Universidade do Porto

Faculdade de Arquitectura

ARQUITECTURA PORTUGUESA

do tempo dos Descobrimentos

ASSENTO DE PRÁTICA E CONSELHO
CERCA DE 1500

I

Marta Maria Peters Arriscado de Oliveira

Dissertação de Doutoramento submetida como parte dos requerimentos necessários
à obtenção do grau de Doutor em Arquitectura

Orientador da Dissertação
Professor Catedrático Alexandre Alves Costa

Porto

Julho de 2004

biblioteca
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

5.1.05

(X) 378.2(043.2)

Arquitectura Portuguesa do tempo dos Descobrimentos

Assento de prática e conselho I

A meus filhos

Sumário

Lista de imagens ix

Agradecimentos xxi

Resumo da Tese xxiii

1 Resumo xxv
2 Abstract xxvii
3 Resumé xxix

1 O tema 1

1.1 O objecto de estudo e o ponto de partida 3
1.2 Lugar de argumentação, antevisão e projecto 8
1.3 Tempos do tempo e a obra no tempo 13
1.4 A obra de arquitectura, uma condição de historicidade 18
1.5 Uma obra particular como caso de estudo 19
1.6 A obra, o projecto e a formação do novo 23

2 Apontamento de método 27

2.1 A base material de trabalho 29
2.2 A observação 33
2.3 O domínio de trabalho 40
2.4 A projecção do projecto 46
2.5 Limiar e inflexão 52
2.6 A classificação, o ordenamento do conhecimento 55
2.7 Forma e modelo 67

3 O projecto e a obra 81

3.1 Um princípio de projecto 83
3.2 O desenho 93
3.3 O debuxo e a ordenança, o projecto de arquitectura 112
3.4 O desenho de projecto e a causa edificadora 127
3.5 A invenção da ideia e a arte da solução 137

4 A *causa* edificadora 151

4.1 Uma obra, a circunstância exacta 153
4.2 A matéria da forma 156
4.3 Diferenças e propriedade 181
4.4 A construção conformadora, a fábrica da obra 194
4.5 A razão de construção e a regularidade 204

5 O referimento e o novo 215

5.1 A obra, um modelo 217
5.2 O princípio do referimento 232
5.3 O referimento e a formação de um novo 248
5.4 A estrutura da passagem 252
5.5 Variação e diferença, a formação de identidades 263

6 Saber de fazer 267

6.1 Um ponto de vista sobre o lugar da teoria 269
6.2 A escrita da arquitectura, a tratadística e a descrição de lugares edificados do mundo 278
6.3 A prática 302
6.4 A fábrica da obra e a razão de fazer 308

6.5 Saber de fazer 320

7 Valores e qualidades, sinais do tempo 327

7.1 A experiência e a experimentação 329
7.2 A habilidade, o engenho e a indústria 339
7.3 A invenção e a criação 352
7.4 O serviço e a utilidade comum, a ideia de progresso 363
7.5 Antigo e moderno 368
7.6 Diferença e identidade na formação do novo 384
7.7 O comum e o quotidiano 387
7.8 A urbanidade e a obra de artifício 401
7.9 A natureza e a vida natural 412
7.10 Individualidade e representação 426

8 A figura do corpo, princípio de ordem e de acção, princípio de desenho 435

8.1 O corpo e a cabeça, o centro e a esfera 437
8.2 A figura do rei, corpo político e corpo natural 458
8.3 A figura do corpo humano como referência de ordenamento 520

9 Prática da arquitectura na cidade: a obra singular e a obra de benefício comum 527

9.1 As partes, os lugares e o espaço, um apontamento prévio de ideias 529
9.2 As instituições e a cidade, concerto da relação 535
9.3 A obra de honra, lugares de discurso público e cerimonial da mostra (do poder) real 576
9.4 A acção e a obra de benefício comum 623

10 Prática da Arquitectura: a casa, habitar 653

10.1 As partes da casa 655
10.2 A sala grande 656
10.3 A livraria 677
10.4 Lugares domésticos públicos e privados 680
10.5 O compartimento, uma unidade arquitectural de corpo e espaço 683
10.6 A disposição da casa e a distribuição de compartimentos 691
10.7 Lugares de habitar privados e a especificação das partes do serviço 696
10.8 Um descobrimento: tempo-espaço, de espaciar à noção de espaço 710
10.9 O prazer da natureza, lugares de amenidade 714

11 O Espaço: princípio da sua designação e desenho, diferença de arquitectar 735

11.1 A experiência do espaço e os sinais do seu re|conhecimento 737
11.2 A configuração da forma de assento e do movimento, o quadrado e a extensão 774
11.3 O princípio de ordenamento do espaço religioso, central e longitudinal 780
11.4 Assentos de povoamento e o seu desenvolvimento, diferenças de arquitectar 799

12 O discurso da arquitectura e os seus modos 863

12.1 A arte da oratória e o discurso da arquitectura 865
12.2 Tópicos da arte da oratória nos discursos da arquitectura 873
12.3 O ornamento da arquitectura 893
12.4 Diferença de linguagens e a lingoajem 936
12.5 Os estilos e os modos 951
12.6 Linguagens do novo 971
12.7 Uma polaridade em dois modos e um meio termo 982
12.8 Um modo e um estilo chão, puro e desornado 992
12.9 A obra eloquente e a obra formosa 1020
12.10 Invenção desvairada e concerto, a casa armada e o traje (interlúdio) 1038

13 Ordem e conselho da arquitectura 1063

13.1 O sentido da ordem da arquitectura 1065

13.2 O conselho 1082

14 Conclusão 1113

14.1 A possibilidade de conhecimento 1115

Abreviaturas 1135

Referência de Bibliografia 1137

1 Fontes impressas de arquitectura e da edificação 1139
2 Fontes documentais impressas, crónicas e outros textos de história, obras de literatura 1141
3 Textos do pensamento, de retórica e outros 1145
4 Obras de referência geral 1147
5 Referência de estudos e de partes de obras 1148
6 Referência de trabalhos escolares da FAUP, disciplina de História da Arquitectura Portuguesa 1169
7 Obras e colecções de imagens citadas apenas na referência das ilustrações 1170
8 Referência de citações pontuais 1170

Referência de imagens 1173

1 Fontes impressas 1175
2 Estudos 1176
3 Trabalhos escolares da FAUP, disciplina de História da Arquitectura Portuguesa 1181
4 Imagens e desenhos inéditos 1181
5 Tabela de correspondência de figuras e referência de bibliografia 1182

Lista de imagens

1 Moura, igreja de São João Baptista 2

2 Vila Viçosa, igreja de Nossa Senhora da Conceição 2

3 O espaço do ornamento. Mosteiro de Alcobaça, a porta da sacristia, o plano de parede e a abóbada 28

4 Santa Maria de Belém, corte transversal segundo Haupt/Kubler 28

5 Santa Maria de Belém, fot. de Emílio Biel 28

6 Batalha, Santa Maria da Vitória, a galeria inferior do claustro de D. Afonso V 54

7 Santa Maria da Vitória, a galeria inferior do claustro principal, fot. Mário Novais 54

8 Santa Maria de Alcobaça, a galeria inferior do claustro principal 54

9 Beja, convento da Conceição, o portal da casa do Capítulo (A-C) 59

10 Martí Arís Aris, *Las variaciones de la identidad*, "Tabla con diversos edificios de tipo basilical" 64

11 Frei Carlos, *Anunciação*, 1523 ([Évora, convento do Espinheiro], Lisboa, MNAA) 105

12 Frei Carlos, *Santo António*, c. 1520-1530 (Lisboa, MNAA) 105

13 Jorge Afonso (oficina de), *Anunciação*, c. 1510 (Lisboa, [Igreja da Madre de Deus], MNAA) 106

14 Francisco de Holanda, *De aetatibvs mvndi imagines*, *f.* 1 (Madrid, Biblioteca Nacional) 106

15 Gregório Lopes, *Salomé apresentando a cabeça de S. João Baptista*, 1538-1539 (Tomar, igreja de São João Baptista) 109

16 *Santa Helena e a Ressurreição*, século XVI-segundo quartel (Sé de Évora, capela do claustro) 109

17 Coimbra, [mosteiro de Santa Cruz], claustro da Manga 109

18 Évora, a caixa de água do aqueduto frente à igreja de São Francisco, demolida em 1873 109

