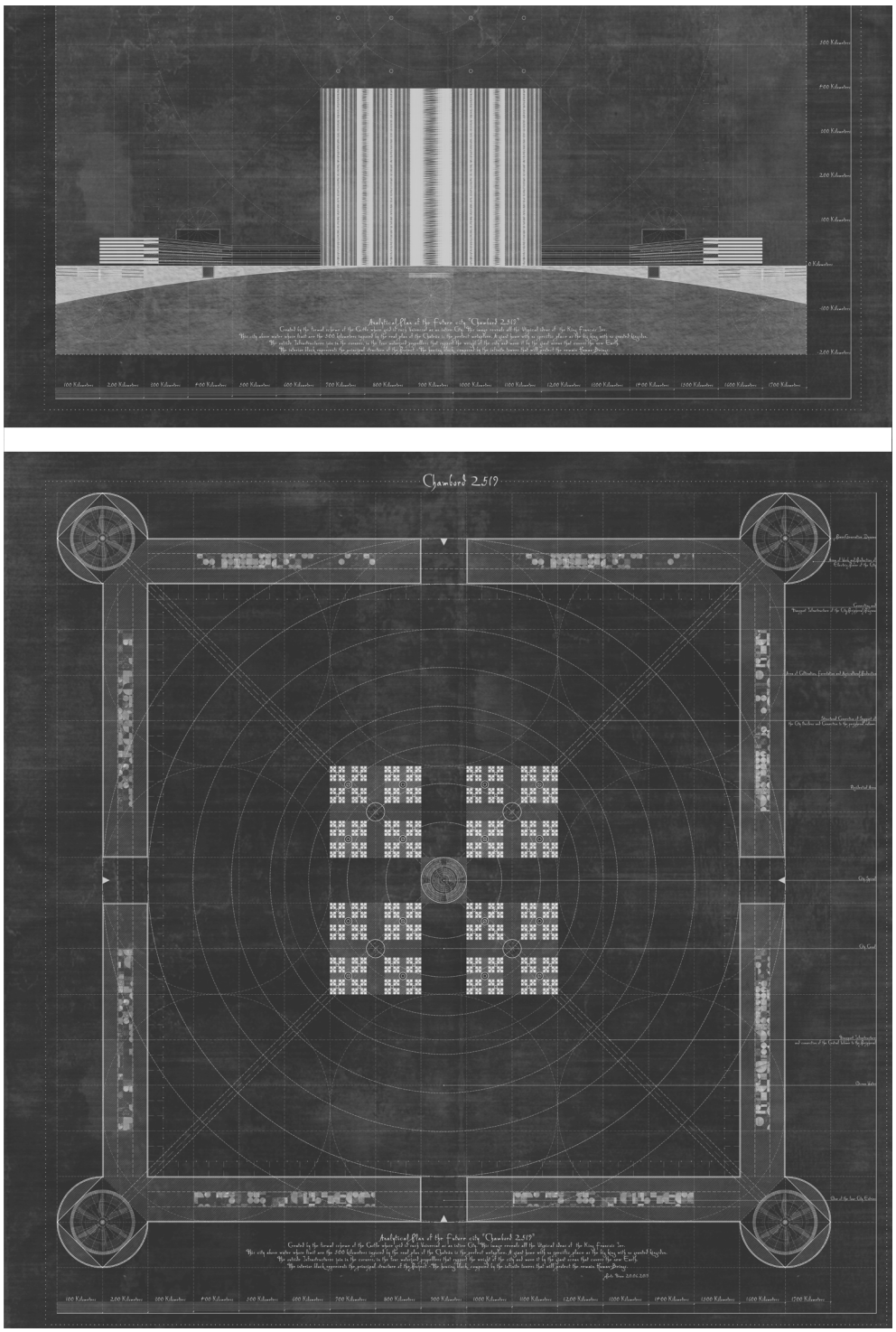


Figura 117
Alçado e planta geométrica da «Ilha de Chambord» (colagem).

pessoais e a preocupação com o presente, em lugar do empenho em determinar o futuro»[7]. Thomas More, em Inglaterra, «forjou» o termo Utopia para dar nome à sociedade perfeita, aos seus olhos, que habita uma ilha que não tem lugar em parte alguma. Este termo acompanhou os pensadores das cidades ideais desde então. Todos quiseram projectar o mundo do seu ponto de vista.

Nos tempos que correm, a utopia é a representação do ideal absoluto de cada indivíduo, ou seja, é uma construção mental do indivíduo que a está a projectar. O pensamento utópico é importante para que as nossas sociedades possam evoluir, quando comparadas com a perfeição individual. A cidade deveria ser constituída das utopias dos seus habitantes, para que o confronto entre as utopias de todos possa aproximar-se de uma utopia colectiva e plural. Isto para dizer que o aperfeiçoamento da sociedade deve ser concebido em conjunto com o aperfeiçoamento (individual) do indivíduo. Afinal de contas, ninguém existe fora de um colectivo, podemos existir literalmente fora do colectivo, como eremitas, mas passamos sempre pela escolha de não pertencer a um determinado colectivo.

A cidade principal da ilha da Utopia, *«Amaurot, é regular, quase um quadrado, ficando mais largo perto do rio e o mais estreito na colina, concessão inglesa significativa do sítio.* […] *Constata-se uma integração de cidade e campo, aspecto que diferencia More dos seus predecessores (excepto Filarete) e se manifesta no seu interesse pela agricultura»*[8]. Mais uma vez temos a descrição de uma cidade integrada no campo, reflectindo o interesse do autor pela agricultura. *«Aquele que conhecer uma das cidades, conhecê-las-á a todas»*[9]. A descrição das cidades da ilha da Utopia são o melhor exemplo para compreender a ideia de cidade singular, de algo que pertence a si mesmo, de uma essencialidade própria, como se tratasse de um sistema paramétrico. As cidades da «Ilha de Chambord» terão este princí-

---

7 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 65.

8 Ibid., p. 70.

9 Thomas More, *A Utopia*, trad. José Marinho, 14.ª ed, Filosofia e ensaios (Lisboa: Guimarães Editores, 1997).

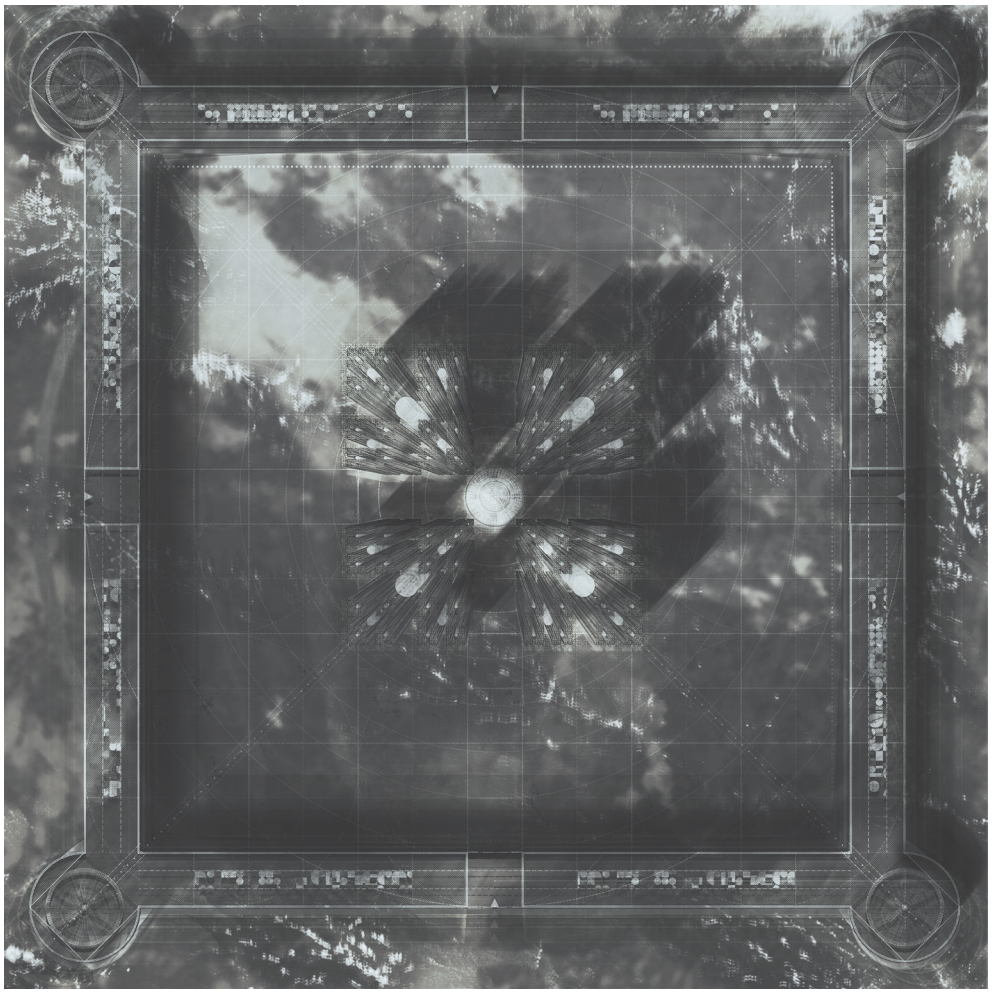
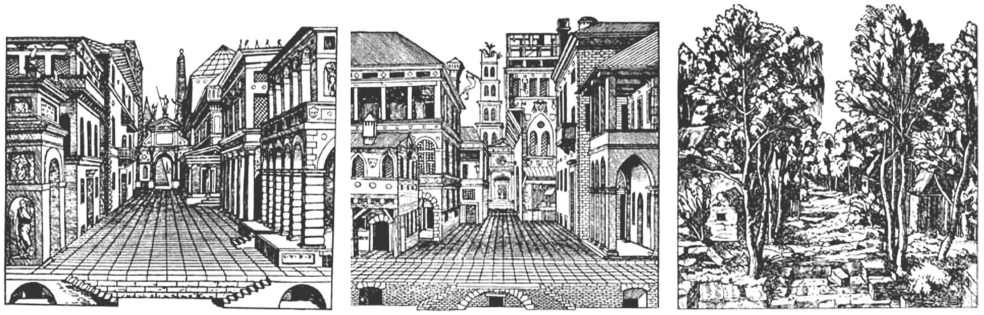


Figura 118
Perspectiva do 5.º alçado da «Ilha de Chambord» (colagem).

Figura 119
Perspectiva das «scenas» (1) trágica, (2) cómica e (3) satírica, segundo a sequência vitruviana original, desenho de Sebastiano Serlio.



1 2 3

pio, têm a mesma área disponível para se desenvolverem, cabe apenas a quem as habitar decidir como as construir. O plano regular não deverá ser limitador, antes o propulsor do desenvolvimento, daí se escolher geometria simples como base planimétrica.

No período que se seguiu ao Renascimento, conhecido como Maneirismo, *«a ênfase das cidades ideais incidiu sobre a regularidade e a dignidade, as normas de uma conduta adequada, a importância do controlo social»*[10]. A preocupação social das cidades ideais do Renascimento foi substituída pelo formalismo, *«pela necessidade omnipresente de fortificações e cidades fortificadas»*[11]. A cidade ideal maneirista representou o triunfo da engenharia. Podemos comparar este último aspecto com a corrente modernista que valorizou, nos seus projectos, a vontade de mecanização. A «Ilha de Chambord», apesar do que representa como monumento, foi desenhado sem qualquer tipo de consciência social, a sua forma ilustra uma história e não a vida que a irá habitar. Esta consciência formal, no contexto de dissertação, levou-nos a dividir o projecto em duas partes: a que foi entregue em concurso, como homenagem ao Château de Chambord; e um «novo» projecto baseado no mesmo conceito, mas mais próximo da concepção ideal de uma cidade. A «Ilha de Chambord» assume várias caras, tal como uma verdadeira cidade.

«As ruas do teatro de Serlio (1475-1554) expressavam vividamente a mudança em relação ao Renascimento; deixando de ser modelos destinados à realização em edifícios concretos e passaram a modelos de simulacro, efeitos agradáveis só por si, arte pela arte»[12]. A atitude optimista que construiu a cidade ideal foi substituída pela desilusão do formalismo com que se pretendia organizar e dividir a sociedade. A «Ilha de Chambord» não corresponde ao ideal formalista, ela representa uma forma tipológica que, pela sua universalidade, é superior a um capricho. A sua

10 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 74.

11 Ibid., p. 74.

12 Ibid., p. 74.

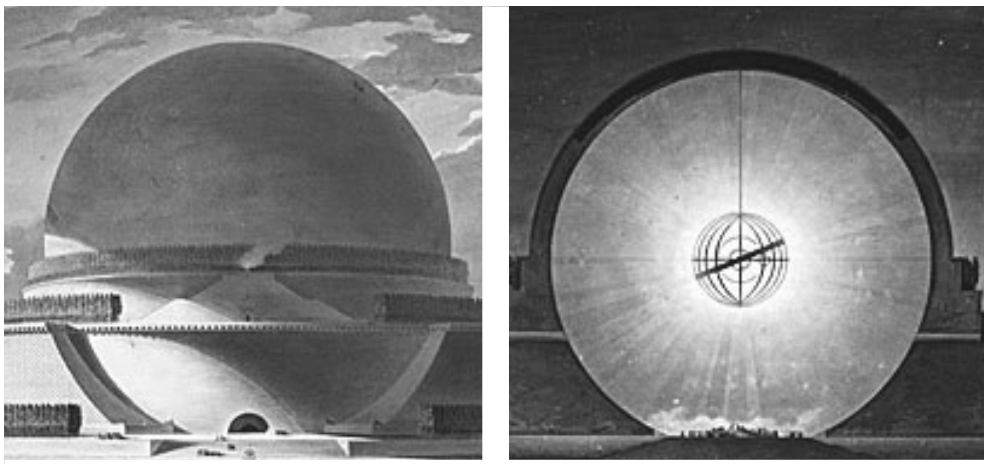


Figura 120
Cenotáfio de Newton, projecto de Étienne-Louis Boullée, 1784.

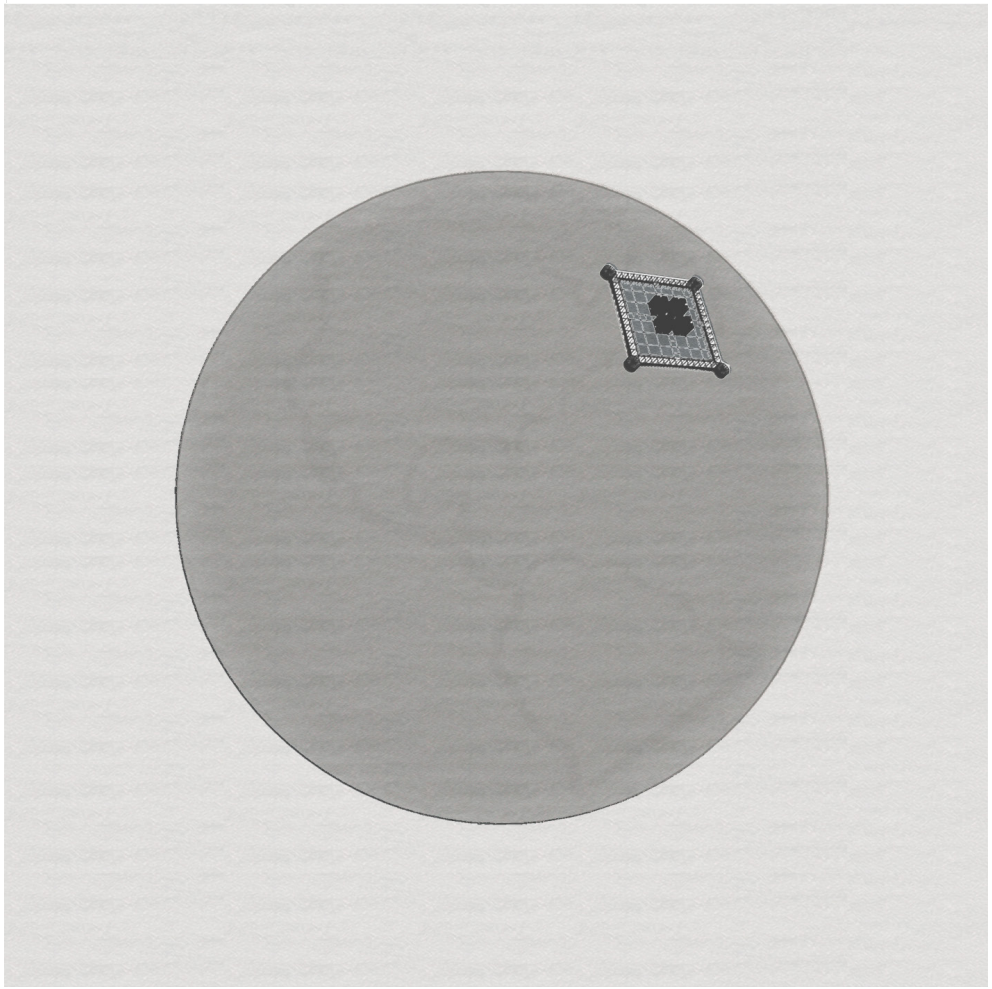


Figura 121
Perspectiva da «Ilha de Chambord» sobre o planeta Terra (colagem).

tipologia é repetida na escala mais pequena e na escala de conjunto, com o objectivo de conferir uma unidade. As cidades da «Ilha da Chambord» terão a forma das pessoas. As pessoas que sobreviveram levaram pouco consigo para o novo refúgio. A história é tão real como a mitologia. O existencialismo é a filosofia praticada por todos, consequente do niilismo que destruiu a *fé* na sociedade humana. Ninguém é obrigado a nada, toda a gente é livre para tomar as suas decisões, mas deverá saber justificá-las e ter consciência das suas consequências sociais. A liberdade deverá ser ensinada na tua totalidade. Ninguém escolhe onde e quando nasce, mas essa circunstância é única e não pode ser desvaloriza. Não conhecemos tudo sobre a nossa realidade, mas conhecemos o suficiente para não precisarmos de ser *estranhos* e *estrangeiros* uns ao outros. A «Ilha de Chambord» é o retorno à origem, ao primeiro continente, à reunião das primeiras tribos humanas que em tempos foram só uma.

Se Ledoux foi o arquitecto que referenciamos na cidade ideal de Chambord então Boullée é a referência para «Ilha de Chambord». A abordagem de Ledoux é de um arquitecto prático, enquanto que a de Boullée é de um arquitecto visionário. Ambos foram atraídos pelas formas estereométricas simples, porém a arquitectura de Boullée desejou exprimir a imensidão, a eternidade e o infinito através de esferas simbólicas. *«Assim, a sua ideia de natureza não é "naturalista" num sentido moderno. É a imensidão ordenada que o atrai»*[13]. Boullée evolui do ornamento para o simples, esta foi uma das dificuldades, que o grupo teve, quando tentou representar Chambord sem o seu ornamento, onde só as formas mais simples importam e são suficientes para refletir a sua memória.

Quatro quadrados e um círculo. No Château correspondem a quatro divisões de apartamentos e uma escadaria. E à escala do continente? O que são quatro

13 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 108.



Figura 122
Vista do Grande Canal de Veneza, Vénete, Itália.

Figura 123
Esquisso do processo de projecto.



quadrados e um círculo? Na «Ilha de Chambord» cada cidade têm a aparência de um cubo, os quatro cubos organizam-se em torno de um centro e estão à mesma distância si — metade da medida do seu lado. No centro existe uma torre circular, que poderá rematar numa cúpula ou esfera, visto não ter havido desenvolvimento sobre este aspecto. A esfera seria uma forma que poderíamos associar ao Cenotáfio de Newton de Boullée [fig. 120].

Outra questão que divide Boullée e Ledoux é o modo como projectam o limite. Para Boullée a importância dada às muralhas está ligada à ideia de circunvalação, como barreira em torno de uma unidade. Em Chaux os edifícios dispersam-se pela oval exterior, «*o anel* [de árvores] *actua não como vedação, mas como estímulo para a expansão*»[14]. Hoje em dia quando fala em cidade, poucas vezes se fala do seu limite, da sua marginalização. As cidades deverão crescer infinitamente ou o seu crescimento é equivalente a um corpo obeso? As cidades da «Ilha de Chambord» não poderão ultrapassar os seus limites porque não há condições para construir fora desse perímetro.

O que impediu a ilha de Veneza de expandir e de se tornar «provinciana» foi a condição do seu lugar. Veneza aproximou-se do que poderá ser uma cidade singular, mas a pouca habitação disponível para os seus residentes italianos é exemplo do contrário, a cidade existe em vários fragmentos que se separam em ilhas mais pequenas. Veneza é a cidade real que se idealiza no projectos de Chambord, tanto na «Cidade» como na «Ilha».

O limite da cidade é um tema que deve ser debatido para que a cidade possa prosperar. O limite é tão importante como o seu centro, que não tem necessariamente de ser só um. A cidade não é uma construção exclusiva da arquitectura, mais depressa o cemitério o é, do que uma cidade. A cidade é património de todos os

14 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 110.

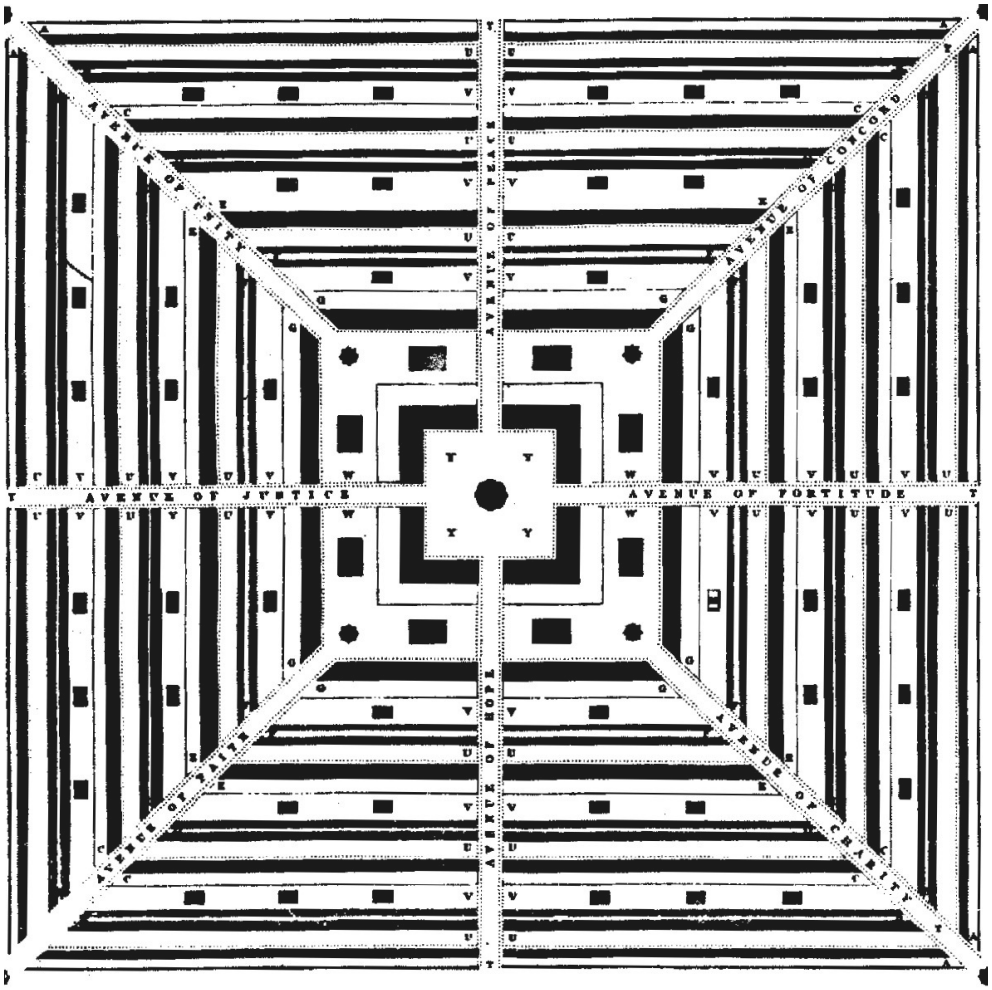


Figura 124
Plano para Victoria, projecto de James S. Buckingham.

que contribuem para o seu desenvolvimento social, desde os que chegam de madrugada para abrir as lojas, aos que deambulam, à noite, alegres e tristes nas ruas irregulares do seu traçado. A cidade é o abrigo dos que permanecem e dos que estão de passagem. O valor da arquitectura mede-se pela sua utilidade da(s) sua(s) forma(s) e não pela(s) aparência(s) da sua(s) forma(s).

> *«Apesar das suas* [Boullée e Ledoux] *tendências conservadoras, exprimiram o futuro gosto popular em símbolos arquitectónicos que vieram a prevalecer durante o período revolucionário e subsistiram mesmo no regime napoleónico. Ambos mostraram, de forma concludente, que a sensibilidade dos artistas pode transcender as suas opiniões ou preconceitos conscientes e responder aos desafios sociais do seu tempo»*[15].

No projecto para a cidade de Victoria é clara a referência às cidades protestantes do norte da Europa, como é o exemplo de Dürer ou Thomas More. O quadrado é a forma escolhida para organizar a cidade em torno do seu centro. Mais uma vez, outro exemplo de uma cidade implantada no campo, compondo-se de *«numerosos edifícios, maiores no centro e gradualmente mais pequenos em direcção aos limites, dispostos em bandas paralelas num quadrangular»*[16]. A «Ilha de Chambord» não está implantada no campo mais sim na água. Na verdade, a ideia de cidade isolada no campo é análoga à condição geográfica da ilha. O campo e a paisagem rodeiam a cidade que se quer adaptar à condição dessa natureza e transformá-la numa natureza artificial e humana. O conceito de cidade isolada representa assim a imagem da ilha limitada pela água.

«Nos últimos anos do século XIX e nas primeiras décadas do século XX pode observar-se uma mudança significativa, não tanto na atitude dos urbanistas mas, antes, nos escritos que tratam o tema das Utopias»[17]. Em vez da procura pela so-

---

15 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 123.

16 Ibid., p. 165.

17 Ibid., p. 169.

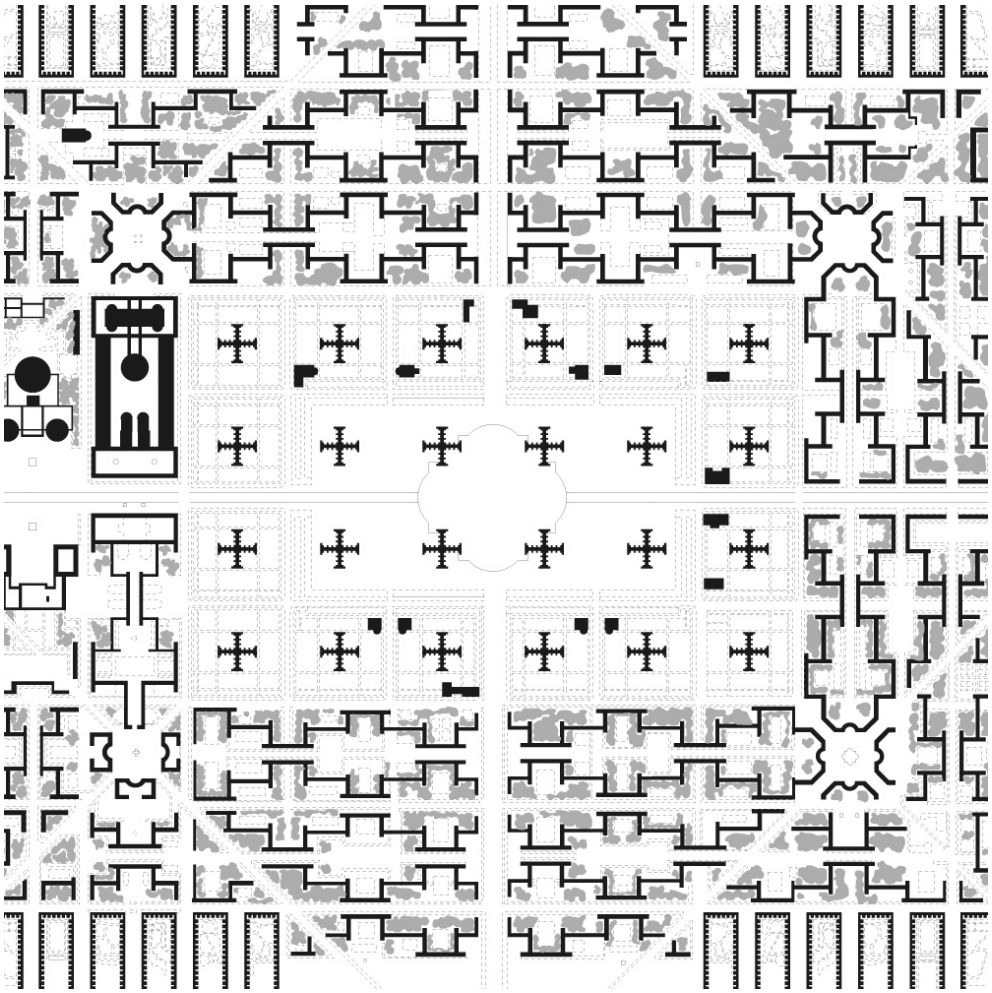
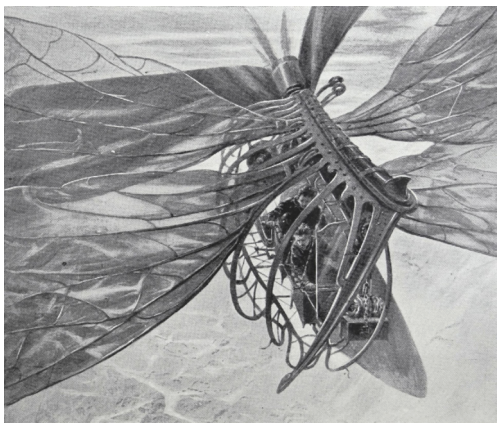


Figura 125
Plano da Ville Contemporaine, cidade para 3 milhões de habitantes, projecto de Le Corbusier, 1922.

Figura 126
Ilustração feita para *When the Sleeper Wakes* de H.G. Wells, desenho de H. Lanos, 1899.



ciedade perfeita, estes novos escritos acentuavam a distopia das suas cidades e sociedades. «*Em When the Sleeper Wakes de H.G. Wells, publicado em 1899, a cidade gigante expande-se, como uma "colmeia mecanizada". A Arquitectura é esmagadora, as pontes suspensas são lançadas sobre os abismos, muitas actividades desenvolvem-se em subterrâneo*»[18]. O foco deste autores não era sugerir uma oposição positiva da suas realidade, mas uma continuação ou repercussão dos problemas das suas realidades. Este livro inspirou as distopias de *Brave New World* de Aldous Huxley e *1984* de George Orwell, que também representam como uma elite pode manipular e controlar uma população oprimida e empobrecida. A distopia deixa um sentimento de revolta muito maior que a utopia impossível. A distopia é real para muita gente e sua notícia está presente na cidade, na sua arte urbana. A «Ilha de Chambord» é a utopia depois da distopia apocalíptica onde a humanidade destrói a sua organização social, depois de não ter sido capaz de evitar os problemas ambientais que desregularam o clima do planeta. A nossa utopia representa uma sociedade imperfeita, uma sociedade que só se soube unir depois da fome, da guerra, da peste e da morte, que causou. A Ilha representa a fé humanista, na capacidade da humanidade se reconstruir melhor com a passagem do tempo.

«*A grande da concepção de Le Corbusier na ville contemporaine, uma cidade actual para três milhões de habitantes, continua a reflectir a tradição clássica*»[19]. O plano do traçado é caracterizado, em termos gerais, por um grande quadrado inscrito num rectângulo. «*O elemento mais estático é talvez o rígido zonamento em quatro partes: um centro, parque habitacional, uma área de desenvolvimento e cidades-jardim. Os edifícios cívicos, com as suas cúpulas, fazem lembrar a tradição que a arqitectura de Boullée de certo modo reúne*»[20]. A torre cruciforme de Le Corbusier contempla a tipologia do Château de Chambord, mas numa escala maior. Os

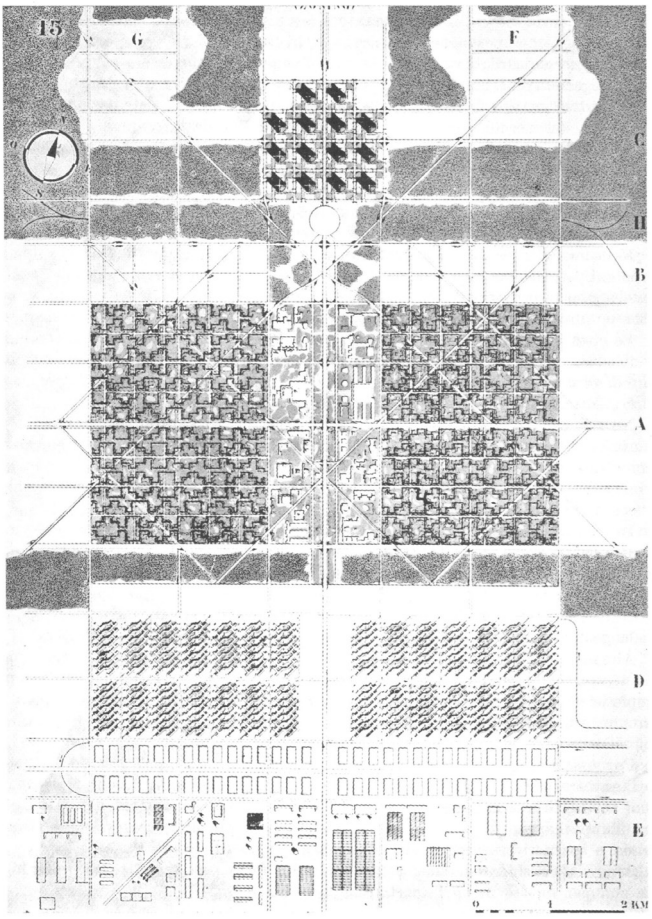
18 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 169.

19 Ibid., p. 173.

20 Ibid., p. 173.



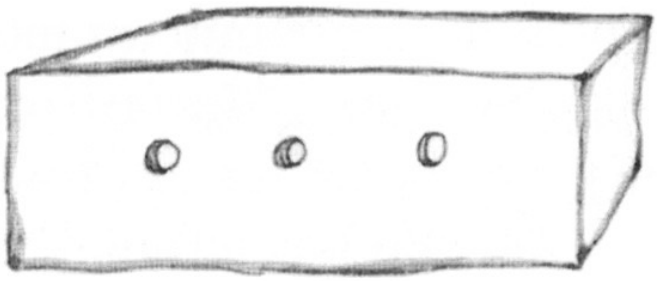
Figura 127
La «bôite à miracles» de Le Corbusier.



La planimetria della Ville Radieuse (Le Corbusier).
A, abitazioni; *B*, alberghi e ambasciate; *C*, città degli affari; *D*, industrie; *E*, industrie pesanti (fra le due i depositi generali e i docks
F, *G*, nuclei satelliti con caratteri speciali (per es., città degli studi, centro del governo, ecc.); *H*, stazione ferroviaria e aeroporto.

Figura 128
Plano da Ville Radieuse, projecto de Le Corbusier, 1931.

Figura 129
Caixa da ovelha d'*O Principezinho*, desenho de Antoine de Saint-Exupéry.



edifícios residenciais de organização central em cruz começaram a ser explorados no período do Alto Renascimento, os tratados de Serlio e Cerceau são exemplares dessas experimentações em desenho. Le Corbusier, como um bom conhecedor da tradição da arquitectura francesa não foi capaz de ignorar a importância do estudo da tipologia. No modelo da Ville Radieuse, de 1935, *«a rua corredor desapareceu por completo, e as cidades-jardim verticais, como Le Corbusier lhes chamou, poupam espaço e permitem a livre circulação»*[21]. Este modelo sucedeu ao anterior e distingue-se pelo crescente interesse pela organização social. O que é interessante nestes duas cidades de Corbusier são as várias composições formais que os edifícios vão tendo, dependendo da sua zona, sem perderem o carácter de unidade. A diferença mais clara entre uma e outra é que a primeira desenvolve-se a partir do centro e a segunda longitudinalmente, que acaba por se conciliar melhor com a realidade. As cidades da Ilha de Chambord foram pensadas, inicialmente, com uma verticalidade muito acentuada.