19 Lisboa, capela de Santo Amaro de Alcântara, alçado posterior 109

20 Lisboa, capela de Santo Amaro de Alcântara, alçado principal 109

21 Gregório Lopes, *Natividade*, c. 1540 (tríptico da capela de Bom Jesus de Valverde, Museu Regional de Évora) 110

22 Évora, convento de Bom Jesus de Valverde, claustro 110

23 Casas e espaços urbanos. Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas* 114

24 O desenhador e o seu criado. Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas* 118

25 Caderno de viagem e acabamento dos desenhos. Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas*, Melgaço, vista de nascente (BNM) 120

26 Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas*, Melgaço, vista de nascente (ANTT) 120

27 Idem, *Livro das Fortalezas*, Caminha, vista de nascente (BNM) 120

28 Idem, *Livro das Fortalezas*, Caminha, vista de nascente (ANTT) 120

29 O fosso de marés na fortaleza de Achem. *Livro das plantas das fortalezas cidades e povoações do Estado da Índia Oriental* 132

30 Salva de aparato, século XVI-primeiro quartel (Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda) 142

31 Carolus Bovillus, *Liber de sapiente*, «quattuor orbes» (Paris ; Amiens, 1510-1511) 143

32 Francisco de Holanda, *Da Fabrica que faleçe ha Çidade de Lysboa*, "Da CVSTODIA DO S. SACRAMẼTO ẽ forma de hũ Coracão de Toda a Sãta e Catolica IGREIA", *f.* 32v, 1571 143

33 *Ibidem*, "Lembrãça do Sacrario onde ha destar a Custodia", *f.* 32 143

34 *Ibidem*, "Lembrãça para a Capella do S. SACRAMENTO em forma de HOSTIA - Polla parte defora", *f.* 30 143

35 *Ibidem*, "Lembrãça da Charola polla parte de Dentro onde há destar o Sacrario", *f.* 30v 143

36 Carolus Bovillus, *Liber de sapiente*, «Trinitas angulorum» (Paris ; Amiens, 1510-1511) 144

37 Francisco de Holanda, *De aetatibvs mvndi imagines*, *f.* 6 (Madrid, Biblioteca Nacional) 144

38 Francisco de Holanda, *Dequãto serue A Sciencia do Desegno*, «Alardos e Exercitos ẽ Lysboa», *f.* 44 147

39 *Ibidem*, «formas das Gales, e nNaõs, egaleões Nouos e nas mapas e cartas de Africa», *f.* 44v 147

40 Freixo de Espada Cinta, igreja matriz 152

41 Arronches, igreja matriz 152

42 Évora, convento dos Loios, o portal da casa do Capítulo 159

43 Évora, o mirante da casa Cordovil 159

44 Convento dos Loios, pormenor do portal da casa do Capítulo 159
45 Évora, convento dos Loios, a cozinha antes das obras de restauro 160
46 Convento dos Loios, a galeria do segundo piso antes das obras de restauro 160
47 Convento dos Loios, a galeria inferior do claustro antes das obras de restauro 160
48 Convento dos Loios, a galeria superior do claustro antes das obras de restauro 160
49 Convento de Santo Agostinho da Serra do Pilar, claustro, pormenor da arquitrave 160
50 Lamego, capela de Nossa Senhora dos Meninos, a *Senhora dos Meninos* 164
51 O sítio da capela da Senhora dos Meninos no lugar da Ponte 164
52 Vila Nova de Foz Coa, igreja matriz, a nave do lado da Epístola 164
53 A capela de Nossa Senhora dos Meninos, interior 164
54 Beja, hospital de Nossa Senhora da Piedade, a cisterna do pátio, modenatura de referência clássica e cordão nas arestas das faces do bocal 175
55 Vilar de Frades, igreja do convento de São Salvador, a abóbada da nave, século XVII 177
56 Borba, igreja paroquial de S. Bartolomeu 177
57 Mateus Lopes, Amarante, claustro principal do convento de São Gonçalo, 1586-1606 177
58 Vila Ruiva, Cuba, a ermida de São Caetano 177
59 Viana do Lima, igreja de São Domingos, a intersecção das abóbadas da nave e transepto 178
60 Porto, igreja do convento de São Bento da Vitória, a abóbada do cruzeiro 178
61 Porto, igreja do convento de São Francisco, a abóbada sobre o coro 178
62 Porto, igreja do convento de Santa Clara 178
63 Viana do Lima, casa dos Alpuim, cordão inserido na modenatura do entablamento do torreão da fachada principal, século XVIII-início 178
64 Tivoli, Villa Adriana, sala circular vista para nordeste (1973) 187
65 Roma, Villa Madama, pátio circular antes do restauro, elementos da ordem clássica em tijolo e mármore 187
66 Desenho de Alain, *The New Yorker Magazine* 196
67 Albrecht Dürer, o "'velo' com a quadratura" em "Artista desenhando mulher reclinada", c. 1525 196
68 Paul Bonatz, Schwäbisch Alb, auto-estrada ao longo do Drackensteiner, 1935-37, colaboração de W. Tiedje 199
69 Paul Bonatz, ponte da auto-estrada sobre o rio Lahn, 1938-1940 (destruída em 1944) 199
70 Mosteiro da Batalha, dormitório 199
71 Os arcos da ponte e a forma dos montes. Paul Bonatz, ponte de Heidelberg, 1927-1929, destruída na guerra 200
72 Paul Bonatz, sistema de eclusas do rio Neckar, eclusa de Heidelberg, 1926-1928, com a colaboração de engenharia de Otto Kun (1926-1933) 200
73 Eclusa de Feudenheim, 1926-1933 200
74 Eclusa de Rockenau, 1926-1933 200
75 Domenico Cresti da Passignano, Miguel Ângelo apresenta ao papa Paulo IV o modelo para a conclusão do edifício e da cúpula de São Pedro (Florença, Casa Buonarroti. Cat. 399) 222
76 Jacopo Chimenti da Empoli, Michelangelo apresenta ao papa Leão X e ao cardeal Giulio de' Medici (futuro Clemente VII) os modelos da fachada de São Lourenço e da Capela Medicea, e um desenho para a Biblioteca Laurenziana (Cat. 234) 222
77 Marten van Heemskerck, vista de São Pedro do lado nascente, c. 1535 (Berlim, Kupferstichkabinett, Skizzenbücher I e II, II, *f.* 52r) 222
78 Coimbra, [mosteiro de Santa Cruz], claustro da Manga, corte 229
79 Igreja matriz da Tocha, corte longitudinal 229
80 Igreja matriz da Tocha, a nave e a capela-mor 229
81 Vila Viçosa, paço dos Duques de Bragança, porta do Nó 229
82 Évora, igreja do convento de Nossa Senhora do Carmo, porta dos Nós 229
83 Cabo Verde, "Capitania dos Portos - São Vicente C. V.", postal ed. Portugal Colonial, c. 1920 229
84 Ravenna, S. Apollinare in Classe. *In* Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie* (1901, 1927) 230
85 Rudolf Schwarz, Aachen-Rothe Erde, St. Fronleichnam, 1929-1930, com a colaboração de Hans Schwippert e Johannes Krahn 30
86 Rudolf Schwarz, esquisso para a igreja do Corpo de Deus, Aachen-Rothe Erde, 22.6.1929 230

87 Idem, *Liturgie und Kirchenbau*, esquissos, 1936 230

88 Rudolf Schwarz, Düren, St. Annen, 1951-1956, com a colaboração de Karl-Heinz Bröker, Maria Schwarz, Karl Wimmenauer 230

89 Düren, St. Annen antes da construção da torre 230

90 A Sé de Braga e a igreja de Santa Maria do Olival, Tomar, plantas comparadas 233

91 A Sé de Braga e a igreja de Santa Maria do Olival, Tomar, plantas comparadas 234

92 As igrejas de Santo Agostinho da Graça, Santarém, e de Santa Maria do Olival, Tomar 235

93 Santo Agostinho da Graça e Santa Maria do Olival, corte longitudinal pela cabeceira 236

94 Igrejas da Graça e Santa Maria do Olival, corte longitudinal pelas naves 237

95 A igreja de Santa Maria do Olival e a capela da Conceição, Tomar, plantas comparadas 240

96 Vila de Frades, a *villa* romana de São Cucufate (villa III) e o mosteiro agostinho fundado em 1255, fachada noroeste do corpo da capela com portal duocentista, vista de norte 247

97 *Villa* III de São Cucufate, o tanque e o corpo saliente da fachada principal do lado sudeste 247

98 Évora, o claustro do convento de São Francisco, vista de sul antes da demolição de 1894-1895 247

99 Viana do Alentejo, igreja matriz 247

100 A igreja dos Jerónimos, naves 254

101 Köln-Ehrenfeld, a igreja de St. Mechtern, reconstrução 1946-1954, Rudolf Schwarz com a colaboração de Paul Altgassen, Maria Schwarz e Karl Wimmenauer 254