O plano da Ilha de Chambord define-se pela sua forma tipológica, é a história de um projecto que se transforma num projecto de história: contempla as geometrias que deram forma às cidades ideais de planta central; é uma homenagem às tipologias de arquitectura que têm por base o círculo e o quadrado; é também uma representação da imensidão ordenada que é a natureza infinita. A sua simplicidade volumétrica faz alusão à «boîte à miracles» de Le Corbusier ou a caixa desenhada por Antoine de Sant-Exupéry com a ovelha d'*O Principezinho*. O que há de vir nós não sabemos, mas existe por detrás da caixa que usamos para limitar e esconder. As cidades reais também são feitas destas caixas que escondem a realidade da vida de cada pessoa.

«A transformação mais importante que se verificou na visão da Cidade Ideal

21 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 173.

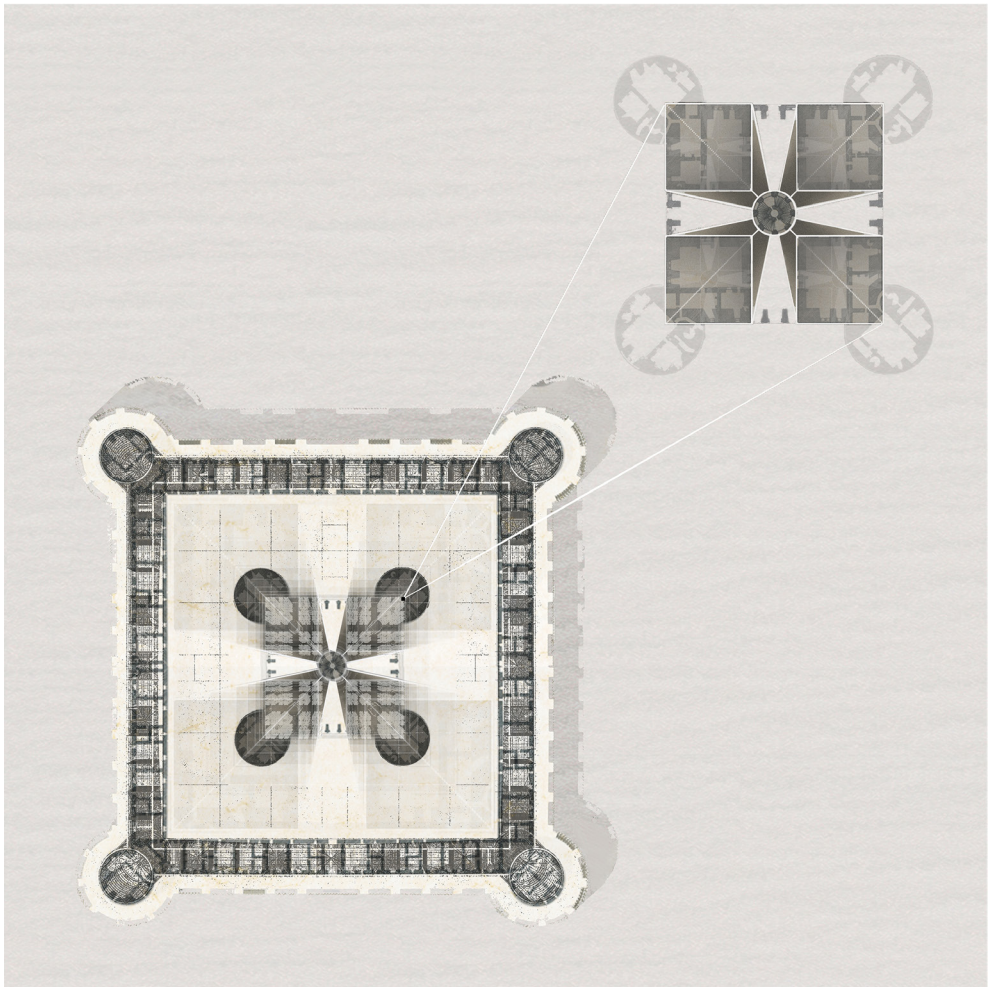
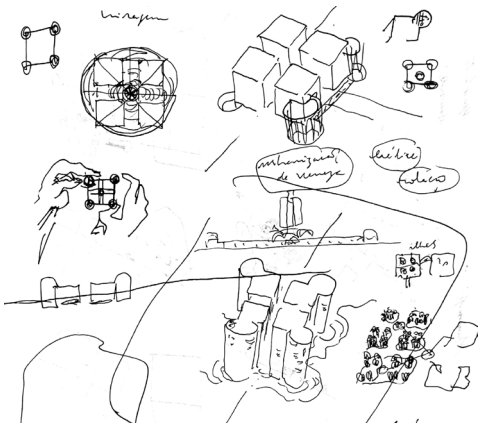


Figura 130
Ilustração do sistema de organização das torres da Ilha de Chambord que mantêm as mesmas relações entre si tanto na escala maior como na escala menor (colagem).

Figura 131
Esquissos do processo de projecto.



foi a introdução de uma dimensão histórica e de um elemento de crescimento. A cidade ideal formal era considerada intemporal e finita. Agora, a preservação e a expansão das cidades revestem-se de uma importância suprema, pretendendo este ideal casar o velho com o novo e assim dar lugar à variedade»[22]. A «Cidade» e a «Ilha de Chambord» são representativas desta continuidade histórica, do valor da tipologia na organização do espaço humano. No plano da «Cidade» recuperamos o poder do centro e da convergência, representativa de uma união entre o poder real e divino. Na Ilha a visão pessimista do futuro é superada por um modelo que contém o *tracé regulateur* de um conjunto de cidade ideais.

> *«As cidades ideais distinguem-se pelos padrões geométricos e regulares, sobretudo o círculo e o quadrado, formando ambos a base para uma apreciação inteligente. O símbolo indiano mandala combina, paradoxalmente, o fluxo infinito do contorno circula com a regularidade finita do espaço fechado, desenho este que engendra uma sensação de harmonia»*[23].

«Na medida em que a intenção da urbanística é universal, baseia-se nas formas geométricas mais simples, embora as mudanças verificadas nos requisitos de carácter social produzam logicamente variações»[24]. As formas simples que utilizamos para representar a Ilha de Chambord não refletem variações de carácter social, pois então disponíveis para a sua transformação. O problema das cidades ideais é a falta de flexibilidade para a questão do território, o ideal é normalmente pensado sobre uma superfície plana, por ser a mais fácil de organizar. Alberti, Leonardo da Vinci e Ebenezer Howard pensaram cidade por partes, pelo esquema da secção que se repete. No caso de Alberti, a sua cidade ideal aparece (d)escrita e não desenhada, tal como a descrição da igreja ideal, no fundo, ele sugere os princípios

22 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 182.

23 Ibid., p. 187.

24 Ibid., p. 186.

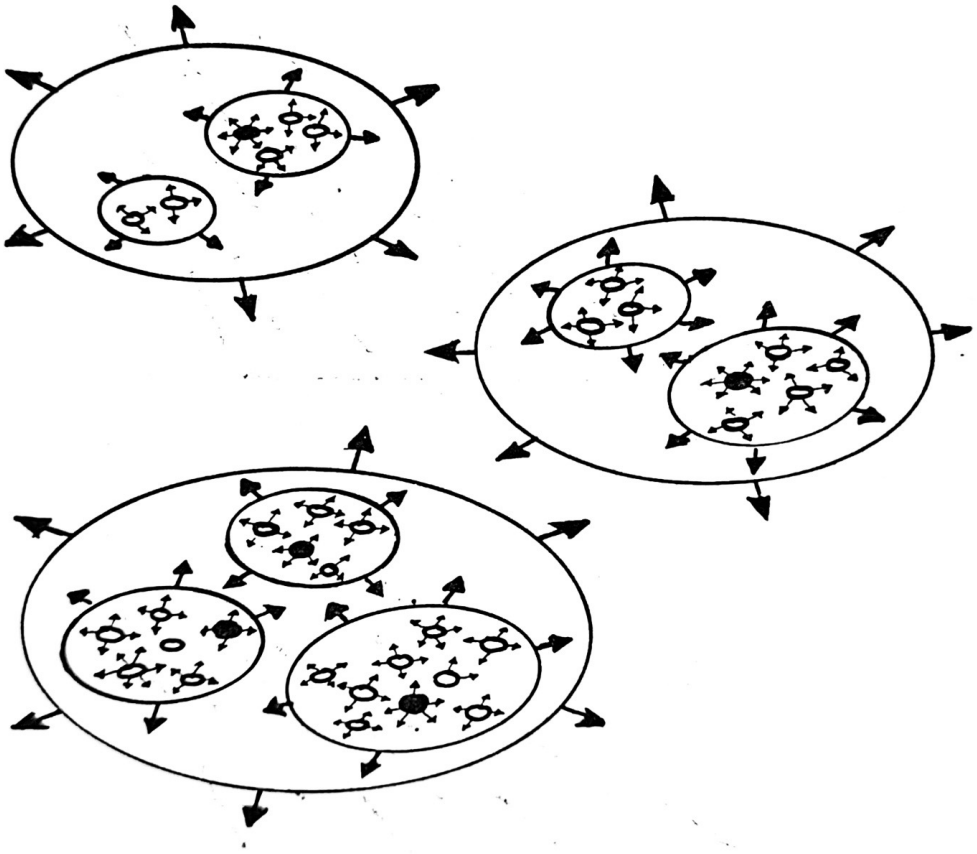
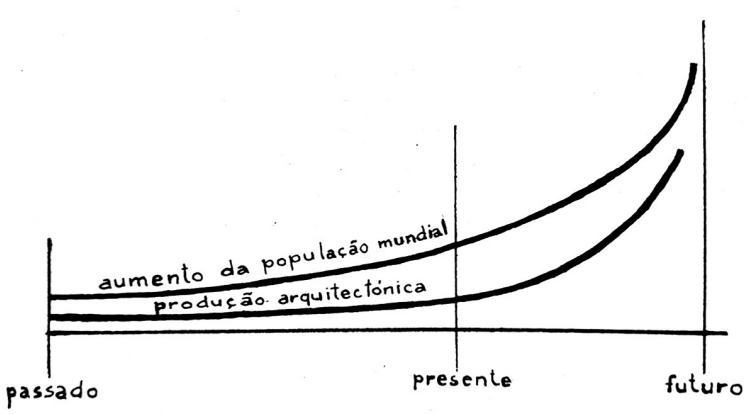


Figura 132
A criação arquitectónica em espaço do passado. Forças centrífugas levevam a expressões de ordem mais elevada.

Figura 133
A desproporção entre a população e a produção arquitectónica tem vindo a aumentar recentemente e continuará a aumentar ainda mais no futuro.



que os arquitectos deverão seguir para manter a cidade como um todo de partes. Leonardo, nos seus desenhos, mostra uma cidade «dissecada» que revela os seus níveis e redes. Leonardo não estava preocupado com o traçado planimétrico, mas sim com a construção técnica da cidade como organismo social. E. Howard no seu diagrama da cidade-jardim, apesar de se representar em planimetria, está pronto para receber as alterações necessárias quando em contacto com o território.

«A concepção dinâmica de uma cidade em expansão que utiliza as formas geométricas mais simples, o círculo e o quadrado, merece relevo em Doxiadis, cujo conceito ideal inclui um planeamento regional para até 90 milhões de pessoas, com uma multiplicidade de pontos focais numa conurbação[25] *aberta»*[26]. A expansão das cidades deu origem ao planeamento urbanístico. De repente, as cidades de fundação anterior à Revolução Industrial e à introdução do automóvel, não são capazes de suportar a sua população. A expansão da cidade é uma das causas do abandono do centro histórico. A cidade não tem um centro, ou melhor, não deveria ter só um quando se expande. A nossa escala pedestre é limitada e esse limite devia condicionar a cidade. O automóvel introduziu uma nova dimensão periférica da cidade. Não é o tempo para pensar no ideal, é o tempo de agir sobre o real, valorizar a qualidade sobre a quantidade. Chegou o tempo em que os arquitectos têm a capacidade de gerir os espaços da cidade, de fazer trabalho de campo, conhecer as pessoas e construir a sua cidade em conjunto. A nossa utopia não se prende com a beleza das formas, mas sim como essas formas poderão condicionar a vida humana.

Depois do resolvermos os problemas dos limites da nossas cidades podemos começar a pensar como Paolo Soleri que *«sublinha sobretudo a "miniaturização", ou seja, uma variedade de projectos compactos, individualmente concebidos, alguns*

---

25 conurbação, *s. f.* (neol.) conjunto formado por uma cidade e os seus subúrbios ou «satélites», os quais, sem se confundirem, constituem um todo. In: J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo, *Dicionário da língua portuguesa*, 7.ª ed. revista e ampliada (Porto: Porto Editora, 1994).

26 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 187.

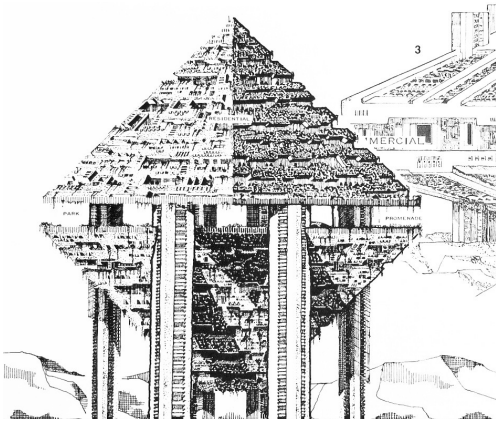


Figura 134
Alçado da cidade em forma de hexagano, projecto de Paolo Soreli.

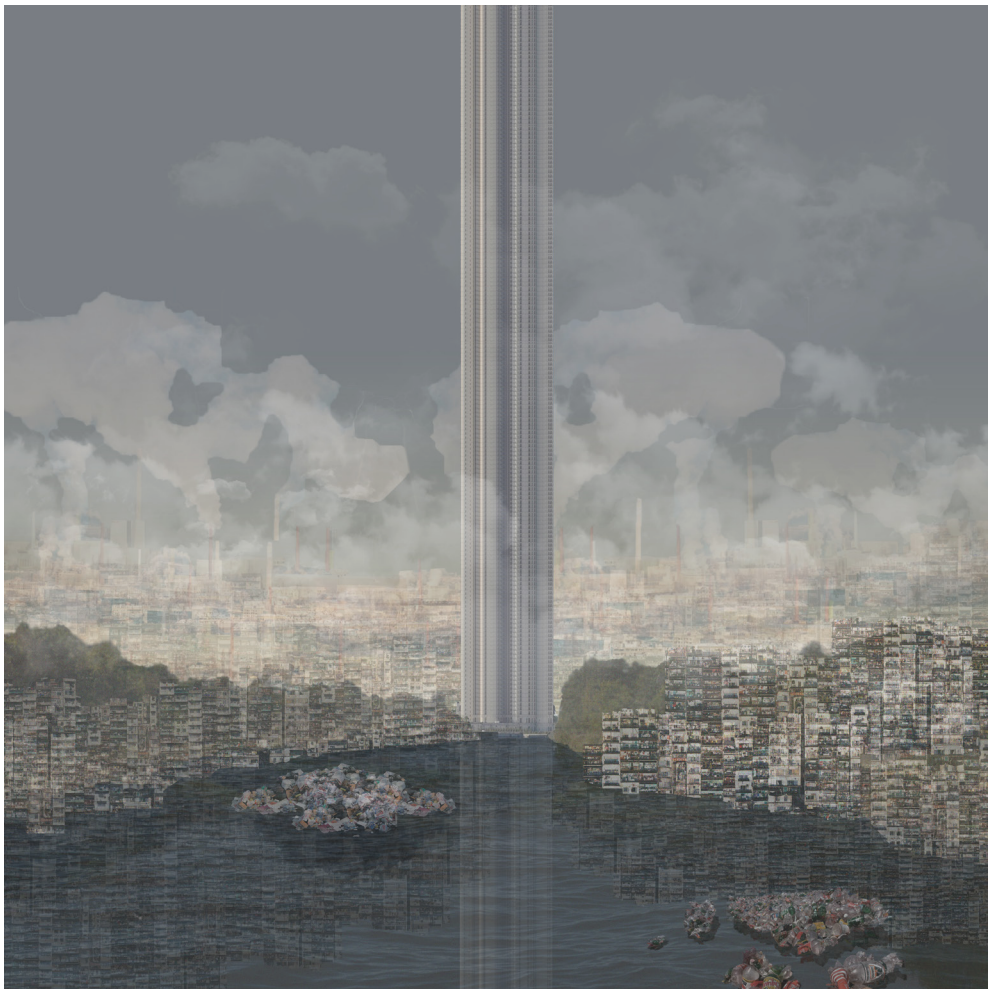
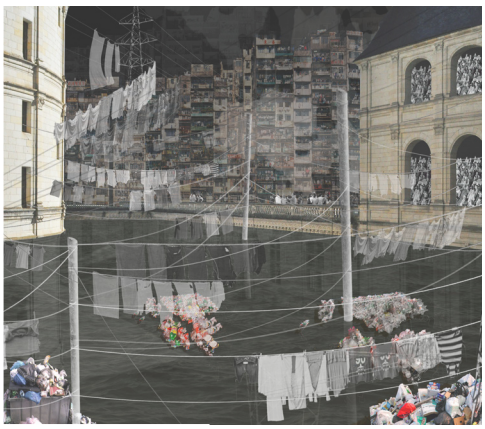


Figura 135
Ilustração da torre como sinónimo de isolamento vertical e afastamento dos problemas do presente (colagem).

Figura 136
Ilustração da distopia do futuro, causada pela perda do sentido de humanidade (colagem).





de dimensões consideráveis. Do mesmo modo, as suas ideias sobre a interiorização, contraposta à expansão, contribuem para a preocupação pela preservação da terra e para uma compreensão do contraste entre a natureza e massa edificadas»[27]. Os projectos de Soleri revelam uma sensibilidade para a composição das formas da natureza aliadas a geometrias básicas. Chegou o tempo de limitar a expansão da cidade, de controlar as suas partes, as ilhas do seu arquipélago artificial, definir a sua essência. Temos arquitectos suficientes para debaterem estes problemas, mentes jovens com novas ideias do futuro. Se a cidade não parar de expandir não conseguirá reconstruir-se. O tema da preservação da terra está presente na «Ilha de Chambord». Durante os próximos quinhentos anos, prevemos que a humanidade continuará a corromper a natureza. O nosso projecto isola a humanidade no meio do oceano, protegendo a natureza enquanto esta recupera o seu equilíbrio. Só quando a natureza recuperar fará sentido voltar à terra renascida e reescrever a história da ruína das primeiras civilizações.

> *«Actualmente, os arquitectos são consultados a uma escala internacional. Portanto, é inevitável que, não obstante as diferenças regionais, sociais, religiosas e individuais, se verifique a emergência de uma estilo universal. Isto não é novidade, visto que no passado os grandes estilos arquitectónicos transcenderam as limitações nacionais e regionais.* […] *Contudo, os planos devem ser flexíveis, admitindo as mudanças da estrutura social e o uso e exploração adequada da terra. As mulheres sem dúvida desempenharão um papel cada vez mais importante nessa evolução, e a uma escala internacional; alargando a sua eterna esfera pessoal, ser-lhe-á permitido tornar o mundo em geral mais plenamente como um lar»*[28].

O concurso que realizamos é exemplo disto. As escolas que participaram vieram

27 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 187.

28 Ibid., p. 188.

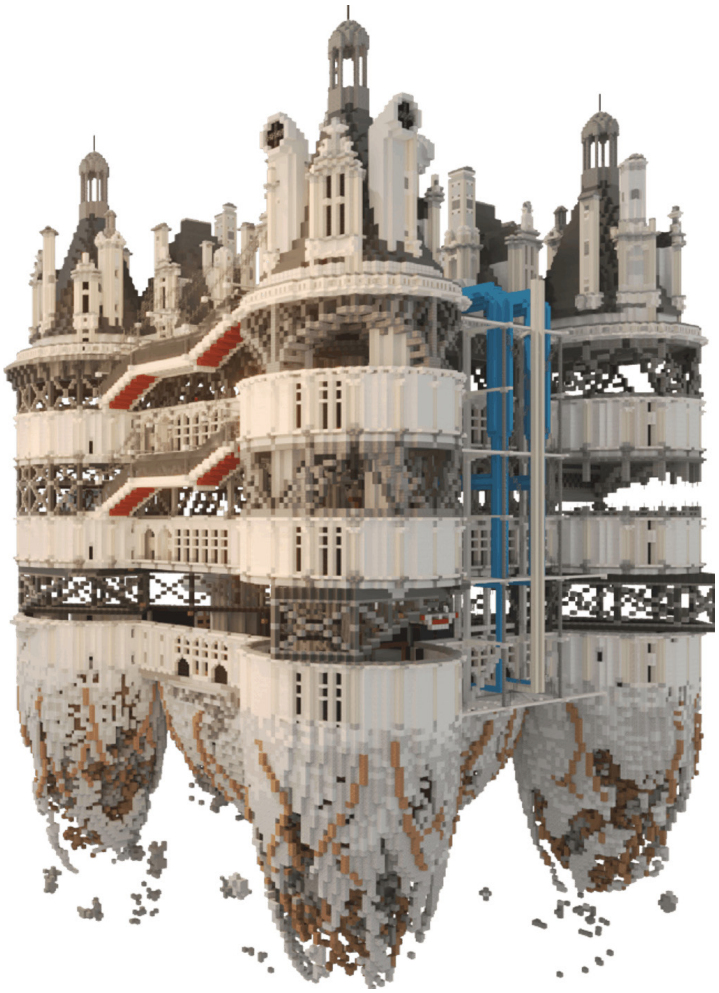


Figura 137
Perspectiva do projecto da Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy desenvolvido para o concurso «Chambord Inachevé».

de várias partes do mundo. O contributo em conjunto composto por cada proposta representa a verdadeira utopia de Chambord: como um lugar histórico se reflete nos olhos dos futuros arquitectos de várias partes do globo. Destacamos neste dissertação uma das quatro propostas vencedoras do concurso «Chambord Inachevé» pelos seus princípios conceptuais: o projecto da Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy foi desenvolvido em grupo na plataforma online do jogo Minecraft. Para quem não sabe, é um jogo tridimensional cujo cenário é modelado por cubos de 1 m^3. A sua proposta reconstrói a torre central de Château de Chambord no cenário da plataforma digital que, depois de entregue, ficou disponível online para poder ver *visitada* e *alterada*. Para nós este projecto mostra que a utopia não precisa de existir apenas nas nossas mentes, pois pode ser construída num cenário digital no qual todos participam, como uma *maquete* infinita. Imaginem uma cidade construída num mundo digital que serve de teste para a realidade. Vivemos num tempo onde a realidade virtual se sobrepõe, às vezes, à realidade física. Porque não usar uma a favor da outra? Reconstruir as partes do mundo em modo digital, um mundo ficcional que pode estar ao alcance de todos.

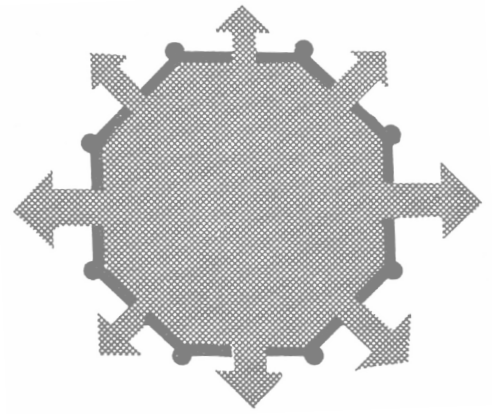


Figura 138
A cidade estática do passado rompeu a sua muralha e espalhou-se pelo campo.



Figura 139
Vista aérea da cidade de Palmanova.

[9] FUTURO UTÓPICO

A cidade de fundação maneirista de Palmanova aparece neste trabalho como exemplo de um *«núcleo urbano homogéneo dotado de um plano global»*[1]. Um plano de limites bem definidos que com as necessidades dos novos tempos foi aberto, a cidade cresce e expande-se para fora da sua muralha. Hoje surge inacabada, incompleta, *«reminescente de uma tradição poderosa que visava regular a vida segundo um padrão racional»*[2]. As cidades deverão poder crescer, mas à medida que crescem novos limites terão de ser definidos. Que futuro queremos para as nossas cidades? A distribuição da população pelos subúrbios desordenados e a exclusividade dos centros urbanos?

«As futuras repercussões da abertura das cidades e da abolição dos limites e, naturalmente, os perigos de um alastramento dos subúrbios, dificilmente podiam ser avaliados na época»[3]. O abandono populacional do centro urbano está normalmente relacionado com a vontade de isolamento fora da cidade, para os seus subúrbios. O automóvel *obrigou* a cidade a crescer, aumentando a dimensão do seu perímetro e das suas ruas. Nestas novas expansões a dimensão do homem deixa de ser o modelador. As cidades europeias, com um passado histórico, deram prioridade ao automóvel. É tão raro encontrar o espaço pedonal da cidade longe do perigo de ser atropelado. O problema do automóvel é que ultrapassa os limites da deslocação humana, pois se todos tivermos que nos deslocar a pé haverá necessariamente limites, para controlar estas distâncias. O(s) meio(s) de deslocação na cidade define(m) como a cidade se organiza. As cidades não são cidades pelas dimensões que atingem, mas sim pela unidade que é construída por uma massa edificada, que deverá ser pensada como um organismo vivo.

«A interdependência de pensamento abstracto e requisitos práticos, ambos baseados, directa e indirectamente, nas condições sociais, surge com toda a clareza

---

1 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 74.

2 Ibid., p. 74.

3 Ibid., p. 120.

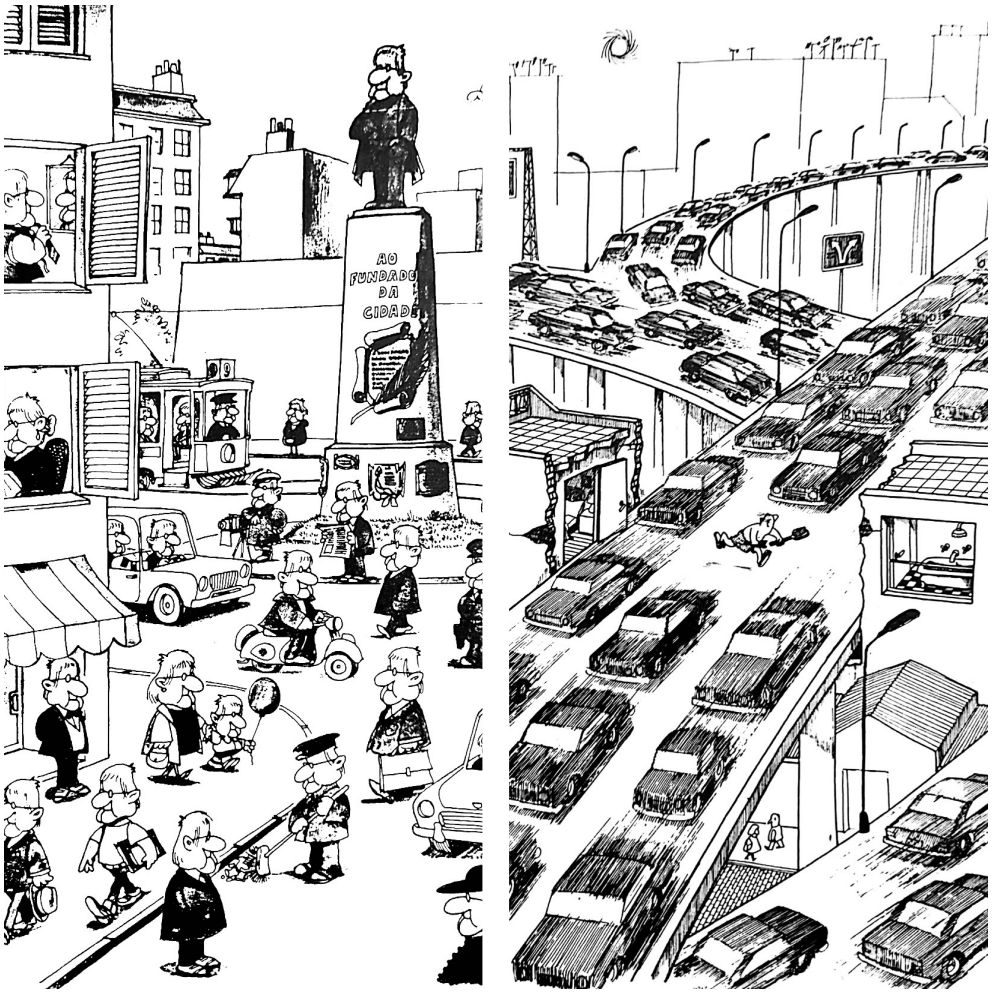


Figura 140
Bandas desenhas do Quino.

na história da arquitectura e, em particular, nas obras dos grandes urbanistas, que exprimem um elemento visionário ou utópico»[4]. A arquitectura, como qualquer outra actividade humana, é representada em primeiro lugar pela sua prática e em segundo lugar pela sua teoria. São dois campos de acção opostas que se deverão complementar. A prática representa, não só, as práticas presentes, mas a redescoberta das anteriores. A teoria acompanhou a prática como seu simétrico, mas variável que se questiona. A teoria existe no elemento visionário e utópico, é uma projecção da imagem de uma realidade da qual o colectivo existe como indivíduo. Como verificamos ao longo da dissertação o elemento visionário e utópico existe sempre paralelo a uma realidade prática, sem esta correlação a humanidade não teria evoluído da mesma maneira.

«Qual é a tese de Engels? Simplesmente esta: "que as grandes cidades tornaram aguda a doença do organismo social, que nos campos se apresentava de forma crónica, e com isto mesmo puseram à mostra a verdadeira essência e o modo para a curar"»[5]. Como Engels afirma, as grandes cidades são o meio para compreender o organismo social, os seus problemas e as suas soluções. A resposta está na cidade, não precisamos de especular. A cidade é o centro da questão. A nossa espécie existe, cada vez mais, em abundância, mas deverá viver concentrada ou distribuída pelo território?

> *«Neste sentido Engels confirma quanto acima se afirmou de que a problemática das grandes cidades precede o período industrial quando afirma que: "…esta carência de habitações não é qualquer coisas de particular da época presente, nem é um mal particular do moderno proletariado que o distinga de todas as classes oprimidas que o precederam; pelo contrário, este problema tem atingido todas as classes oprimidas de todos os tempos de maneira bastante uniforme…"»*[6].

---

4 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 121.

5 Friedrich Engel, *La questione delle abitazioni*, ed. ital,. Roma, 1950; F. E., *La situazione della classe operaria in Inghilterra*, Roma, 1955. Cit. In: Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 208.

6 Ibid., p. 209.

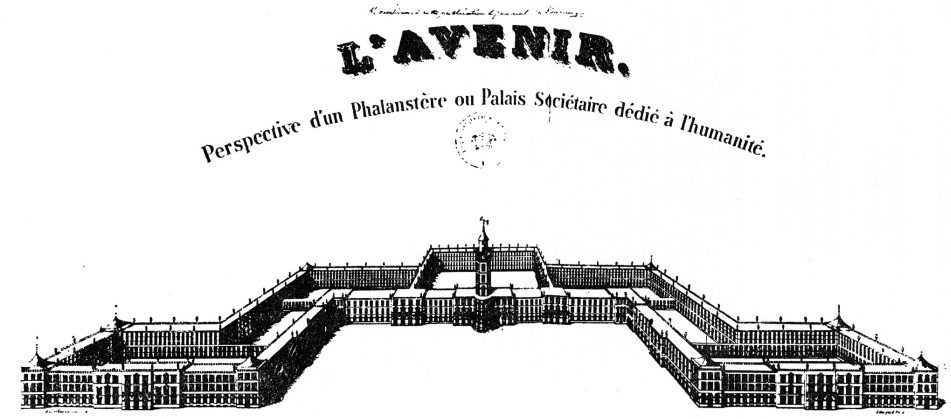


Figura 141
Perspectiva do Falanstério, projecto de Charles Fourier.

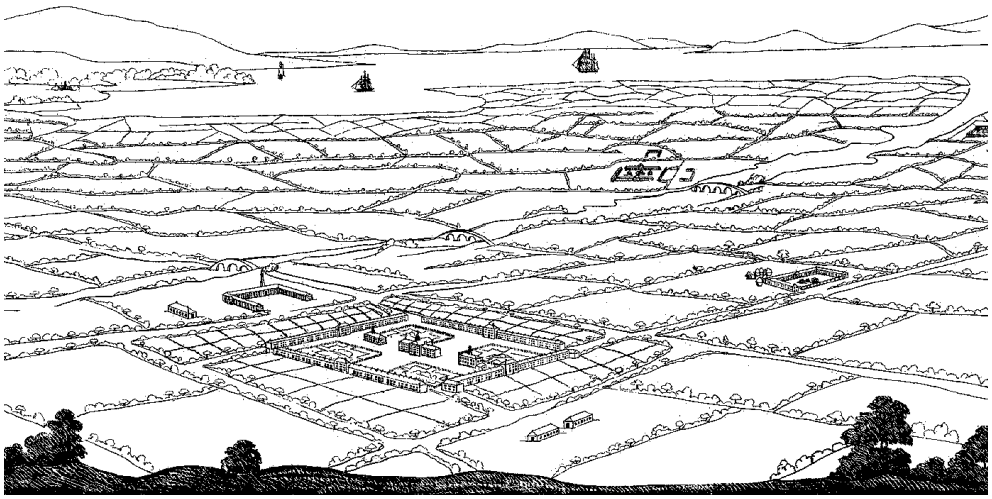


Figura 142
Perspectiva das aldeias de cooperação mútua, segundo Robert Owen.

Quando ganhamos consciência que o problema da carência de habitação precede o período industrial, ficamos a perceber que a história global não esclarece as características sociais das classes oprimidas. Como podemos diminuir ou acabar com a opressão social? Como podemos falar da história da humanidade quando a maior parte dessa humanidade foi escrava das leis das suas sociedades. Como podemos falar de direitos e deveres humanos se as nossas educações são diferentes de lugar para lugar, veneramos deuses diferentes e cada um é obrigado a lutar pela sua nação? Precisamos de uma educação flexível, cultural, científica, artística e filosófica. Somos um ser «infinito» e essa infinitude revê-se nas possibilidades do lugar imaginário.

> «*Os planos de ambos os pensadores* [Owen e Fourier] *têm em comum a acentuação da vida comunitária, trabalhando as mulheres fora do círculo familiar e participando da vida pública.* […] *Estas estruturas deveriam multiplicar-se e ser melhoradas ao longo dos anos, vindo a ser edificado um certo número de novas construções. Fourier tinha perfeita consciência da influência estimulante da arquitectura sobre as ocupações e as relações humanas, pelo que exigia variedade e acesso fácil*»[7].

Nos planos ideais dos «socialistas utópicos» Owen e Fourier é sugerida a acentuação da vida comunitária e a participação da mulher nas actividades sociais, fora do círculo familiar. Será este o futuro ideal para as nossas sociedades capitalistas, o sentido de cooperação? Se desde o princípio das civilizações humanas o Homem transformou o clima à sua medida, que sentido faz a sua vida social ainda se centrar na lei do mais forte? Hoje temos consciência da «influência estimulante da arquitectura sobre as ocupações e relações humanas», mas que liberdade de acção têm os jovens arquitectos para (re)construir? A arquitectura é o cenário que acolhemos

7 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 152.