102 Lugares comuns, no exemplo de um desenho de Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, 1914 268

103 Évora, projecto de modificação de uma casa, 1927 268

104 Andrea Palladio, *loggias* do palácio *della Ragione* (Basílica de Vicenza) 291

105 Carros puxados por parelhas de mulas ou bovinos. *Livro de Horas* dito *de D. Manuel*, Calendário, Agosto, *f.* 16, 1517 a segundo quartel do século XVI (Lisboa, MNAA) 344

106 Diogo Pires-o-Velho (atrib.), arca tumular de D. Afonso, a divisa no facial dos pés, 1485-1487, cripta da Colegiada de Ourém 348

107 Ambrogio Barocci, friso da fachada do palácio de Urbino, «bate-estacas em barco» (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. n. 824) 348

108 Ambrogio Barocci, «bombarda sobre carreta móvel», friso da fachada (ibidem, inv. n. 814) 348

109 Francesco di Giorgio, *Trattati T*, navios armados, arietes, máquinas para lançar projécteis, *f.* 60 348

110 *Ibidem*, máquinas para lançar projectéis e escadas para escalar muros, *f.* 62 348

111 *Ibidem*, escadas para escalar muros, *f.* 62v 348

112 *Ibidem*, bastiões móveis, escadas e pontes móveis para escalar muros, *f.* 63v 348

113 Lamego, casa quinhentista na rua dos Loureiros, frontal de janelas (A,B) 348

114 Masolino, *Santa Catarina exortando o Imperador*, c. 1428 359

115 Claus Sluter, portal da capela da Cartuxa de Champmol, Dijon, 1389-1406 359

116 Igreja dos Jerónimos, a porta lateral, fot. Emilio Biel 359

117 Igreja dos Jerónimos, a porta principal, fot. Emilio Biel 359

118 Os dois modos na fachada do convento. Santa Maria da Vitória, a fachada do refeitório 393

119 Santa Maria da Vitória, a fachada da igreja 393

120 Ajudante de Francesco di Giorgio, *Trattati M*, nadador, *f.* 196v 417

121 Francesco di Giorgio atrib., *Opusculum*, nadadores, *f.* 75v (Londres, British Museum, Cód. 197 b 21 - Ms. *Hartley* 3281) 417

122 Francesco di Giorgio, nadador (Londres, British Museum, Cód. 24945, *f.* 49v) 417

123 Idem, *Trattati T*, nadador com bóia e remo, mergulhador com «bahu o elmo fatto studioso», *f.* 66v 417

124 *Breviário da Condessa de Bertiandos*, c. 1515-1530? (Lisboa, Academia das Ciências) 417

125 Loures, Santa Iria de Azóia, quinta de Valflores 421

126 Igreja matriz da Golegã, elementos de referência de composição da porta principal e do alçado em relação com o interior da igreja 425

127 Claus Sluter, Jean de Marville, Claux de Werve, túmulo de Filipe, o Bravo, 1405-1411 (Dijon, Museu das Belas-Artes) 427

128 Nuno Gonçalves, Painéis de São Vicente, o painel dos pescadores (c. 1470-1480) 430

129 Hugo van der Goes, o doador e o seu patrono São João Baptista, c. 1475-1480, fragmento de uma composição maior desconhecida (Baltimore, Walters Art Gallery) 430

130 *Livro de Horas* dito *de D. Manuel*, Calendário, Maio, *f.* 11, 1517 a segundo quartel do século XVI (Lisboa, MNAA) 433

131 F. di Giorgio, *Trattati T*, «fighura del chorpo dov'è la circhunferentia della città e distribuitioni d'essa», *f.* 3 436

132 A configuração do lugar aos pés da igreja como posição reflectida da cabeceira. Paços de Ferreira, igreja de São Pedro (A), e Sé da Guarda (B) 443

133 Correspondência de planos de alçados. Santarém, igreja de Santo Agostinho da Graça 444

134 Mosteiro dos Jerónimos, abóbada do transepto 453

135 Mazagão, igreja de Nossa Senhora da Assunção 453

136 Pêro Anes, Coimbra, igreja de São Domingos, planta da cabeceira, transepto e naves, século XVI-início 453

137 Francesco di Giorgio, *Trattato di Architettura civile e militare T*, «Quadrata e ccirchulare disengnatione del chorpo homano», *f.* 6v 456

138 Caesare Caesariano, *De architectura*, «hvmani corporis mensvra», III, XLIX, 1521 456

139 *Ibidem*, homo ad quadratum, III, LI, 1521 456

140 Leonardo da Vinci, a figura vitruviana, c. 1490 (Veneza, Gallerie dell'Academia) 456

141 Rui de Pina, frontespício das crónicas de D. Duarte (A), D. Afonso V (B) e D. João II (C) (ANTT) 467

142 Nuno Gonçalves, Painéis de São Vicente, D. Afonso V e o príncipe D. João no painel do Arcebispo, c. 1470-1480 (Lisboa, MNAA) 478

143 Planta da sala das Cortes de Évora-Viana do Alentejo, 1481-1482 (Lisboa, BN, Colecção pombalina, ms. 443, *f.* 41 e 41v) 490

144 "Planta da Sala em qve S. Magestade fez as Cortes". *In* João Baptista Lavanha, *Viagem da catholica real magestade del Rey D. Filipe II. N. S. ao Reyno de Portugal . . .*, *f.* 62 (Madrid: Thomas Lunti, 1622) 490

145 D. Manuel na figura do rei David. *Missal Rico*, Primeiro Domingo de Advento, *f.* I (BPMP) 503

146 D. Manuel na figura do rei David. *Colectário de Santa Cruz* n.º 618, Primeiro Domingo de Advento (BPMP) 503

147 Igreja dos Jerónimos, os púlpitos, enquadramento do arco triunfal e trono eucarístico (fotografia antiga, Museu da Cidade) 505

148 Jerónimos, a posição das figuras do rei e da rainha na entrada axial da igreja articula-se com a posição dos púlpitos 505

149 O mosteiro de Santa Maria da Vitória, vista do lado norte, in Kinsey, Portugal Illustrated 513

150 O mosteiro de Santa Maria da Vitória, vista do lado sul, in F. Denis, Portugal 513

151 Colar, trabalho português, século XIV-primeira metade, ouro, cabochões e pérolas, doado pela rainha D. Isabel de Aragão ao mosteiro de Santa Clara-a-Velha (Coimbra, MNMC, n.º 6037) 517

152 Templos de planta central dedicados a Santa Maria, esc. 1:1000 518

153 Santa Maria da Vitória, o lançamento da abóbada entre a cabeceira da igreja e as Capelas Imperfeitas 520

154 Évora, paço de Sempre Noiva, o corpo de entrada com escada, terraço e um provável alpendre 531

155 Duarte de Armas, iluminura do foral *Ebvra colonia romana*, 1501 (Évora, Arquivo Distrital) 536

156 António de Holanda atr., iluminura de Lisboa, in Duarte Galvão, *Crónica de D. Afonso Henriques*, posterior a 1534 (Cascais, Museu Condes Castro Guimarães) 536

157 João Nunes Tinoco, "Planta da cidade de L.a em q' se mostrão os muros de vermelho com todas as Ruas e praças da cidade dos muros a dentro de as declarações postas em seu lugar.Delineada por joão nunes tinoco Architecto de S. Mg.de Anno 1650" 540

158 Nicolau de Langres, "Ville Viciose", estudos de fortificação de Vila Viçosa, c. 1661 540

159 Vila Viçosa, o ermo dos Capuchos junto da ermida de Nossa Senhora da Piedade 550

160 Serpa, convento de Santo António (Franciscanos), alpendre na entrada para a igreja 555

161 Beja, convento da Conceição (Clarissas) 555

162 Coimbra, o mosteiro de Santa Cruz e o largo de Sansão no século XVIII 560

163 Lisboa, o paço dos Estaus. Giorgius Braunius, *Civitates orbis terrarum*, 1572; volume *Urbium praecipuarum mundi theatrum quintum*, *f.* 2, "Olissipo quae nunc Lisboa, civitas amplissima Lusitaniae, ad Tagum totiq orientis et multarum Insularum et Aphricoeque et Americae emporium nobilissimum", 1598 560