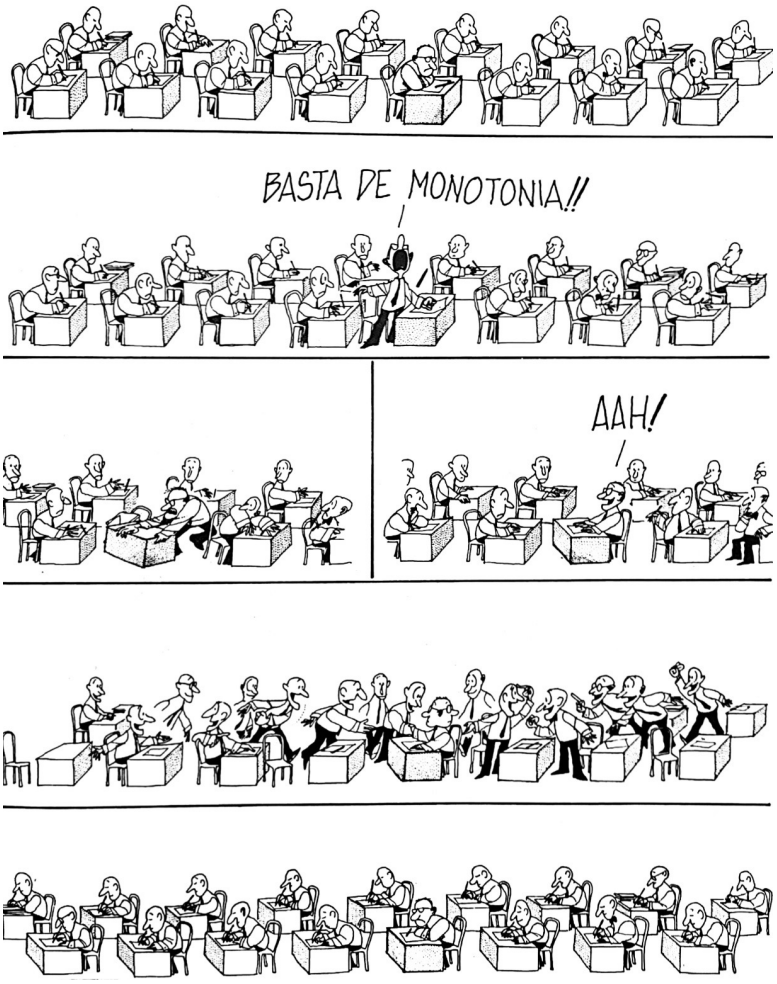


Figura 143
Banda desenhada do Quino.

para as nossas vidas, mas devíamos saber compreendê-lo pelos limites do passado que representa. O futuro da arquitectura define-se pela construção da «ponte» entre o passado e o futuro, o antigo e o moderno, o velho e o novo.

«Qual é a função do pensamento ideal hoje, quando é tão frequente a concretização despontar?»[8]. As faculdades de arquitectura desempenham um papel importante neste sentido, visto que a maior parte do seu programa não prevê qualquer tipo de construção real, para além da maquete. Uma teoria de arquitectura, ou melhor, um projecto teórico não deve permanecer inconsequente, deve ser divulgado e discutido em grupo, para que o ideal de cada um possa reforçar o ideal do outro. A arquitectura só desilude quando não corresponde a uma expectativa. Chegou o tempo da faculdade de arquitectura *invadir* o espaço da cidade, torná-la o palco da experimentação, aproximar os jovens arquitectos do lugar, das pessoas e do vernacular.

«Essa função consiste em sustentar princípios normativos, transcender as exigências quotidianas mais triviais, manter a arquitectura como arte, conferindo-lhe significado estético duradouro. […] *Assim, o plano ideal surge simultaneamente como um correctivo e um desafio»*[9]. O reconhecimento da arquitectura começa na escola (faculdade). O seu espaço é responsável pelo futuro da sua arte, descontinuada pela fragmentação histórica. O aluno aprende a ser arquitecto quando reconhece o valor da cultura que quer representar ou projectar. A construção da identidade do arquitecto define-se pela interdependência da sua teoria e da sua prática. A escola é o espaço de descoberta e construção do ideal para que o confronto com a realidade passe por uma adaptação desse ideal.

«Isto poderá ser conseguido mediante uma clara compreensão das funções das cidades como um todo e a expressão desse objectivo de uma maneira que reco-

8 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 175.

9 Ibid., p. 175.

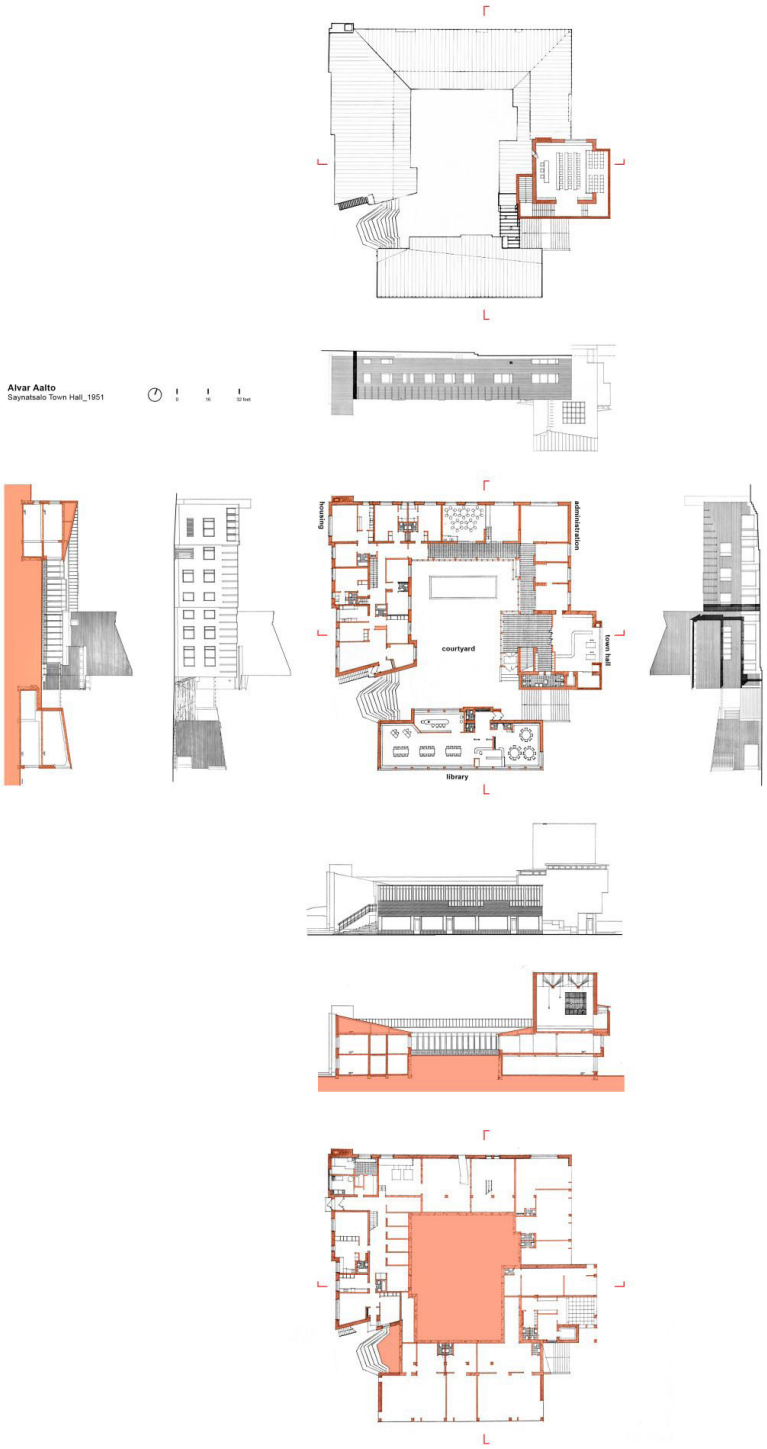


Figura 144
Plantas, cortes e alçados do Centro Cívico de Säynätsalo, Finlândia, projecto de Alvar Aalto, 1949-1952.

nheça a necessidade de modelos absolutos, ainda que a sua concretização esteja fora do alcance. […] *Assim, o plano ideal surge simultaneamente como um corrective e um desafio»*[10]. A maneira de podermos compreender a cidade como um todo é mudando o seu estatuto. A possibilidade de introduzir o estatuto de cidade-estado na realidade em que vivemos hoje, aproximando a política da cidade e da sua região. Cada lugar tem as suas propriedades que devem ser abordadas em concreto. Ao concentrar o poder num território mais pequeno é mais fácil aceder às suas necessidades. Antes de pertencer a uma nação, as pessoas pertencem a lugares e regiões específicas. Não estamos a sugerir independência da nação pré-estabelecida, apenas a divisão do governo em regiões autónomas responsáveis por cidades-estado. Um país não é um estado, mas sim um conjunto de estados com a independência natural do lugar. Esta é a maneira que vemos de aproximar a política democrática aos seus cidadãos.

«Actualmente, é impossível decidir se as cidades do futuro voltarão a ser claramente definidas pelos seus limites, por exemplo, cinturas verdes, e não necessariamente cercas muralhadas, mas algumas das construções de Alvar Aalto no Centro Cívico de Säynätsalo permitem uma interpretação desta longa tradição de vedação mediante a mudança dos níveis e os espaços circunscritos»[11]. Infelizmente as cidades do futuro poderão ser definidas por limites fechados, que visam proteger o interior do exterior. Nós defendemos uma cidade que se define pelas seus limites abertos, como convite ao contributo exterior para o progresso interior.

No nosso futuro utópico as cidades serão independentes, mas abertas. O que une as cidades é a competição (passiva) e as trocas culturais que estabelecem, muito à medida das repúblicas da Itália renascentista. A «Ilha de Chambord» é a fase final do projecto visionário do Château — que quer ser cidade. A projecção

10 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 175.

11 Ibid., p. 177.

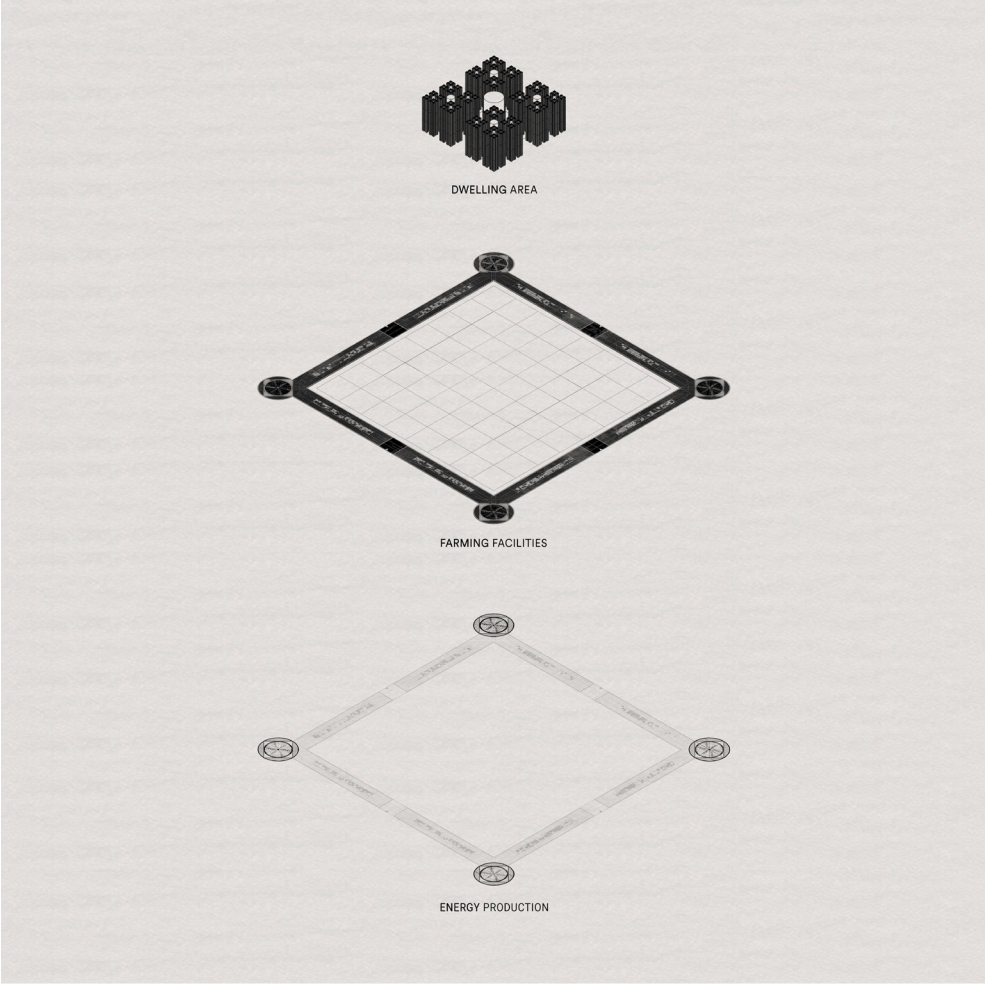


Figura 145
Axonometria explodida da organização e distribuição do programa da Ilha de Chambord (colagem).

de quinhentos anos no futuro é mais simbólica que científica. O futuro utópico de Chambord é sobreposto à distopia em que o ser humano deixa de ter condições para viver no território terrestre, pela completa negligência da natureza a nível global. Depois de *contemplar* a sua destruição a humanidade que sobrevive fica responsável pela recuperação da natureza. O oceano é contentor de muito lixo, por esta razão, a Ilha de Chambord vagueia o oceano recolhendo o seu lixo e usando-o como recurso construtivo. Não há ninguém para produzir material, então a última civilização humana é construída a partir dos restos de tudo. Tudo o que antes era desperdício agora é essencial.

A «Ilha» organiza-se da mesma maneira que Chambord: no centro a zona urbana; no perímetro os serviços que sustentam o centro; e no entre uma zona mista. A zona urbana está dividida em quatro grandes cidades-estado divididas por dois gigantes canais de água que se cruzam. No centro do cruzamento existe um cilindro, dedicado ao espaço de assembleia entre as quatro cidades. Entre o núcleo urbano e o perímetro há uma enorme extensão de água onde poderão surgir pequenas ilhas independentes de um estado maior. No perímetro os futuros campos agrícolas artificiais, as indústrias e a produção energética. A Ilha será auto-suficiente e sustentável, abrigando a humanidade e afastando-a da natureza que está a reconstituir-se.

Este projecto procura imortalizar Chambord como modelo absoluto. A sua história culmina no nosso projecto. A dissertação libertou o projecto de alguns constrangimentos formais, sendo que a imagem da Ilha é mais simbólica do que real. A escala do projecto distância-se também da escala da nossa realidade, ultrapassando em altura a atmosfera respirável. Novas considerações surgiram sobre a forma da Ilha que propusemos no concurso. Uma delas, bastante pessimista, ao reflectir sobre as enormes torres modulares da cidade hiper-vertical, sugere que a constru-

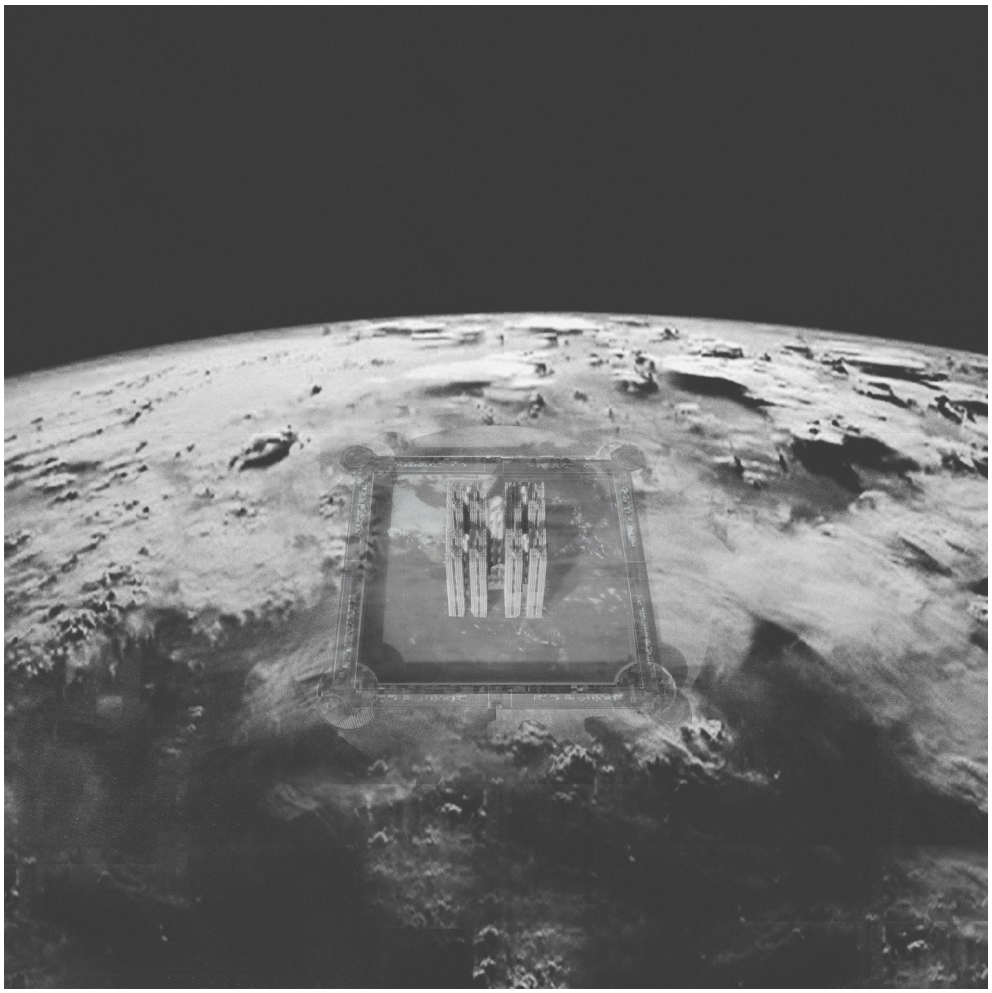


Figura 146
Vista de satélite da Ilha de Chambord (colagem).