164 João Nunes Tinoco, o Rossio na "Planta da cidade de L.a . . .", 1650 560

165 Lisboa, o hospital de Todos-os-Santos, painel de azulejos, século XVIII-início (Lisboa, Museu da Cidade) 560

166 Baldassarre Peruzzi, projecto de mosteiro, século XVI-segundo/terceiro decénio (Florença, Uffizi 349 Ar.) 568
167 Filipe Lobo, o Mosteiro dos Jerónimos, século XVII (Lisboa, MNAA) 570
168 Milão, o porticado de Santa Maria alla Fontana, 1507; a obra é referida a mestres próximos do estaleiro da catedral de Milão (Bramante, Bramantino, Cristoforo Solari, Leonardo da Vinci) 573
169 Santarém, capela de Nossa Senhora do Monte, o alpendre c. 1548 573
170 Igreja matriz de Fonte Arcada, o espaço do antigo alpendre na fachada sul e o tabuleiro da entrada axial 573
171 Beja, praça da República, um desenho antigo das casas do lado nascente, ao fundo a Misericórdia 573
172 Francisco de Holanda, *Da Fabrica que faleçe ha Çidade de Lysboa*, a igreja de São Sebastião no terreiro dos paços da Ribeira, «Lembrança da grade q̃ deue ter a Noua Igreia», *f.* 26v, 1571 574
173 Lisboa, a igreja de São Vicente de Fora 574
174 Sé do Porto, o pórtico lateral de Nicolau Nasoni antes da demolição do casario envolvente 574
175 Sé de Braga, a fachada e a galilé, fotografia anterior à demolição de casas na envolvente do lado sul 574
176 Antonio Averlino detto Il Filarete, *Trattato di Architettura*, fachada de paço régio, VIII, *f.* 58v 576
177 O paço da Ribeira. *Livro de Horas* dito *de D. Manuel*, Evangelho de São João, *f.* 25, 1517 a segundo quartel do século XVI (Lisboa, MNAA) 576
178 O paço da Ribeira. *Livro de Horas* dito *de D. Manuel*, Ofício dos Mortos, *f.* 129v, 1517 a segundo quartel do século XVI (Lisboa, MNAA) 588
179 Francesco di Giorgio, *Trattati M*, porto dentro da cidade com anteporto poligonal e duas entradas guardadas com torreões, *f.* 87 588
180 Artista desconhecido do centro de Itália, perspectiva arquitectural de cidade portuária ("Painel de Berlim"), século XV-final 588
181 As armas da vila de Alcácer do Sal, nau artilhada com dois castelos, com a inscrição SALATIA UBRS IMPERATORIA 1592 592
182 "Le Chateau de Belem pres Lisbonne dans la Riviere du Tage", "Lisbonne" [pormenor], ass. A. Coquart, século XVIII 592
183 O paço da Ribeira. *In* Fernão Lopes, *Crónica de D. João I* (Crónicas 8, Lisboa, IANTT, CF) 596
184 Santa Maria de Belém, planta de levantamento realizada antes das obras iniciadas em 1860 596
185 Raphael da Silva Castro, Mosteiro dos Jerónimos, levantamento do alçado da ala do dormitório voltado ao rio, anterior às obras de 1860 (cópia de uma parte) 596
186 Mosteiro dos Jerónimos, vista do rio antes das obras, gravura 596
187 Um lugar «muito publico». Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas*, Ouguela, o alpendre onde «faz a audiencya» 602
188 Dirk Stoop, The manner how her Ma:^{tie} Dona Catherina jmbarketh from Lisbon for England, 1662, gravura a água forte (Lisboa, Museu da Cidade) 608
189 Évora, convento de São Bento de Cástris, o portal da igreja 613
190 Évora, paço dos Condes de Vimioso, a entrada, século XVI-início 613
191 Palácio de Urbino, a rampa helicoidal da torre 618
192 O paço da Ribeira, a torre dos paços do rei e da ala das varandas. António de Holanda e Simão Bening, *Genealogia do Infante D. Fernando*, "Tavoa Primeira Dos Reys", vista do termo de Lisboa, 1530-1534 (Londres, British Library, Arquivo CNCDP) 620
193 O hospital das Caldas da Rainha, gravura de 1747 620
194 Évora, paço de São Francisco, a galeria das Damas 620
195 Alvito, a casa da Câmara 620
196 Serpa, casa quinhentista 620
197 Paço dos Barões de Alvito, a escada 620
198 Azeitão, quinta da Bacalhoa, a entrada 620
199 Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas*, Castelo Branco, paço com escada (o paço do Bispo), alpendre e duas chaminés no meio do casario 621
200 Alvito, paço de Água de Peixes, a entrada 621
201 Évora, paço de Sempre Noiva, a escada e o alpendre de entrada 621
202 Évora, paço dos condes de Portalegre, a entrada 621
203 Évora, casa do inquisidor Salema Correia, a entrada 621

204 Arouca, casa dos Malafaia 621
205 Trancoso, casa quinhentista 621
206 Sernancelhe, o paço de Fonte Arcada 622
207 Vouzela, a casa dos Távoras 622
208 Lisboa, uma casa quinhentista no largo do Menino de Deus 622
209 Raul Lino, *A nossa casa: apontamentos sobre o bom gôsto na construção das casas simples* (segunda edição), projecto de casa 622
210 *Ibidem* (terceira edição), projecto de casa para os arredores de Lisboa 622
211 Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria del buon governo*, 1338-1340 (Siena, Palazzo Pubblico) 627
212 Beja, hospital de Nossa Senhora da Piedade, a enfermaria 633
213 Francesco di Giorgio, *Trattati T*, condutas de água superando desníveis, *f.* 26v 638
214 *Ibidem*, condutas, galerias e poços, *f.* 27 638
215 Duarte de Armas, iluminura do foral de Évora, chafariz de Évora, c. 1501 638
216 Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas*, chafarizes de Alandroal (A) e Miranda do Douro (B) 638
217 Évora, o chafariz das Bravas na estrada de Lisboa, construído pelo Senado no último terço do século XV 638
218 Évora, o chafariz d'el-Rei, mandado edificar por D. Manuel em 1497 638
219 Lisboa, a rua nova dos Mercadores (a); a mesma rua e esquina da rua nova do Rei (?, b). *Livro de Horas* dito *de D. Manuel*, Ofício dos Mortos, *f.* 130, 1517 a segundo quartel do século XVI (Lisboa, MNAA) 651
220 A sala grande do paço do castelo da Feira e a sala de Armas do paço de Sintra, cortes, esc. 1:250 659
221 Paço de Sintra, o torreão da sala de Armas, vista do piso da sala de Armas e dos pombais 659
222 Paço da Ribeira, a ala de varandas e o arco. *Livro de Horas* dito *de D. Manuel*, *f.* 129v 659
223 Paço da Ribeira, a ala das varandas e os corpos da sala grande, dos paços da Rainha e da casa de Ceuta, aposentos dos Infantes. *Ibidem*, *f.* 25 659
224 Paço da Ribeira, a escada e uma janela da sala grande. *Ibidem*, *f.* 129v 659
225 Évora, a igreja de São Francisco e a sala de madeira, sobreposição de desenhos de levantamento da igreja e de esquemas planimétricos da sala realizados segundo as medidas descritas nas crónicas 676
226 Salas e câmaras nos paços de Sempre Noiva e do Carvalhal; a sua disposição segundo Il Filarete 686
227 *Livro dos Conselhos de D. Duarte*, *f.* 177v-179v, tábua com a figura medida dos compartimentos do paço de Sintra, segundo a medição «das casas de Syntra filhada per couado de medyr Pano» 688
228 Évora, paço de Sempre Noiva, uma câmara do piso térreo (A), a sala do andar (B) 690
229 Vila Viçosa, paço dos duques de Bragança, salas na ala de D. Jaime (A,B) 690
230 Serpa, convento de Santo António, a casa do Capítulo 690
231 Évora, paço dos Condes de Basto, a sala grande, século XVI-terceiro quartel, pintura da abóbada por Francisco de Campos, 1578 690
232 Urbino, palácio ducal, *tempietto delle Muse* 690
233 Vila Viçosa, convento das Chagas de Cristo, capela de São João Evangelista, antecoro 690
234 Vila Viçosa, paço ducal, o oratório da Duquesa 690
235 Évora, convento de Santa Maria do Espinheiro, as adegas no piso baixo da ala de celas (A,B) 694
236 Paço de Sintra, pano de parede árabe, século XV, 184x516 cm, veludo de seda cortada e damasco (Sintra, Palácio Nacional, n.º 3568) 700
237 Paço de Sintra, azulejos sevilhanos da sala dos Árabes, orla de lizes e de maçaroca de origem nacional 700
238 Convento da Conceição, Beja, azulejos mudéjares da casa do Capítulo 700
239 Paço de Sintra, pátio das Carrancas, azulejos de corda seca com esfera armilar 700
240 Diogo de Arruda, convento de Cristo, decoração interior da janela do subcoro da igreja 700
241 Diogo de Arruda, convento de Cristo, interior da janela do subcoro 700
242 Castelo de Rothenfels, janela da capela palatina, de Anton Wendling; reconstrução do castelo por Rudolf Schwarz, 1927-1928 700
243 *Livro de Horas* dito *de D. Manuel*, Calendário, Janeiro, *f.* 5, 1517 a segundo quartel do século XVI (Lisboa, MNAA) (A,B) 703
244 Francesco di Giorgio, chaminés (Florença, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Cód. Ashburnham 361, *f.* 22v) 704
245 Paço de Sempre Noiva, chaminés na fachada setentrional 704