ção da «Ilha» atinge o expoente máximo da definição memorial do monumento. A Ilha é o cemitério, nunca construído, de uma humanidade que não sobrevive. Isto para dizer, que as formas que representamos não reflectiram sobre a questão social, mas a dissertação sim.

As cidades da «Ilha de Chambord» terão o mesmo limite: um quadrado de 200 km com torres que não poderão ultrapassar em altura a sua largura. A cidade constrói-se à volta da água, e o seu traçado constitui-se à medida que a arquitectura surge. Não há carros, mas poderão haver barcos. A cidade percorre-se devagar. As quatro cidades serão análogas à cidade de Veneza, mas adaptadas à escala da «megalópolis». *«A "expansão máxima" do espaço para viver, tão popular ainda hoje, pode portanto corresponder a uma fase evolutiva de retrocesso, e não de avanço»*[12]. A dissertação, dentro dos possíveis, aproxima os princípios da concepção ideal de Chambord ao tema da cidade. A cidade é o todo da arquitectura, uma não existe sem a outra, a não ser que se trate necessariamente de uma arquitectura isolada, que se caracteriza como «cidade pequena».

> *«É impossível predizer até que ponto os planos mais flexíveis do futuro permitirão a expansão sem que os contornos da cidade se tornem indefinidos. Todavia, este estudo parece revelar que o planeamento multifocal continuará a manter as suas características tradicionais fundamentais e que, por conseguinte, as formas do passado poderão perfeitamente actuar como um estímulo para desenvolvimentos ulteriores»*[13].

Chegou o tempo de consolidar a cidade como um todo de todos, dos que querem habitar e dos que querem visitar. São as duas dinâmicas da cidade: a permanência e a passagem. As cidades europeias, especialmente as capitais, são com-

12 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 177.

13 Ibid., p. 187.



Figura 147
Vista da planície da Ilha de Chambord (colagem).

postas por grandes extensões urbanas. Haverá um limite para a dimensão da cidade ou o modo como se organizam e distribuem os espaços da cidade, pode ajudar a controlara sua extensão sem fim?

A «Ilha de Chambord» tem a seu favor a tradição que lhe é inerente, ao traçado que coincide com muitas cidades ideais, projeta uma ideia de passado que se quer fazer renascer. O planeamento multifocal que existe no sistema fractal pode ajudar a resolver os problemas das grandes extensões urbanas, restabelecendo novos centros. As formas do passado como estímulo para o futuro, esclarecem a ideia de projecto que desenvolvemos. Através do passado de Chambord, do seu projecto humanista, construímos uma narrativa que culmina no lugar futuro onde a Utopia se desenvolve.

«Agora que as comunicações internacionais tornaram quase inevitável uma concepção universal da cidade, vai-se tomando consciência da importância do carácter único do sítio da variedade dos contextos sociais. Foi nas pequenas comunidades confinadas do passado que o urbanista concebeu a noção de cidade ideal; agora, ganha significado a adaptação da visão universal à questão particular»[14]. O que podemos aprender com o humanismo de Alberti é a importância do vernacular que se reflete no lugar. A arquitectura e a cidade não deverão perder esta ligação essencial. A história mostrou-nos que o lugar evolui e transforma-se ao longo do tempo, a tradição ou tradições do lugar representam a sua continuidade. A arquitectura evolui nestes termos: a adaptação da visão universal à particular, desde a corrupção do latim ao Estilo Internacional. O movimento pós-moderno pode ser entendido como o confronto entre a estética moderna e a arquitectura tradicional de cada lugar. A linguagem da arquitectura é cada vez mais particular, mais absoluta. *«Porém, existe, no essencial, um desejo de manter a cidade como centro social capaz de integrar os subsídios e de preservar a continuidade histórica»*[15].

---

14 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 189.

15 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa:



Figura 148
The City of the Captive Globe, projecto de Rem Koolhas, 1972.

Às vezes o desejo de manter é mais forte que o de mudar, o seu controlo é incontrolável. A nossa mente é mais flexível do que a conceptualizamos. A arte tem que ser sensível e provocar emoções, já Alberti o dizia. A procura de melhor é infinita, é o horizonte que se mantém sem terra à vista, mas o sonho só existe enquanto não se realizar. A arquitectura e a cidade antiga que persiste até ao presente assumem a forma de monumento plural. A continuidade histórica não reside em estilos ou linguagem, mas no modo como se organiza o espaço, na sua lenta evolução tipológica.

> *«A política, de facto, constitui aqui o problema das opções. Quem em última instância escolhe a imagem de uma cidade? A própria cidade, mas sempre somente através das suas instituições políticas.* […] *Pode-se afirmar que esta opção é indiferente; mas seria simplificar obviamente a questão. Não é indiferente; Atenas, Roma, Paris são a forma da sua política, os sinais de uma vontade.* […] *Certo é que se nós consideramos a cidade como manufacto, tal como os arqueólogos, podemos afirmar que tudo aquilo que se acumula é sinal de progresso; mas isto não impede que existam diversas avaliações deste progresso. E diferentes avaliações das opções políticas.* […] *Mas então a política, que parecia estranha, como que mantida longe deste discurso sobre a cidade, faz a sua entrada como primeira figura; apresenta-se no modo que lhe é próprio e no momento construtivo»*[16].

A cidade precisa de autonomia política e de diversidade multidisciplinar das entidades políticas. A política da cidade é responsabilidade de todos os seus cidadãos. A condição social humana é uma condição política, assim como as suas actividades práticas. A arquitectura é uma construção política, mas ainda não descobriu o seu espaço de intervenção fora da encomenda particular ou do concurso público. A concepção ideal prova que os arquitectos *fervilham* de ideias novas e futuros utópicos, o verdadeiro progresso da arquitectura é disponibilizar o campo de acção prático partilhado pelas entidades dispostas a questionar e a resolver os seus problemas.

Presença, 1988), p. 190.

16 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmos, 1977), p. 217.

Reflexão e notas para investigações futuras

No primeiro capítulo, acompanhámos a construção do Château de Chambord, confrontando o projecto real com o(s) projecto(s) imaginário(s). Escolhemos recuperar o projecto parcialmente construído da torre de Chambord — considerado mais próximo da sua ideia originária — a que demos continuidade nos capítulos seguintes. De alguma maneira, tentámos ilustrar uma possível metodologia para reconhecer um monumento «inacabado», olhando para o construído e, ao mesmo tempo, para o não-construído, presente nos documentos desenhados e escritos. A história atribui e re-atribui significado às formas da arquitectura e da cidade, enquadrando-as num lugar e num tempo. Este processo é semelhante ao nosso estudo sobre Chambord, onde nos debruçámos sobre a fundação deste lugar, para contextualizar a nossa idealização histórica e arquitectónica. A dissertação ajudou a fundamentar o projecto de grupo e a compreendê-lo de novos pontos de vista, reconhecendo a sua tipologia entre a residência e a cidade. O primeiro capítulo esclareceu a riqueza plural de uma arquitectura eclética e experimental, que pertence a um lugar, mas evoca uma séries de outros. É sem dúvida uma obra francesa que se abre para o mundo e reflete como podemos manter uma integridade tradicional com refinamentos exteriores.

No segundo capítulo, demos continuidade ao projecto da torre, visto que o rei, Francisco I de França, quis ampliar a construção do Château em 1526. A nossa ampliação foi feita mantendo a tipologia central, separando-se da forma do projecto construído. Não é por acaso que a geometria do centro está presente em inúmeros projectos ideais — igrejas, residências, fortalezas e cidades. A sua forma tem a capacidade de circunscrever uma unidade, independentemente da sua escala. A planta central influenciou, especialmente, o espírito humanista do Renascimento, representado iconograficamente pela figura do corpo humano dentro do círculo e do quadrado. O edifício central aberto para todos os lados é o tema da Cidade de Chambord. Alberti, na sua descrição da igreja ideal, sugere que esta seja aberta para todos os lados, implantada numa praça encerrada por um perímetro, que a separa da cidade. O nosso projecto seguiu este princípio, apesar de se tratar de um edifício residencial. No entanto, o Renascimento é caracterizado pela utilização das formas clássicas, ao mesmo nível, para edifícios sagrados, profanos e domésticos. Segundo os humanistas renascentistas, como Alberti, a arquitectura deveria aproximar-se das pessoas, da sua «língua», dos seus costumes e das suas formas. A dificuldade maior do nosso projecto foi ultrapassar o que Chambord representa: mais um exemplo de arquitectura que, apesar da sua validade histórica, foi construída para um rei, para a classe social mais alta, abaixo de Deus. Qual é então a validade social do nosso projecto? Qualquer acto humano é um acto «inacabado»,

Reflexão e notas para investigações futuras

qualquer acto encerra um determinado tempo de ponderação que, prolongado, poderá alterar o acto previsto. O nosso projecto (re)constrói o que nunca vai ser (re) construído, mistura as memórias do passado, presente e futuro numa *colagem* singular. Hoje, uma das grandes questões da arquitectura prende-se com a definição do seu público. Estarão os arquitectos condenados a construir sob o domínio do poder económico, quando a oportunidade social é necessária e podia ser exemplo de trabalho para todos os jovens arquitectos?

No último capítulo, projectámos a nossa «realidade» quinhentos anos no futuro. A «Ilha de Chambord» representou a ideia de recomeço, de revalorização, da nova Utopia. O nosso projecto foi propositadamente simbólico, porém, o trabalho de dissertação levou a uma revisão da(s) ideia(s) de projecto. O mundo está em crise e o nosso projecto relembrou-nos isso, de que se os objectivos globais continuarem a ser conduzidos por uma economia apolítica — preocupada apenas em sustentar-se a si própria — iremos acabar em esgotamento. O nosso projecto representou um elogio à arquitectura e à cidade definida por limites finitos, para que a sua forma posso ser compreendida como unidade plural. A arquitectura é uma acto político porque reconfigura um limite da cidade e dá-lhe uma forma; essa forma importa porque pode alterar ou manter as rotinas da cidade. Quando falamos de limite não estamos a falar de muralhas ou de muros, estamos a falar do limite da condição formal. Há inúmeras maneiras de definir o limite sem impedir que alguém o ultrapasse. Temos o exemplo do plinto, presente nas obras de Mies van der Rohe; a cintura verde do segundo plano de Chaux; e os canais da cidade de Veneza. O canal, presente na organização da cidade ideal renascentista, desenhou o(s) limite(s) da «Cidade» e da «Ilha de Chambord», tal como na cidade (seccionada) de Leonardo que mostra a rede de canais e infra-estruturas que constroem o sistema da cidade, como obra de arquitectura e engenharia.

A dissertação procurou a razão no ideal de vários autores, especialmente nos desenhos e projectos mais abstractos, por possibilitarem uma maior liberdade de interpretação. A Utopia, ilha imaginária de Thomas More, existe em cada ser humano de maneira diferente. A concepção do Céu e do Inferno é também uma concepção ideal entre dois absolutos. O ideal existe em cada Homem; muda ao longo do seu tempo de vida, tal como as cidades mudam. O ideal é o infinito que tentamos alcançar durante a nossa finitude, assim, cabe a cada arquitecto julgar e dar continuidade aos ideais do seu passado, presente e futuro. A política da arquitectura funciona desta maneira: através do confronto entre a forma e a ideia, entre o acto e o sonho; só a partir deste confronto podemos conceber a arquitectura como organização d(e um)a coexistência humana.

Fontes de informação

FONTES PRIMÁRIAS

AURELI, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*. Writing Architecture. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2011.

BOUDON, Philippe e Deshayes, Philippe., *Viollet-Le-Duc: le dictionnaire d'architecture*. Architecture. Recherche 10. Liège: Pierre Mardaga, 1979.

CALATRAVA, Juan e CASTEX, Jean. *Renacimiento, barroco y clasicismo: historia de la arquitectura, 1420-1720*. Akal Arquitectura 4. Madrid: Akal, 1994.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Traduzido por José Colaço Barreiros. 2.ª Edição. Estórias 53. Lisboa: Editorial Teorema, 1996.

CHATENET, Monique. *Chambord*. Paris: Editions du Patrimoine, 2013).

CREMANTE, Simona. *Leonardo da Vinci: The Complete Works*. Traduzido por Catherine Frost. Exeter: David & Charles, 2006
.
CUCHE, François-Xavier. *La vie de château*. Strasbourg: P.U.S, 1998.

DOXIADIS, Constantinos A. *Arquitectura em transição*. Tradução de Aníbal S. A. Vieira. Coimbra: Arménio Amado, 1965.

EATON, Ruth. *Ideal Cities: Utopianism and the Unbuilt Enviroment*. London: Thames & Hudson, 2001).

EVERS, Bernard e THOENES, Christof. *Teoria da arquitectura: do renascimento até aos nossos dias 117 tratados apresentados em 89 estudos*. Traduzido por Maria do Rosário Paiva Boléo. Köln: Taschen, 2003.

GRASSI, Giorgio. *Leon Battista Alberti e a arquitectura romana*. Traduzido por José Miguel Rodrigues. 1.ª ed. Porto: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva; Edições Afrontamento, 2015.

LAVIN, Sylvia. *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1992.

LE CORBUSIER. *Toward an Architecture*. Traduzido por John Goodman. London: Francis Lincoln Ltd, 2008.

LIPPOLIS, Leonado. *Viagem aos confins da cidade — A metrópole e as artes no outono pós-moderno (1972-2001)*. Traduzido por Margarida Periquito. 1.ª ed. Lisboa: Antígona, 2016.

MARCH, Lionel. *Architectonics of Humanism: Essays on Number in Architecture*. Chichester: Academy, 1998.

MORE, Thomas. *A Utopia*. Traduzido por José Marinho. 14.ª ed. Filosofia e ensaios. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

MURATORE, Giorgio e PORTOGHESI, Paolo. *La città rinascimentale: tipi e modelli attraverso i trattati*. Planning & Design 12. Milano: Gabriele Mazzota, 1975.

NUFRIO, Anna. *Eduardo Souto Moura. Conversas com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

Fontes de informação

PALLASMA, Juhani. *Essências*. Tradução de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

PEDRETTI, Carlo. *Leonardo: architetto*. 2.ª ed. Milano: Electa, 1981.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie. *L'architecture à la française: XVI, XVII, XVIII siècles*. Paris: Ricard, 1982.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie. *Histoire de l'architecture française: de la renaissance à la revolution*. Paris: Mengés, 1989.

PEVSNER, Nikolaus. *An Outline of European Architecture*. 7.ª ed. Harmondsworth: Penguin Books, 1988.

QUINO. *Não me grite!* 3.ª ed. Humor com humor se paga 1. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

QUINO. *Gente*. 3.ª ed. Humor com humor se paga 2. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Edificios y sueños: estudios sobre arquitectura y utopia*. Madrid: Nerea, 1991.

ROSENAU, Helen. *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*. Traduzido por Wanda Ramos. 1.ª ed. Dimensões. Série especial. Lisboa: Presença, 1988.

ROSSI, Aldo. *A arquitectura da cidade*. Traduzido por José Chartes Monteiro e Sousa Martins. Lisboa: Edições Cosmo, 1977.

RUDOFSKY, Bernard. *Architecture without architects*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1964.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *O Principezinho*. Traduzido por Alice Gomes. 4.a ed. Lisboa: Editorial Aster, sem data.

SIZA VIEIRA, Álvaro. *Imaginar a evidência*. Traduzido por Soares da Costa. Lisboa: Edições 70, 2000.

SMITH, Christine. *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470*. Oxford: University Press, 1992.

TAFURI, Manfredo. *Sobre el renacimiento: principios, ciudades, arquitectos*. Traduzido por Mónica Poole Bald. Artes. Grandes temas. Madrid: Cátedra, 1995.

VIDLER, Anthony. *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the Era of French Revolution*. Basel: Birkhäuser, 2006.

WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London New York: Academy St. Martin's Press, 1988.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitectura*. Traduzido por Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira. 2.ª ed. Artes e Letras 1. Lisboa: Arcádia, 1977.

Fontes de informação

FONTES SECUNDÁRIAS

Centre d'études supérieures de la renaissance. *L'escalier dans l'architecture de la renaissance*, Actes du colloque tenu à Tours du 22 au 26 mai 1979. De Architectura. Paris: Picard, 1985.

Centre d'études supérieures de la renaissance. *Les traités d'architecture de la renaissance*. Actes du colloque tenu à Tours du 1 au 11 juillet 1981. De Architectura. Paris: Picard, 1988.

Centre d'études supérieures de la renaissance. *Les chantiers de la renaissance*. Actes du colloque tenu à Tours en 1983-1984. De Architectura. Paris: Picard, 1991.

Centre d'études supérieures de la renaissance. *L'emploi des ordres dans l'architecture de la renaissance*. Actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986. De Architectura. Paris: Picard, 1992.

Centre d'études supérieures de la renaissance, *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures a la fin du moyen age et a la renaissance*. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988. De Architectura. Paris: Picard, 1994.

Centre d'études supérieures de la renaissance. *L'église dans l'architecture de la renaissance*. Actes du colloque tenu à Tours du 28 au 31 mai 1990. De Architectura. Paris: Picard, 1995.

COSTA, J. Almeida e MELO, A. Sampaio. *Dicionário da língua portuguesa*. 7.ª ed. revista e ampliada. Porto: Porto Editora, 1994.

GUADALUPI, Gianni e MANGUEL, Alberto. *Dicionário de Lugares Imaginários*. Traduzido por Carlos Vaz Marques e Ana Falcão Bastos. 1.ª ed. Literatura de viagens. Lisboa: Tinta-da-china, 2013.

KUILMAN, Marten. *Quadralectic Architecture: a Survey of Tetradic Testimonials in Architecture Heemstede*. Falcon Press, 2011.

«INTERNATIONAL ARCHITECTURAL PROJECT CHAMBORD INACHEVÉ». Acedido 16 de Junho de 2018. https://www.chambord.org/en/cfp/.

«Château de Chambord: le projet perdu de Leonard de Vinci». Acedido 16 de Junho de 2018. http://www.chambord-archeo.com/.