246 Paço de Sintra, o fogão da sala dos Cisnes 704

247 Paço de Sintra, fogão de sala proveniente do paço de Almeirim, presente do papa Leão X para D. Manuel, 1515 704

248 Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas*, chaminés em casas de Vimioso (A), Pena Roia (B) e Arronches (C) 704

249 Paço do Carvalhal, espaço ventilado de «privada» e fogão inseridos nas paredes exteriores das câmaras (levantamento segundo "A torre do Carvalhal . . .", 2002) 707

250 Montemor-o-Novo, paço do Carvalhal, planos salientes correspondentes aos espaços de «privada» em alçado 707

251 Francesco di Giorgio, *Trattati M*, "trono" para bacio, *f.* 14 707

252 Antonio Averlino detto Il Filarete, *Trattato di Architettura*, cozinha grande do paço real, tanque exterior e pórtico, «andassimo», X, *f.* 70v 709

253 Milão, Hospital Maior, corte transversal pelas alas em cruz (estado actual) 709

254 Évora, convento de São Bento de Cástris, o eirado do dormitório por cima da galeria do claustro 718

255 Janelas e varandas dos paços da Ribeira. *Livro de Horas* dito *de D. Manuel*, *f.* 25 (MNAA) 721

256 Évora, o paço de São Francisco junto a cerca. Duarte de Armas, iluminura do foral da cidade, 1501 721

257 Évora, o paço de São Francisco 721

258 Évora, o paço dos condes de Basto, o alçado do pátio de São Miguel antes das obras de restauro de 1958 721

259 Évora, cerca do Castelo, a torre das Cinco Quinas (paço dos duques de Cadaval) 721

260 Évora, cerca Nova, a torre da porta de Moura 721

261 Porto, torre da muralha - mirante do convento de Santa Clara e Porta do Sol (fotografia de 1884) 721

262 Évora, vista sobre os telhados, uma casa da judiaria com açoteia, ao fundo a igreja de Santo Antão 722

263 Évora, a casa da judiaria com açoteia, frentes para as ruas da Moeda e de Alcoutim, séculos XV/XVI-início 722

264 Évora, o paço dos Estaus, alçado posterior voltado ao beco do Chantre 722

265 Évora, o paço dos Mendanhas no largo dos Penedos 722

266 Évora, a casa do Cónego Conforte Correia na rua Fria 722

267 Évora, o paço dos Estaus (antigos paços reais), açoteias com bandeiras de tijolo (A,B) 722

268 Évora, paço de Sempre Noiva, janela 724

269 Paço de Sempre Noiva, janela de sacada 724

270 Gaspar Vaz, *Virgem da Anunciação*, c. 1530 (Porto, Museu Soares dos Reis) 724

271 Garcia Fernandes atrib., políptico dos *Santos Mártires de Lisboa*, c. 1530 (Ponta Delgada, MCM) 726

272 Leonardo da Vinci, desenho de villa com jardim (Windsor, n.º 12689) 726

273 Padre Francisco Alvares, *Ho Preste Ioam das Indias verdadeira informaçam das terras do Preste Ioam*, frontespício ([Lisboa]: Luiz Rodrigues, 1540) (A,B) 728

274 Évora, pomar de Divor, convento de Santa Maria do Espinheiro, a casa de fresco com poço, século XVI-início 730

275 Convento de Santa Maria do Espinheiro, a capela de Nossa Senhora do Egipto na cerca, c. 1520 (capela tumular de Garcia de Resende) 730

276 Évora, paço de Valverde, a casa de fresco com açoteia, junto de tanque, nora e aqueduto, século XVI-início 730

277 Porto, a rua das Flores e o convento de São Bento de Avé-Maria 741

278 Braga, a rua de São João aberta no enfiamento da ousia da Sé 741

279 Giorgius Braunius, "Lisbona. Olisipo . . .", *Civitatis orbis terrarum*, 1572 (Lisboa, Museu da Cidade) 758

280 António de Holanda e Simão Bening, *Geneologia do Infante D. Fernando*, "Tavoa Primeira Dos Reys", Lisboa e seu termo, 1530-1534 (Londres, British Library, Arquivo CNCDP) 758

281 Nicolau de Langres, "Ville Viciose", estudos de fortificação de Vila Viçosa, c. 1661 768

282 São João da Pesqueira, santuário de São Salvador do Mundo, a primeira capela do percurso, na entrada, vista do percurso de peregrinação (A), e o caminho de ascensão (B) 772

283 Francisco de Holanda, *Álbum dos desenhos das antigualhas*, [torneio em] "Moncallier", *f.* 50v (Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial) 780

284 *Casparis Barlaei rerum Per Octennivmin Brasilia Et alibi nuper gestarum, Sub Praefectura Illustriissimi Comitis I. Mavritii, Nassoviate, &c. Comitis, Nunc vesaliae Gubernatoris &c Equitatus Foederatorum Berlgii Ordd. sub Avriaco Ductoris, Historia*, "Arx in Siara", *f.* 350, c. 1640 (Amstelodami: Ex. Tupographeio Oiannis Blaev, 1647) 780

285 João da Costa Ferreira, *Cartas Corographicas e Hydrographicas De toda a Costa, e Portos da Capitania de São Paulo*, "Villa de Guaratuba", c. 1815 (Sociedade de Geografia de Lisboa) 780

286 Moura, São João Baptista, a configuração do espaço da igreja referenciada no espaço 783

287 Igreja matriz da Golegã, a configuração do espaço da igreja referenciada no espaço 783

288 F. di Giorgio, *Trattati M*, proporcionamento antropomórfico de «templo» de planta longitudinal dividindo a altura do corpo humano em nove partes, *f.* 42v 792

289 *Ibidem*, referência antropomórfico de «templo» de planta central, dividindo a altura do corpo humano em sete partes, *f.* 42v 792

290 Cópia de desenho de Francesco di Giorgio, *Trattati T*, «Tenpio a nnavi», igreja de três naves, cúpula sobre suportes colunários, *f.* 12 792

291 Cópia de desenho de Francesco di Giorgio, *Trattati T*, plantas de templos centrais, *f.* 13v 792

292 Francesco di Giorgio, *Trattati M*, esquema para o proporcionamento de um «templo» em corte transversal, *f.* 41 792

293 Philibert De L'Orme, *Le premier tome de l'architectvre*, «autre sorte pour trouuer promptement les mesures d'une porte auec les ornements de ses colomnes», VIII, iiii, *f.* 235 792

294 Francesco di Giorgio, *Trattati T*, proporção de templo e de capelas maiores, *f.* 12 795

295 A capela-mor da igreja dos Jerónimos, proporção e referência antropomórfica em comparação com figura de F. di Giorgio, *Trattati T*, «Chapella di quadro e mezzo», *f.* 12 ; planta esc. 1:800 (em baixo) 795

296 A igreja dos Jerónimos, proporção e referência antropomórfica segundo a figura de F. di Giorgio, *Trattati M*, «Chapella di quadro e mezzo», *f.* 42v ; planta esc. 1:500 (na página seguinte) 795

297 Santa Maria de Belém e a capela da Conceição, Tomar, plantas esc. 1:500, Segundo Haupt/Kubler 797

298 Francesco di Giorgio, proporcionamento antropomórfico de fachadas de templos 798

299 Igreja matriz da Golegã segundo o esquema de proporcionamento de fachada, Trattati M, *f.* 38v 798

300 João Massé, *Planta da Villa de Santos E de seu Porto, com suas Fortificaçoens dessinadas de novo*, c. 1714 (Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino) 801

301 Francesco di Giorgio, *Trattati T*, plantas de cidades: cidade com porto e molhes de abrigo, *f.* 7v-8 803

302 Pietro Cataneo, *L'Architettvra*, «della città nel monte o colle posta», I, xv 803

303 Manuel Godinho Erédia, *Livro de Plantaforma das Fortalezas da Índia*, a fortaleza de Baçaim, c. 1622-1640 (Lisboa, Ministério da Defesa Nacional, Biblioteca do Forte de São Julião da Barra) 803