«Gallica». Acedido 16 de Junho de 2018. https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop.

«Arcology: The City In The Image Of Man by Paolo Soleri (Complete Book)». Acedido 30 de Janeiro de 2019. https://www.organism.earth/library/document/76.

«Historical Units of Length Converter». Acedido 30 de Janeiro de 2019. https://www.convert-me.com/en/convert/history_length/.

Lista e créditos de imagens

Fig. 1 «INTERNATIONAL ARCHITECTURAL PROJECT CHAMBORD INACHEVÉ», acedido 16 de Junho de 2018, https://www.chambord.org/en/cfp/.
Fig. 2 Colagem do autor.
Fig. 3 Fotografia do autor.
Fig. 4 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française: de la renaissance à la revolution* (Paris: Mengés, 1989), p. 61.
Fig. 5 [editada pelo autor] «ARCHI/MAPS», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://archimaps.tumblr.com/post/22316206704/ground-floor-plan-of-the-ch%C3%A2teau-de-blois.
Fig. 6 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française: de la renaissance à la revolution* (Paris: Mengés, 1989). p. 56.
Fig. 7 Monique Chatenet, *Chambord* (Paris: Editions du Patrimoine, 2013), p. 34.
Fig. 8 Ibid., p. 108
Fig. 9 Ibid., p. 63.
Fig. 10 Ibid., p. 71.
Fig. 11 Ibid., p. 71.
Fig. 12 Fotografia do autor.
Fig. 13 Monique Chatenet, *Chambord* (Paris: Editions du Patrimoine, 2013), p. 33.
Fig. 14 Fotografia do autor.
Fig. 15 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française: de la renaissance à la revolution* (Paris: Mengés, 1989), p. 55.
Fig. 16 Ibid., p. 53.
Fig. 17 Le Corbusier, *Toward an Architecture*, trad. John Goodman (London: Francis Lincoln Ltd, 2008), p. 12.
Fig. 18 Monique Chatenet, *Chambord* (Paris: Editions du Patrimoine, 2013), p. 70
Fig. 19 [editada pelo autor] «INTERNATIONAL ARCHITECTURAL PROJECT CHAMBORD INACHEVÉ», acedido 16 de Junho de 2018, https://www.chambord.org/en/cfp/.
Fig. 20 Monique Chatenet, *Chambord* (Paris: Editions du Patrimoine, 2013), p. 70
Fig. 21 [editada pelo autor] Ibid., p 74.
Fig. 22 Fotografia do autor.
Fig. 23 «INTERNATIONAL ARCHITECTURAL PROJECT CHAMBORD INACHEVÉ», acedido 16 de Junho de 2018, https://www.chambord.org/en/cfp/.
Fig. 24 Bernard Evers e Christof Thoenes, *Teoria da arquitectura: do renascimento até aos nossos dias 117 tratados apresentados em 89 estudos*, trad. Maria do Rosário Paiva Boléo (Köln: Taschen, 2003), p. 223.
Fig. 25 Colagem do autor.
Fig. 26 (1) «Week 3: Early Renaissance Domestic Architecture», acedido 30 Janeiro de 2019, https://reminiscingtherenaissance.wordpress.com/2012/02/13/early-renaissance-domestic-architecture/; (2) Bruno Zevi, *Saber ver a arquitectura*, trad. Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira, 2.ª ed., Artes e Letras, n.º 1 (Lisboa: Arcádia, 1977), p. 80; (3) Ibid., p. 31; (4) Ibid., p. 80.
Fig. 27 Fotografia do autor.
Fig. 28 Fotografia do autor.
Fig. 29 Fotografia do autor.
Fig. 30 «disegni duomo di firenze - Pesquisa Google», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://www.google.com.br/search?q=disegni+duomo+di+firenze&espv=2&biw=1536&bih=726&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjvvNqgleXMAhVJEJAKHZKcDmQQ_AUIBigB#imgrc=_.
Fig. 31 «Fig. 4: Geometric Proportion in Elevation of Santa Maria Novella In...», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://www.researchgate.net/figure/Geometric-proportion-in-elevation-of-Santa-Maria-Novella-in-Florence_fig4_317725370.
Fig. 32 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 71
Fig. 33 Ibid., p. 60.
Fig. 34 Colagem do autor.
Fig. 35 Desenho do autor.
Fig. 36 Desenho do autor.
Fig. 37 Colagem do autor.
Fig. 38 Simona Cremante, *Leonardo da Vinci: The Complete Works*, trad. Catherine Frost (Exeter: David & Charles, 2006), p. 522.
Fig. 39 «ARCH161: St. Peter's Basilica», 30 de Janeiro de 2019, http://nyitarch161.blogspot.com/2016/12/st-peters-basilica-steve-moran.html.
Fig. 40 Le Corbusier, *Toward an Architecture*, trad. John Goodman (London: Francis Lincoln Ltd, 2008), p. 209.
Fig. 41 Fotografia do autor.
Fig. 42 Monique Chatenet, *Chambord* (Paris: Editions du Patrimoine, 2013), p. 98.
Fig. 43 Colagem do autor.
Fig. 44 Colagem e desenho do autor.
Fig. 45 Colagem do autor.
Fig. 46 Monique Chatenet, *Chambord* (Paris: Editions du Patrimoine, 2013), p. 31
Fig. 47 Ibid., p. 30
Fig. 48 [editada pelo autor] Bruno Zevi, Saber ver a arquitectura, trad. Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira, 2.ª ed., Artes e Letras, n.º 1 (Lisboa: Arcádia, 1977), p. 59 [esquerda]; [editada pelo autor] «St Mark's Basilic: Data, Photos & Plans», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://en.wikiarquitectura.com/building/st-marks-basilica/. [direita].
Fig. 49 Bruno Zevi, *Saber ver a arquitectura*, trad. Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira, 2.ª ed., Artes e Letras, n.º 1 (Lisboa: Arcádia, 1977), p. 59 [editada pelo autor].
Fig. 50 Monique Chatenet, *Chambord* (Paris: Editions du Patrimoine, 2013), p. 95.
Fig. 51 [editada pelo autor] «9d81523215deb057ed4d279a440fd59a.jpg 286×176 píxeis», acedido 30 de Setembro de 2019, https://i.pinimg.com/originals/9d/81/52/9d81523215deb057ed4d279a440fd59a.jpg [esquerda]; «Pianta.Consolazione.Todi.jpg 2 319×2 508 píxeis», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Pianta.Consolazione.Todi.jpg [direita].

Lista e créditos de imagens

Fig. 52 Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the Era of French Revolution* (Basel: Birkhäuser, 2006), p. 148.
Fig. 53 Ibid., p. 149.
Fig. 54 Centre d'études supérieures de la renaissance, *Les traités d'architecture de la renaissance*, Actes du colloque tenu à Tours du 1 au 11 juillet 1981, De Architectura (Paris: Picard, 1988), p. 385.
Fig. 55 Ibid., p. 384
Fig. 56 Desenho do autor.
Fig. 57 Monique Chatenet, *Chambord* (Paris: Editions du Patrimoine, 2013), p. 64.
Fig. 58 Centre d'études supérieures de la renaissance, *Les traités d'architecture de la renaissance*, Actes du colloque tenu à Tours du 1 au 11 juillet 1981, De Architectura (Paris: Picard, 1988), p. 396.
Fig. 59 Helen Rosenau, A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 73 [esquerda]; Ibid., p. 78 [direita].
Fig. 60 Ibid., p. 72.
Fig. 61 Ibid., p. 117.
Fig. 62 Desenho do autor.
Fig. 63 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 61.
Fig. 64 «Figure 2: Grain Plan of Venice», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://www.researchgate.net/figure/Grain-plan-of-Venice_fig1_228934616.
Fig. 65 «The plague inspired Da Vinci to design a city», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://www.fastcompany.com/90163788/the-plague-inspired-da-vinci-to-design-a-city-we-should-steal-his-ideas.
Fig. 66 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 66.
Fig. 67 Monique Chatenet, *Chambord* (Paris: Editions du Patrimoine, 2013), p. 210.
Fig. 68 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 68.
Fig. 69 «Urban Networks: Aproximación al círculo como estructura urbana», acedido 30 de Janeiro de 2019, http://urban-networks.blogspot.com/2015/04/aproximacion-al-circulo-como-estructura.html.
Fig. 70 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 117.
Fig. 71 Desenho do autor.
Fig. 72 «Starck | Design | Furniture | Chairs», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://www.starck.com/design/furniture/chairs.
Fig. 73 Fotografia do autor.
Fig. 74 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, trad. José Chartes Monteiro e Sousa Martins (Lisboa: Edições Cosmo, 1977).
Fig. 75 «David Chipperfield and architecture on exhibit in Vicenza», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://www.floornature.com/david-chipperfield-and-architecture-exhibit-vicenza-13500/.
Fig. 76 «ANTI-VITRUV & SUPER-BRUNELLESCHI», acedido 30 de Janeiro de 2019 , https://relationalthought.wordpress.com/2012/01/24/330/.
Fig. 77 Desenho do autor.
Fig. 78 Imagem exportada do Google Earth.
Fig. 79 Imagem exportada do Google Earth.
Fig. 80 Imagem exportada do Google Earth.
Fig. 81 Fotografia do autor.
Fig. 82 Fotografia do autor.
Fig. 83 Fotografia do autor.
Fig. 84 [editada pelo autor] Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a arquitectura romana*, trad. José Miguel Rodrigues, 1.ª ed. (Porto: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva; Edições Afrontamento, 2015), p. 173
Fig. 85 Fotografia do autor.
Fig. 86 [editada pelo autor] Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a arquitectura romana*, trad. José Miguel Rodrigues, 1.ª ed. (Porto: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva; Edições Afrontamento, 2015), p. 173.
Fig. 87 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 88 Desenho do autor.
Fig. 89 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 90 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 91 Quino, *Gente*, 3.ª ed., Humor com humor se paga, n.º 2 (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985).
Fig. 92 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 93 Desenho do autor.
Fig. 94 Desenho do autor.
Fig. 95 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 112.
Fig. 96 Ibid., p. 112.
Fig. 97 «Tony Garnier from an industrial city», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://senacatal.wordpress.com/2016/03/06/tony-garnier-from-an-industrial-city/.
Fig. 98 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 170.
Fig. 99 «Casa_Sant'Elia.jpg 2 386×2 432 píxeis», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Casa_Sant%27Elia.jpg.
Fig. 100 «Broadacre City», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Broadacre_City&oldid=917017517.
Fig. 101 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 102 Colagem do autor.
Fig. 103 Colagem do autor.

Lista e créditos de imagens

Fig. 104 «Modulor», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://eguide.pavillon-le-corbusier.ch/en/objekt/modulor/.
Fig. 105 Desenho do autor.
Fig. 106 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 107 Bernard Rudofsky, *Architecture without architects* (New York: Doubleday & Company, Inc., 1964), p. 36.
Fig. 108 Ibid., p. 42.
Fig. 109 Ibid., p. 56.
Fig. 110 Arquivo pessoal de Telmo Castro.
Fig. 111 Arquivo pessoal de Telmo Castro.
Fig. 112 Arquivo pessoal de Telmo Castro.
Fig. 113 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 31.
Fig. 114 Ibid., p. 59.
Fig. 115 Ibid., p. 32.
Fig. 116 «More on the New Jerusalem in the Midst of the Nations», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://www.postost.net/2018/11/more-new-jerusalem-midst-nations.
Fig. 117 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 118 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 119 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 75.
Fig. 120 Ibid., p. 109.
Fig. 121 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 122 Fotografia do autor.
Fig. 123 Desenho do autor.
Fig. 124 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 166.
Fig. 125 «Ville Contemporaine», acedido 31 de Maio de 2019, http://www.urbnblog.com/2012/05/22/ville-contemporaine-city-for-3-million-le-corbusier/.
Fig. 126 «The Sleeper Awakes», em Wikipedia, acedido 31 de Maio de 2019, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Sleeper_Awakes&oldid=911107681.
Fig. 127 «La boîte à miracles», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://onsomething.tumblr.com/post/101948273001/amp.
Fig. 128 «Ville Radieuse: Le Corbusier's Functionalist Plan for a Utopian Radiant City», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://99percentinvisible.org/article/ville-radieuse-le-corbusiers-functionalist-plan-utopian-radiant-city/.
Fig. 129 Antoine Saint-Exupéry, *O Principezinho*, trad. Alice Gomes, 4.a ed. (Lisboa: Editorial Aster, sem data), p. 14.
Fig. 130 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 131 Fotografia do autor.
Fig. 132 Constantinos A. Doxiadis, *Arquitectura em transição*, trad. Aníbal S. A. Vieira (Coimbra: Arménio Amado, 1965), p. 82
Fig. 133 Ibid., p. 42.
Fig. 134 «Arcology: The City In The Image Of Man by Paolo Soleri (Complete Book)», acedido 30 de Janeiro de 2019, https://www.organism.earth/library/document/76.
Fig. 135 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 136 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 137 «Prestigious Chambord Inachevé Prize Has Been Awarded to Students from 4 Architecture Programs across the Globe», acedido 31 de Maio de 2019, https://archinect.com/news/bustler/7306/prestigious-chambord-inachev-prize-has-been-awarded-to-students-from-4-architecture-programs-across-the-globe.
Fig. 138 Constantinos A. Doxiadis, *Arquitectura em transição*, trad. Aníbal S. A. Vieira (Coimbra: Arménio Amado, 1965), p. 101.
Fig. 139 Imagem exportada do Google Earth.
Fig. 140 Quino, *Não me grite!*, 3.ª ed., Humor com humor se paga, n.º 1 (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985) [esquerda]; Quino, *Gente*, 3.ª ed., Humor com humor se paga, n.º 2 (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985) [direita].
Fig. 141 Helen Rosenau, *A cidade ideal: evolução arquitectónica na europa*, trad. Wanda Ramos, 1.ª ed., Dimensões. Série especial (Lisboa: Presença, 1988), p. 75.
Fig. 142 «OWEN, PROPOSED MANUFACTURING TOWN, 1817», acedido 30 de Janeiro de 2019, http://urbanplanning.library.cornell.edu/DOCS/owen_17.htm.
Fig. 143 Quino, *Gente*, 3.ª ed., Humor com humor se paga, n.º 2 (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985).
Fig. 144 «PLANS / SECTIONS / diagrams — Alvar Aalto Saynatsalo Town Hall 1951», acedido 29 de Setembro de 2019, https://plans-sections-diagrams.tumblr.com/post/113447638924/alvar-aalto-saynatsalo-town-hall-1951/amp.
Fig. 145 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 146 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 147 Imagem produzida para o concurso «Chambord Inachevé».
Fig. 148 Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*, Writing Architecture (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2011), p. 22.

APÊNDICES

Proposta de enunciado para «Chambord Inachevé»

O Château de Chambord concretiza um símbolo da Utopia Renascentista, da assunção do humanismo clássico. Subliminarmente ligado ao génio mais icónico da época, Leonardo da Vinci, a sua forma transcende a sua materialidade e geometria, pela sua relação com o carisma do maior inventor da época moderna: Visionário, utópico e genial, a obra multidisciplinar do Mestre Italiano marca de forma radical tudo o que lhe precedeu em todos os domínios do saber e da cultura, da Arte, da Arquitectura e da Ciência exacta.

A forma complexa do Château e a sua simplicidade tipológica, são de facto associáveis aos desenhos de Da Vinci e de imediato referenciáveis às maiores criações do Renascimento e por consequência aos seus princípios filosóficos. Colocando a dignidade humana no centro da sua acção, abandonando o dogmatismo duro e ascético dos tempos anteriores, assumindo uma utopia universal em que a Arquitectura constituiu uma das principais materializações.

O equilíbrio entre a racionalidade da implantação do Château, da sua organização espacial e o fantasismo da suas formas curvilíneas e da energia da sua volumetria atribui à construção secular um carisma peculiar cuja força reside no balanço perfeito entre a sua morfologia e a natureza onde se implanta. O diálogo intemporal que se estabelece entre a arquitectura e o território constitui-se como um símbolo da utopia Humanista, que tem neste e noutros châteaux do Vale do Loire, uma expressão exuberante.

Propomos trabalhar uma ideia arquitectónica sustentada no tríptico conceptual: Construção / Natureza / Tempo, explorando relações diversas com o edifício e território existente, como modo de criar a *forma* de um novo objecto arquitectónico que celebre a existência do seu *par* secular e proporcione a «Ilusão Utópica» pretendida.

Proposta de enunciado para «Chambord Inachevé»

Morfologia, escala, tipologia, dimensão, relação territorial, tectónica, espaço e história, serão os instrumentos arquitectónicos que vão possibilitar o desenrolar do projecto e da sua concretização efectiva.

A expressão e linguagem pretendem-se, como o resultado de um método projectual que se solidifique num processo de investigação e experimentação enraizado no entendimento profundo do contexto físico e histórico da pré-existência de modo a permanecer a sua razão fundamental.

Pretende-se assim que para além do objecto final, o exercício se torne um pretexto para o desenrolar de um processo intenso de projecto, de problematização da sua condição especifica (a forma do Château, o seu tempo e História, a sua dimensão simbólica, a sua dimensão estética, a sua condição social) como modo de elaboração de uma consequência arquitectónica de forte contéudo social e simbólico e de forma e construção tangível, especifica e de inequívoca relação com o evento celebrado.

Do ponto de vista curricular, propõem-se que o exercício seja elaborado por um grupo de alunos em fase de projecto final (5º ano, master) elaborando um exercício teórico prático. O núcleo do exercício pedagógico será o projecto, o seu processo de construção metodológica, e a sua representação final nos termos oficiais solicitados.

Sem prejuízo do exercício de projecto, propõem-se também que este constitua a raíz para o desenvolvimento de uma dissertação teórica de modo a complementar o exercício prático numa tese de mestrado, obrigatória no currículo da FAUP (Faculdade de Arquitectra da Universidade do Porto) e que será sem dúvida um precioso acrescento à reflexão colectiva que o evento proporcionará.