304 *Planta do terreno místico ao lugar de S.ta Anna do Rio Mutuacà . . .* (Nova Mazagão), c. 1770-1789 (Castendo, Casa da Ínsua) 803

305 "Stadt Nostre Signora de Conception", c. 1630 (Haia, Algemeen Rijksarchief) 808

306 Pedro Barreto Resende, a fortaleza da Serra de Asserim. *In* António Bocarro, *Livro das Plantas de todas as Fortalezas, Cidades e Povoações do Estado da Índia Oriental*, 1635 808

307 Francisco de Andrada, *Crónica de D. João III*, uma cruz lavrada no portal da casa de São Tomé, I, xxx 808

308 Pedro Barreto Resende, a fortificação do morro de Chaul. *In* António Bocarro, *ibidem*, 1635 808

309 Açores, Ilha de São Miguel, a vila da Povoação e as lombas do termo, esc. 1:25000 811

310 Açores, Ilha Terceira, São Sebastião 811

311 A vila da Povoação e o espaço da caldeira, o sítio de povoamento (Leite, 2002) 812

312 António Carlos Andrea, *Planta da Cidade da Ribeira Grande da Ilha de Cabo Verde com as suas Fortificaçoens, e o estado delas e da sua artilharia*, 1769 (Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino) 812

313 João Mateo Benedetti, *Planta e discripção de Laráche feita por João Mateo Benedetti a sua Magestade Catoliqua muito antes de . . . em poder de cristãos em Afriqua*, anterior a 1610 825

314 Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, Mallaqua 832

315 As correntes do porto. Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, Diu 832

316 Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, Ceilam 832

317 Jerónimo Corte-Real, *Svcesso do segvndo cerco de Dio*, "Cerco de Div. Canto.XII." (Lisboa, ANTT, Códice Cadaval 31) 836

318 Francesco di Giorgio, *Trattati T*, bombardas sobre pontões de barcas, *f.* 58v 840

319 Livro de Lisuarte de Abreu, "Dom Vasquo da Gama Comde Almirante Visorei que descobriu a Imdia que chegamdo a Imdia lhe tremeu o mar", 1558-1564 (Nova Iorque, The Pierpont Morgan Library) 840

320 A fortaleza de Ormuz e o castelo de Viana do Alentejo, plantas comparadas, esc. 1:2500 854

321 *Planta da fortaleza de mazagão que deu Anrrique correa da silua com as prezentes declarassois*, 1611 854

322 Manuel Godinho Erédia, *Livro de Plantaforma das Fortalezas da Índia*, a fortaleza de Moçambique, 1622-1640 (Biblioteca do Forte de São Julião da Barra) 854

323 Jerónimo Corte-Real, *Svcesso do segvndo cerco de Dío*, "Cerco de Div.Canto.VI." (Lisboa, ANTT, Códice Cadaval 31) 854

324 O lugar e o espaço das instituições: o pelourinho, a fortaleza e alfândega, a igreja e a Misericórdia. Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, Coullam 857

325 Desenho de Anónimo, Villa Chigi a Le Volte, anterior ao restauro de 1603-1605 (Biblioteca Apostólica Vaticana, Chigi P.VIII.17, *f.* 71r) 860

326 Andrea Palladio, Montecchio Precalcino (Vicenza), Villa Forni Cerato, 1541-1542 860

327 Évora, paço de Sempre Noiva, vista de sudoeste, c. 1942 860

328 Paço de Sempre Noiva, vista de nordeste 860

329 Villa Chigi a Le Volte (1496-1505), antes do restauro de 1603-1605, planta do piso térreo e do andar (A,B), esc. aprox. 1:800 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi P. VIII.17, *f.* 67IIr, 68IIr) 861

330 Paço de Sempre Noiva, plantas do piso térro e do andar (A,B), esc. 1:800 861

331 Andrea Palladio, Villa Forni Cerato, planta do andar nobre. *In* O. Bertotti Scamozzi, *Les Constructions et les dessins d'Andrea Palladio*, 4 vol., vol. II, táb. XXXIII (Vicenza 1776-1783) 861

332 Artista desconhecido, perspectiva arquitectural ("Painel de Urbino"), século XV - final 884

333 Pienza, o palácio do Bispo 884

334 Pienza, planta do centro da cidade 884

335 Pienza, o palácio Piccolomini 884

336 Pienza, o palácio Comunal 884

337 A catedral de Pienza vista da rua Marconi 884

338 Pienza, a casa de Magio d'Agnolo da Montefalonico (?) 884

339 Bernardo Rossellino, interior da catedral de Pienza, 1459-1462 889

340 Bernardo Rossellino, a fachada da catedral de Pienza 889

341 Armamar, a capela de São Domingos de Queimada 899

342 Mosteiro dos Jerónimos, a capela de São Jerónimo na cerca 899

343 Capela de São Domingos de Queimada, a fachada com portal 899

344 Capela de São Jerónimo, o portal 899

345 Sernancelhe, paço de Fonte Arcada, a janela do alçado principal 900

346 Barcelos, igreja do convento de Vilar de Frades, ângulo do transepto com a nave 900

347 Batalha, Santa Maria da Vitória, pormenor do cunhal 900

348 Igreja do convento de Vilar de Frades, o portal 900

349 A torre da Sé no perfil da cidade. Thomas Yarn, a cidade do Funchal, gravura, 1772 905

350 Mateus Fernandes, planta da cidade do Funchal, 1567-1570 (Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional) 905

351 Porto, o largo de São Domingos, o alpendre e a fonte da Biquinha, o enfiamento da rua das Flores, século XVIII (AHMP, MNL 2/A 159) 906

352 Florença, a *loggia* Rucellai, implantação 906

353 Filippo Brunelleschi, Florença, o Hospital dos Inocentes, 1419 906

354 Leon Battista Alberti, Florença, a *loggia* Rucellai 906

355 Vasari, Florença, a *loggia* do Peixe no Mercado Velho (actualmente na piazza dei Ciompi), 1568 906

356 Francesco di Giorgio, *Trattati T*, coluna, capitel, pilastra, *f.* 14v 918

357 *Ibidem*, colunas, capiteis, bases, *f.* 15, «Cholonna di nove grossezze ; Colonna a tronchoni ; . . .» 918

358 Philibert De L'Orme, *Le premier tome de l'architectvre*, «Colõnes faictes en forme d'arbres, & les chapiteaux cõme brãches coupées», VII, xii, *f.* 218 918

359 Francesco di Giorgio, colunas, capitéis, pilastras e ábacos, apontamentos de Leonardo na parte superior do fólio (Florença, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Cód. Ashburnham 361, *f.* 13v) 918

360 Sarcófago das Musas, Roma, termas de Diocleciano (Roma, Museu Nacional de Arte Antiga) 918

361 João de Castilho, mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, portal da casa do Capítulo, 1509 919

362 Francesco di Giorgio, *Trattati T*, «cholonna a ttronchoni» - cholonna stiata», *f.* 14v 919

363 João de Castilho, coluna tronco em nó esgalhado, portal da casa do Capítulo 919
364 Francesco di Giorgio, *Trattati T*, «colonna a tronchoni», *f.* 15 919
365 João Lopes-o-Velho, convento de São Salvador de Vilar de Frades, portal da igreja, c. 1520-1530 919
366 Bramante, Milão, Canónica de Sant'Ambrogio, coluna do canto da quadra, depois de 1492 919
367 Bramante, coluna do claustro de S. Ambrogio 919
368 Bramante, coluna do claustro de S. Ambrogio 919
369 Francesco di Giorgio, *Trattati T*, «Radicie e herba dell'achanto ; Chalimacro», *f.* 14v 920
370 Diogo de Arruda, convento de Cristo, janela do coro da igreja, alçado lateral 920
371 Francesco di Giorgio, *Trattati T*, «cholonna stolata», *f.* 14v 920
372 Diogo de Arruda, convento de Cristo, janela do subcoro da igreja, alçado lateral 920
373 Philibert De L'Orme, *Le premier tome de L'Architectvre*, «[termes et] satyres au lieu de colomnes», VII, xiii, *f.* 221v 920
374 *Ibidem*, «ordre de la colomne Françoise», VII, xiii, *f.* 219v 920
375 *Ibidem*, «ouurages à la mode Françoise antiques», VII, xiii, *f.* 220v 920
376 *Ibidem*, «colonne de l'ordre Ionique composée de plusieurs pieces pour le Palays de la Roynemere», VII, xiii, *f.* 221 920
377 Diogo de Arruda, Tomar, convento de Cristo, a janela da casa sob o coro da igreja, particular do fundamento 922
378 Philibert De L'Orme, *Le premier tome de L'Architectvre*, «satyre», VII, xiii, *f.* 221v 922
379 Sé de Évora cruz de altar, 1540, de tipo tudesco, em nó esgalhado, prata dourada 924
380 Coimbra, mosteiro de Santa Cruz, a galeria do claustro adjacente à igreja 926
381 Mosteiro de Santa Cruz, claustro do Silêncio, o tramo central das quatro galerias inferiores nascente (A), norte (B), poente (C), sul (D), esc. 1:250 ("O Claustro do Silêncio . . .", 2001) 929
382 Claustro do Silêncio, galerias inferiores nascente e norte, desenhos de Pedro de Almeida (2001) 930
383 Claustro do Silêncio, galeria norte (B) 930
384 Claustro do Silêncio, galerias inferiores poente e sul, desenhos de Pedro de Almeida (2001) 931
385 Claustro do Silêncio, galeria sul (D) 931
386 Batalha, Santa Maria da Vitória, abóbada da capela de D. João II 932
387 Diogo Boitaca, 1513, Marcos Pires, 1519, mosteiro de Santa Cruz, claustro do Silêncio, a abóbada do corpo da fonte de Paio Guterres 932
388 João Lopes-o-Velho, convento de São Salvador de Vilar de Frades, o portal da igreja, c. 1520-1530 932
389 Paris, o corpo da escada da torre de Jean-sans-Peur, c. 1410 932
390 Erhard Heydenreich, Ingolstadt, Liebfrauenkirche, abóbada de capela do corpo das naves, c. 1520 932
391 Claustro do Silêncio, as colunas de secção elíptica do canto da fonte (A,B) ("O Claustro do Silêncio . . .", 2001) 934
392 Claustro do Silêncio, encontro das galerias nascente e sul do claustro, planta com a representação em projecção das abóbadas das galerias, esc. 1:250 ("O Claustro do Silêncio . . .", 2001) 934
393 Garcia Fernandes, *Casamento de D. Manuel*, 1541 (Lisboa, Museu de São Roque) 948
394 *Livro de Lisuarte de Abreu*, Vasco da Gama, 1558-1564 (Nova Iorque, The Pierpont Morgan Library) 948
395 Christoph Weiditz, *Trachtenbuch*, "mulher comum no reino de Portugal" (A), "homem comum em Portugal" (B) (Nuremberga, 1529) 948
396 Évora, igreja de São Francisco, fot. século XX-década de 60 962
397 Igreja de São Francisco, a galilé após a descoberta das janelas, 1947 962
398 Igreja de São Francisco, a galilé, fot. Emilio Biel 962
399 Ferrerim, convento de Santo António, o túmulo do último conde de Marialva, D. Francisco Coutinho (fal. 1532) e de D. Brites de Meneses, condessa de Loulé (fal. 1538) 967
400 João de Castilho, Batalha, Santa Maria da Vitória, varanda das capelas Imperfeitas 967
401 Benedikt Ried, Praga, Hradschin, a porta da sala de Wladislaw, 1493-1502 967
402 Benedikt Ried, a sala de Wladislaw, 1493-1502 967
403 Moura, igreja de São João Baptista, pilares do coro alto, faces interior (A) e voltada às naves (B) 975
404 Cristóvão de Figueiredo, Deposição no túmulo, c. 1530 (Lisboa, MNAA) 990
405 Lourinhã, igreja matriz, a porta lateral norte 995

406 Moura, portado de casa quinhentista 995
407 Moura, a igreja de Nossa Senhora do Carmo 1009
408 Évora, o paço de Vale de Palma 1009
409 Azurara, a igreja de Santa Maria, interior 1009
410 Moura, a casa dos Rolim 1009
411 Azurara, a igreja de Santa Maria, vista de sudoeste 1009
412 Évora, a casa do fidalgo Rui de Sande no quarteirão dos Estaus, voltada à rua do Raimundo, c. 1503 1009
413 *Dona Lianor. R. D. P.*, tábua de escola portuguesa, século XVI-primeira metade (Coimbra, Santa Casa da Misericórdia) 1026
414 Vasco Fernandes, *Última Ceia* (dita *de Fontelo*), c. 1535, painel central de tríptico (Viseu, Museu de Grão-Vasco) 1035
415 Beja, convento da Conceição, edícula tumular de D. Ossanda, primeira abadessa, século XV-final 1035
416 Sé do Funchal, o tecto do transepto 1037
417 Sé de Braga, a abóbada da capela-mor 1037
418 Sé do Funchal, a torre e o corpo da igreja do lado do Evangelho 1037
419 Sé de Braga, o alçado posterior da capela-mor 1037
420 O manto. *Dona Lianor. R. D. P.*, tábua de escola portuguesa, século XVI-primeira metade (Coimbra, Santa Casa da Misericórdia) 1052
421 Santa Maria da Vitória, arco do portal das capelas Imperfeitas 1052
422 Mosteiro dos Jerónimos, colunas da galeria baixa do claustro 1052
423 Olivença, igreja da Madalena, base e fuste de pilar das naves 1052
424 Santa Maria da Vitória, a base do portal das capelas Imperfeitas 1052
425 Traje com entretalhos e firmais. Gregório Lopes, *Salomé Apresentando a Cabeça de S. João Baptista*, 1538-1539 (Tomar, igreja de São João Baptista) 1052
426 Um lugar de conselho. Évora, igreja de São Francisco, a sala do Consistório da Ordem Terceira antes das alterações efectuadas na campanha de obras de 1937 1064
427 Medida, proporção e decoro da porta. Moura, igreja de São João Baptista, os portais principal e lateral sul 1072
428 Évora, Reformatório de Santa Marta, a sala da Irmandade das Almas de Santa Marta 1092
429 Caminhos do conhecimento. Rudolf Schwarz, *Von der Bebauung der Erde* (Heidelberg, 1949) 1122
430 Andreas Alciatus, *Emblematum libellus*, Paris, 1542 1133

Agradecimentos

As partes de reconhecimento de dívida e de agradecimento.

No exemplo dos caminhos da vida, de *ver* e do estudo, à memória de
Dr. Eduardo Alves da Veiga de Oliveira
Dr. Ernesto Alves da Veiga de Oliveira
Professor Catedrático Doutor Carlos Alberto Ferreira de Almeida

No exemplo da imaginação e na prática das ideias, aos Mestres
Professor Catedrático Fernando Távora
Professor Catedrático Alexandre Alves Costa

e na companhia e no conselho até aos dias comuns,
Manuel Mendes, Professor Arquitecto

Na interpelação das perspectivas do trabalho e no apoio na sua concretização, agradeço
a António Meireles
e ao Arquitecto Fernando Lisboa,
a quem devo o passo para a investigação em suporte digital e as condições da sua realização

Agradeço
à Dr.ª Teresa Godinho o cuidado rigoroso dedicado à revisão da dissertação
(a escrita áspera, alterações posteriores e as faltas permanecem com o autor);

ao Arquitecto Carlos Machado
a partilha da sua experiência e a ajuda no tratamento de imagens

Destaco o serviço competente e constante
de Sofia Pinto

No espaço de pensar a Arquitectura Portuguesa agradeço
ao Professor Doutor José Quintão a partilha de ideias;

aos alunos devo, em especial, a invenção de perguntas
e de caminhos de descoberta.

Agradeço a companheiros de trabalho e amigos,
em particular, *Enie* Stüve Figueiredo e Isabel Koch,
pela abertura de espaço de tempo para o estudo

Sempre,
na presença atenta e no cuidado
Maria Teresa Malheiro e Maria Luísa Malheiro Cabral

A minha Família

Porto, Julho de 2004

Resumo da Tese

1 Resumo

A tese tem como tema a identificação das condições da prática da arquitectura e dos elementos de *novum* que juntamente marcam a transição da medievalidade para a época moderna. O domínio de investigação engloba as obras portuguesas tardo-góticas e manuelinas e as crónicas da época, conferidas com os tratados de arquitectura. O enquadramento temporal abrange a segunda metade do século XV e o primeiro quarto do século XVI.

As condições de mudança e de formação de um novo são estabelecidas mediante uma sucessão de passos de reconhecimento:
(1) Os momentos do exercício disciplinar de produção da obra: a novidade da instituição de um plano de mediação entre a ideia da obra e a sua edificação, com a introdução de uma instância de desenho e de projecto; a continuidade da construção como lugar determinante de conformação da obra; a obra construída como modelo de forma edificada e imagem instruída de conhecimento; a estrutura do referimento, a sequência da prática à formação teorética, e a sublimação do conhecimento num saber de fazer.