Nuno Brandão Costa, Porto, 2018

« Chambord 1519-2019 : l'utopie à l'œuvre »

Exposition au château de Chambord

Annexe 2

Section contemporaine « Chambord inachevé »

Note d'intention de DPA

Dominique Perrault Architecture / Juan Fernandez Andrino, architecte

Note d´intention. Commissariat Dominique Perrault.

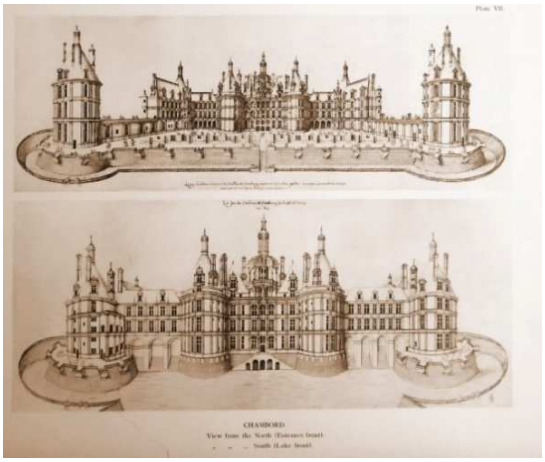
Chambord Inachevé

Dans l'étonnante série de bâtiments que le roi François Ier fit construire tout au long de sa vie, Chambord est un château des plus exemplaire. Si sa construction débuta en 1519, le projet tel que nous le connaissons (avec l'ajout d'une enceinte qui modifia le plan de circulation du donjon) a réellement débuté en 1526, au retour de captivité de François Ier retenu prisonnier à Madrid, après avoir été capturé à l'issue de la bataille de Pavie par les troupes impériales.

La construction de ce gigantesque palais, dans ses lignes générales, eut lieu dans une période relativement courte et illustre très bien le goût du moment et les possibilités de conception architecturale de l'époque, une des plus fertiles de l'architecture française.



Vue actuelle du château, où l'enceinte de la cour est seulement achevée au niveau du RDC. Le premier et le deuxième étages, ainsi que les tours sud restent inachevés.

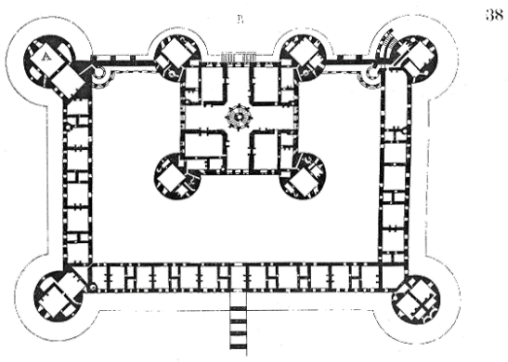


Vues de Chambord dans *Le premier volume des plus excellents Bastiments de France* par Jacques Androuet du Cerceau (1576). Anticipation de l'apparence finale qui ne fut jamais réalisée.

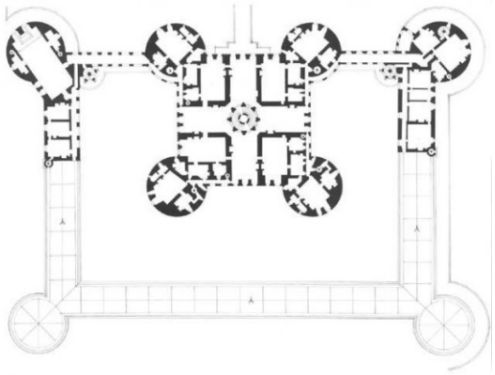
Nous précisons d'emblée que le mot « inachevé » n´est pas limité, dans le cas de Chambord, à sa signification immédiate, c´est à dire au fait que le château n'ait jamais été fini, mais se réfère également à l´idée d´utopie qui était complétement liée à sa construction en 1519. En effet, l'utopie (du grec οὐ-τόπος « en aucun lieu ») est la représentation d'une société idéale, sans défaut, contrairement à la réalité. Une utopie peut aussi désigner une réalité difficilement admissible : en ce sens, qualifier quelque chose d'utopique consiste à le disqualifier et à le considérer comme irrationnel. Cette polysémie, qui fait varier la définition du terme entre texte littéraire à vocation politique et rêve irréalisable, atteste de la lutte entre deux croyances, l'une en la possibilité de réfléchir sur le réel par la représentation fictionnelle, l'autre sur la dissociation radicale du rêve et de l'acte, de l'idéal et du réel.

L´ensemble des universités choisies à l'issu de l'appel à projet va en ce sens développer un travail de représentation fictionnelle sur une réalité construite. Les différentes réponses donneront un faisceau de projets utopiques influencés par des positions culturelles et géographiques très diverses, entre l´idéal et la réalité.

Chambord : avant-garde et recherche



Plan du rez-de-chaussée du château



Plan du premier étage du château

La partie prospective, confiée aux écoles d'architecture, apportera à l'exposition une dimension projetée sur l'avenir. Elle rappellera que le château a été un véritable lieu d'innovation et une vraie révolution culturelle au moment de sa construction en 1519 avec l'arrivée en France de grands artistes italiens.
En effet, les grandes universités du monde entier sont à la pointe de l'innovation technique. Il est donc possible de faire un parallèle avec les artistes transalpins venus partager leur savoir-faire à Chambord au début du XVIème siècle.

Le bâtiment propose trois idées architecturales fondamentales et innovantes, d'une maîtrise incomparable même si le résultat final est le fruit de plusieurs interventions successives dont les objectifs divergent :

Le dialogue donjon-cour

Chambord a été prévu pour être une résidence occasionnelle parmi tant d'autres, où le roi trouverait le repos et le plaisir, entouré de ses amis et courtisans. Comme pour d'autres édifices contemporains, cette fonction se reflète dans son plan : l'ensemble est présidé par un bâtiment principal, le donjon - un château, avec des tours à quatre angles – bordé d'une rivière. Celui-ci est entouré de trois ailes qui délimitent la cour et forment un dialogue architectural perpétuel avec le donjon.

L´escalier

La deuxième idée de ce projet fabuleux, probablement la plus importante et certainement la plus surprenante, est la disposition particulière de l'escalier principal qui relie les appartements du corps central.

Léonard de Vinci était alors au service du roi François Ier, qui l'avait installé à Amboise. L'idée de l'escalier de Chambord est si originale et surtout si cohérente que l'attribuer au génie italien est très plausible. D'autant plus que certaines de ses esquisses témoignent de l'intérêt que Léonard avait pour les escaliers à rampes multiples.

En tout cas, Léonard aurait imaginé l'idée générale et le développement, plus simple d'un point de vue architectural mais plus compliqué du côté ornemental, serait l'œuvre des divers maîtres maçons qui ont supervisé les travaux.

Si l'idée de Léonard avait vu le jour, l'escalier se serait probablement composé de quatre hélices qui auraient permis un accès indépendant aux quatre appartements d'angle de chaque étage. Certains

dessins qu'il nous reste de Leonardo témoignent de solutions de ce genre. Des années plus tard, Palladio représentait ces escaliers dans son traité.

Finalement, l'échelle de l'escalier a été réduite et celui-ci dessert sur quatre niveaux les quatre grands vestibules qui donnent accès aux appartements. Si les trois premiers sont séparés par un plancher, le 2e étage et les terrasses sont délimités par une somptueuse voûte à caissons. Des cheminées ont également été placées, ce qui apporte un côté pratique que le projet initial avait négligé.

Des silhouettes fantastiques

La troisième idée est l'exagération réitérée et fervente des silhouettes qui transfigurent les masses architecturales en un véritable festival de formes de pierre. Cette idée semble avoir vu le jour dans un second temps. En effet, un dessin attribué à Dominique de Cortone, encore conservé, fait apparaître le corps central du château avec des toits nettement plats. À l'origine, le bâtiment a peut-être pu être anticipé comme plus "italien".

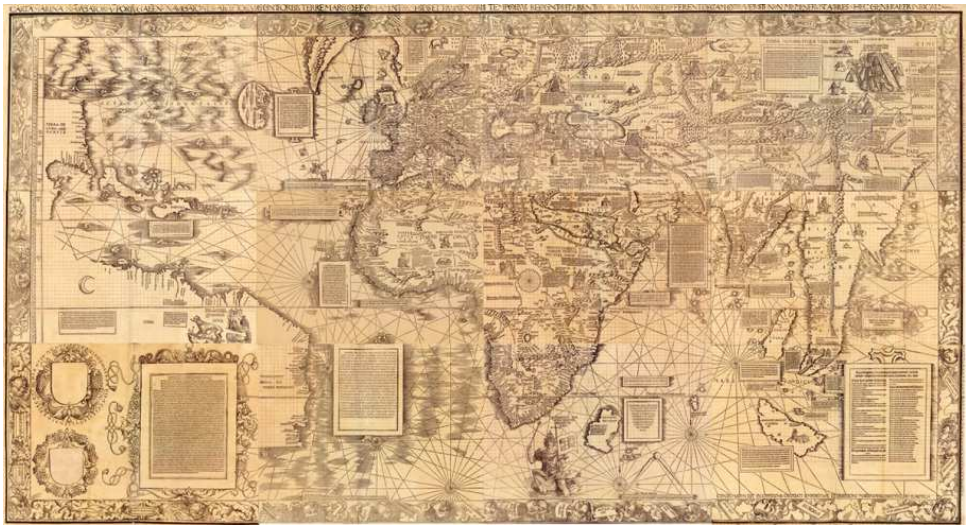
Depuis, on donna au château une silhouette échevelée dont le résultat est indescriptible. Il s'agissait là d'une caractéristique appréciée, et les plus beaux châteaux de la fin du XVe siècle possédaient déjà des silhouettes particulières et contrastées ; pourtant Chambord s'en distingue par son accent particulier : les silhouettes sont insistantes, audacieuses et variées, gentiment ordonnées, hiérarchiquement efficaces et composées, sans symétrie apparente.

Chambord : une vision globale

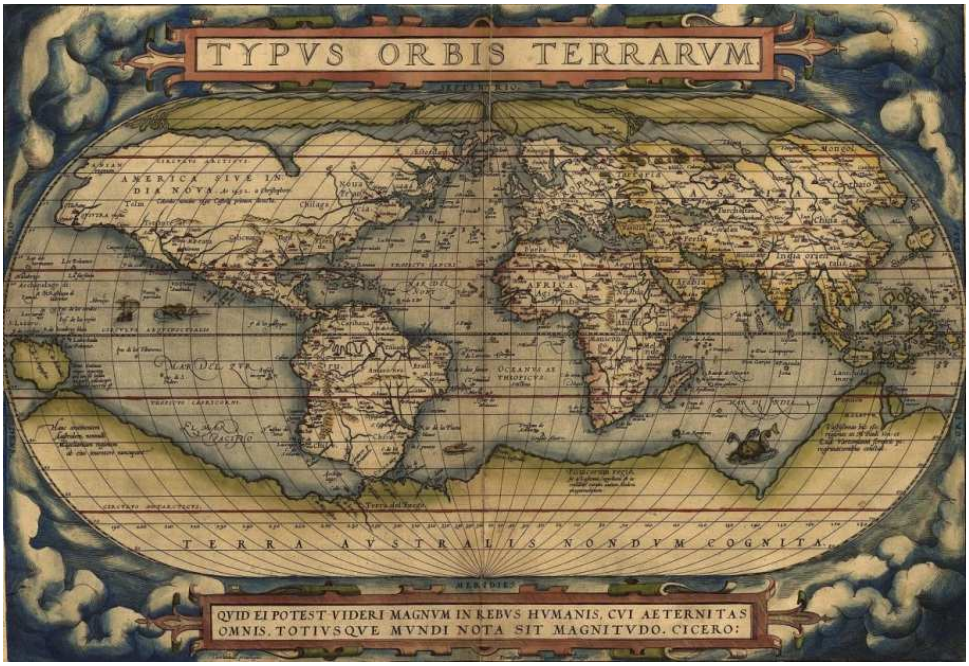
1519 marque non seulement l'année de fondation de Chambord, mais c'est aussi l'année où l'idée de mondialisation germe, non pas encore dans son acception contemporaine, mais l'idée de la finitude du monde telle que nous la connaissons aujourd'hui. En effet, en cette même année 1519, la Nef Victoria, parmi d'autres navires, quittait le port de Séville vers l'ouest sous le commandement de Fernand de Magellan. Trois ans plus tard, elle revint de l'est avec Juan Sebastian Elcano, à qui l'empereur Charles Quint, grand rival de François Ier, octroya la devise *Primus circumdedisti moi*. Elcano devint ainsi le premier citoyen mondial.

De là, la croyance en un monde fini s'imposa et eut ses effets sur la représentation du monde qui ne serait plus jamais la même et qui persiste à ce jour.

Les effets sur la représentation du monde furent radicaux. Nous sommes passés d´une représentation comme celle de Marin Waldseemuller en 1517 où, au-delà de l'Amérique et de l'Asie, une *Terra Incognita* apparaît - la carte du monde était alors plate et rectangulaire car le monde n'était pas limité - à des représentations, comme celle de 1570 par Abraham Ortelius, dans laquelle, après la première circumnavigation, le monde est représenté comme un globe fini.

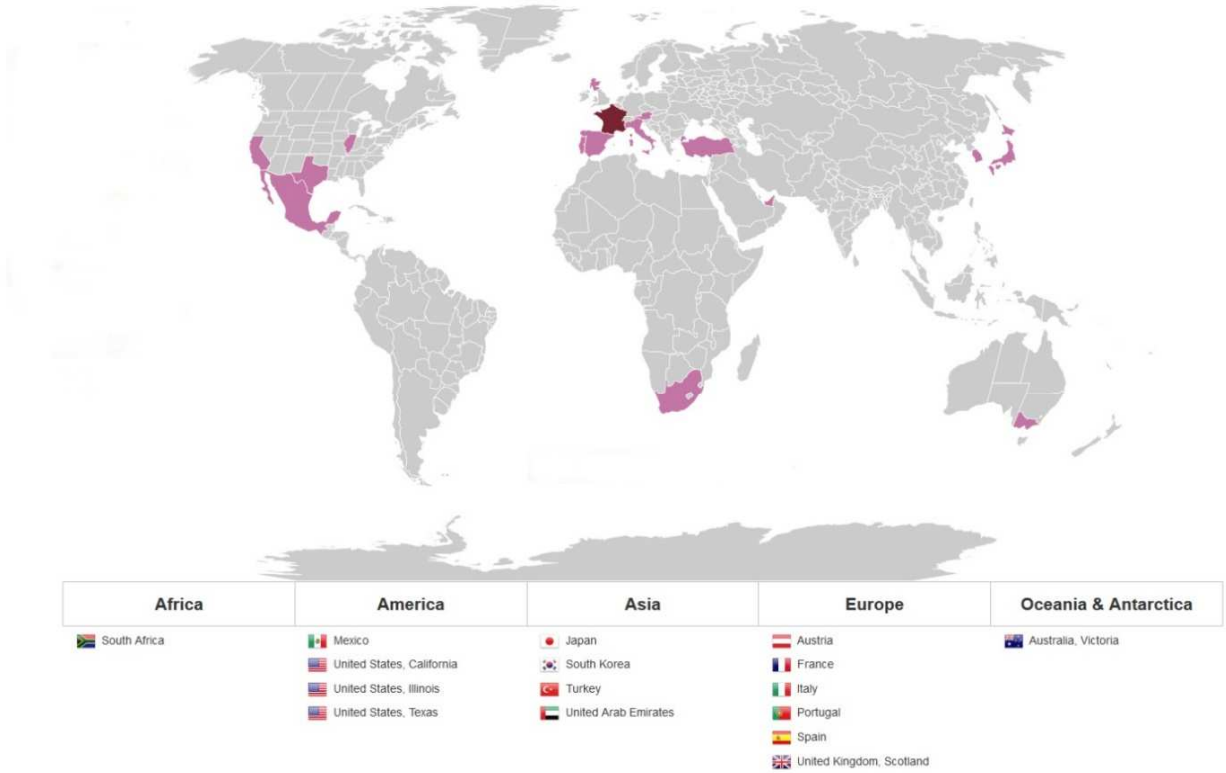


Carte de Martin Waldseemüller publiée en 1516



Typus Orbis Terraum. Mapamundi de Abraham Ortelius publicado en 1570

Notre objectif est maintenant redessiner cette carte du monde, mais dans la direction inverse : il ne s'agit pas de découvrir le monde mais comment celui-ci interprète le château de Chambord à partir de cette utopie inachevée.



1. Melbourne School of Design – Melbourne, **Australie**
2. Rice University School of Architecture – Houston, **USA**
3. School of Architecture – Cape Town, **Afrique du Sud**
4. Technische Universität – Vienne, **Autriche**
5. École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles – Versailles, **France**
6. Faculdade de Arquitectura da Universade do Porto – Porto, **Portugal**
7. Escuela de Arquitectura de la Universad Anahuac – Mexico, **Mexique**
8. ADSLAB of EWHA Woman's University – Séoul, **Corée du Sud**
9. Meiji University – Tokyo, **Japon**
10. School of the Art Institute of Chicago – Chicago, **USA**
11. College of Architecture, Art and Design – Sharjah, **Émirats arabes unis**
12. École Nationale Supérieure d'Architecture – Nancy, **France**
13. Mackintosh School of Architecture – Glasgow, **Royaume Uni**
14. MEF University – Istanbul, **Turquie**
15. École Boulle – Paris, **France**
16. Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona – Barcelone, **Espagne**
17. Seoul National University – Séoul, **Corée du Sud**
18. SCI-ARC – Los Angeles, **USA**
19. Sapienza – Rome, **Italie**

À cette fin, les dix-neuf universités sélectionnées sur les cinq continents donneront leur vision au travers d´un film de 1m30 (format .mp4 ou .mov) qui sera projeté ou diffusé sur des écrans (il est bien sûr possible de présenter plusieurs films par écran) et d'une vingtaine d'images par équipe dont quatre seront sélectionnées pour être intégrées au parcours de l´exposition. Ces images seront remises en HD 300 dpi au format .jpg et .pdf.

Les laboratoires remettront également un texte de 1500 signes (pour l'exposition) et un texte plus long (5000 signes) pour le catalogue.