(2) Os sinais e valores do tempo, tal como se apresentam no discurso dos textos da época. A estrutura de tópicos dirige a interpretação subsequente do sentido das mudanças consignado nas intervenções e nas obras.

(3) A importância da figura do corpo humano, como noção corporativa e imagem de instituição, e princípio de ordem para a disposição das partes e de desenho da forma. Não apenas figura vitruviana de referência planimétrica, mas ideia de forma construída aprofundada com o Cristianismo, na Idade Média. Na arquitectura religiosa, a referência da Igreja como corpo edificado, representado na igreja de planta longitudinal, prevalece como conceito essencial no Renascimento, não denunciado pela obra de planta centralizada. O seu contexto de uso não indica um deslocamento de paradigma mais geral.

(4) A intervenção urbana e as obras, da cidade às partes da casa, ao compartimento e à edificação na paisagem. Assentos de mudança e de inovação alcançados na solução de problemas particulares, e em articulações (mínimas) fazem a diferença de um sentido de progresso e de modernidade, ainda que a forma estilística pareça não o denunciar. Constitui-se uma noção de espaço, tempo-espaço de espairecer e prazer de amenidade tomados pelo homem, e forma dos lugares do território.
Um excurso pelas intervenções de assento de povoamento e de fortificação, nos primórdios da expansão e da conquista, permite a notação de uma diferença de fundo do arquitectar, entre a tessitura de particularidades, na observação de princípios genéricos, e a execução de aplicações arquitectónicas, por adaptação local.

(5) Os modos do discurso da arquitectura. A distinção tripartida dos géneros da arte da Oratória orienta a definição das obras, conforme a uma noção de *decorum*, segundo a sua natureza e circunstância particular: um modo de simplicidade chã e de naturalidade, entendido como a expressão da obra de benefício comum e de utilidade pública e privada; um modo de eloquência qualificador da edificação singular excelente; a obra formosa como meio termo em que se precipita a forma do espírito do tempo.
O debate sobre o significado a conferir aos géneros de colunas e a viabilidade de invenção de novos géneros, inclusive numa perspectiva de diferenciação de nacionalidades, antes da sistematização das ordens como vocabulário formal,

tornam possível o entendimento do manuelino como forma desse mesmo sentimento da época e da diferença de povos, antecipando o seu reconhecimento como referência da nação, tal como já é no final do século XVI.

(6) A estrutura da mudança, num tempo de transição. Não um limiar reconhecível e uma passagem identificável, mas infinitas oscilações que abrem a possibilidade de expressão do novo, ao mesmo tempo que dão propósito à obra vaga e comum.

Juízo e deliberação do mestre e *architector* devem ser tomados na assunção da centralidade da posição disciplinar, que implica uma condição medidadora perante comitentes e oficiais da obra, e as comunidades, acertada na *prática* (i.e. debate) e conselho alargados. O reconhecimento dos fins da obra, do dever de acção e de um saber de fazer fundam a precisão da obra na sua exacta circunstância. A máxima espessura do único faz da particularidade da nova solução uma passagem universal de transmissão do conhecimento instruído na edificação.

2 Abstract

The dissertation has as theme the identification of the conditions of pratice in architecture and the elements of a *novum*, which both mark together the transition from Medievality to Modern era. The domain of the investigation considers Portuguese Late-gothic and *Manuelin* works and contemprary chronicles, conferred with the architectural treatises. The temporal framing encloses the second half of th 15th century and the first quarter of the 16th century.

The conditions of change and formation of a new are established through a sequence of passages of recognition:
(1) The exercise of the discipline in order to produce the work: the newness of the institution of a level of mediation, between the idea of work and building, with the introduction of an instance of design and project; the continuity of construction as the main place of work conformation; the constructed work as a model of built form and instructed image of konwledge; the structure of referring, the sequence form pratice to theoretical formation, and the sublimation of knowledge in knowing of doing.

(2) The signs and values of time, such as they are presented in the discourse of the texts of the epoch. The structure of topics directs the subsequent interpretation of the sense of changes consigned in the interventions and in the works of art.

(3) The importance of the figure of the human corps as a corporative notion and image of institution, and as a principle of order to the disposition of parts, and of design of form. Not only vitruvian figure as a planimetric reference but idea of built form deepened by Christianism in the Middle Ages. In religious architecture, the reference of the Church as body constructed, represented in the longitudinal plan of the church, prevails as the essential concept in Renaissance, not denounced by the work with a central plan. His context of use does not indicate a more generic shifting of paradigm.

(4) Urban intervention and works of architecture, from the city to the parts of the house, to the compartment, and to building in landscape. First fundaments of change and innovation, attained in the resolution of particular problems and (minimal) articulations make the difference of a sense of progress and modernity, even if the stylistic form seems not to denounce it.
A notion of space is established, as time-space for recreation and pleasure of amenity taken by man, and as form of the sites in the territory.
A digression into settlements and fortifications, in the early times of expansion and conquest, gives a notion of a difference in depth in the way of thinking architecture, between the spinning of particularities, in the observation of some generic principles, and the execution of architectonic applications, through local adaptation.

(5) The modes of architectural discourse. A triparted distinction of gender in the art of Oratory orientates the definition of works of art, following a notion of *decorum*, according to nature and particular circumstance: a mode of plain simplicity and naturality as the expression of work for common benefit and public and private utility; a mode of eloquence qualifying the most singular and excellent construction; and the pleasant work of beauty, as a mean term, in which precipitates the form of the spirit of time.
The debate over the significance attributed to the gender of columns and the viability of invention of new genders, inclusive in the perspective of a differentiation of nationalities, before the systematization of the orders as a formal

vocabulary, rend it possible to perceive the *Manuelin* as a form of the same sentiment of the epoch and differences of peoples, anticipating its recognition as a reference to the nation, as it is in late 16th century.

(6) The structure of change, in a time of transition. Not a recognizable threshold, nor a identifiable passage, but infinite oscillations which open the possibility of expression of the new, and at the same time give aim to the vague and common work.

Judgement and deliberation of the master-builder and *architector* are to be taken in the assomption of the centrality of the position of the discipline, which implies a condition of mediation between committors and craftsmen, and the communities, adjusted in extended *pratice* (i.e. debate) and counsel. The recognition of the aims for the construction, the duty to acting, and the knowing of doing lay the foundation for the precision of the work, in its exact circumstance. A major denseness of the unique makes the particularity of the new solution an universal passage in the transmission of the knowledge instructed in the building.

3 Resumé

La thèse a comme thème l'identification des contitions de la pratique de l'archtitecture et des éléments d'un *novum* qui, ensembles, marquent la transition de la médiévalité à l'époque moderne. Le domain d'investigation englobe les oeuvres portugaises tardo-gothiques e *manuelines*, et les chroniques de l'époque, conférées avec les traités d'architecture. L'encadrement temporal va de la seconde moitié du XV^{e} siècle jusqu'au premier quart du XVI^{e} siècle.

Les conditions de changement et de formation d'un nouveau sont établies moyennant une sucession de pas de reconnaissance :

(1) Les moments de l'exercice disciplinaire de production de l'oeuvre : la nouveauté de l'institution d'un plan de médiation entre l'idée de l'oeuvre et son édification, par l'introduction d'une instance de dessin et de projet ; la continuité de la construction comme lieu déterminant de conformation de l'oeuvre ; l'oeuvre construite comme modèle de forme édifiée et image instruite de connaissance ; la structure du référiment, la séquence de la pratique jusqu'à la formation théorétique, et la sublimation du connaissement dans un savoir de faire.

(2) Les signes et valeurs du temps, tels qu'ils se présentent dans le discours des textes de l'époque. La structure de topiques dirige l'interpretation subséquente du sens des changements consigné dans les interventions et les oeuvres.

(3) L'importance de la figure du corps humain comme notion corporative et image d'institution, et principe d'ordre pour la disposition des parts et le dessin de la forme. Pas seulement figure vitruvienne de référence planimétrique, mais idée de forme construite approfondie par le Christianisme dans le Moyen Age. Dans l'architecture religieuse, la référence de l'Eglise comme corps édifié, représenté dans l'église de plan longitudinal, prévale comme concept essentiel dans la Renaissance, non dénoncé par l'oeuvre de plan central. Son contexte d'usage ne signale pas un déplacement de paradigme plus général.

(4) L'intervention urbaine et les oeuvres, de la ville jusqu'à les parts de la maison, au compartment, à l'édification dans le paysage. Principes de changement et d'innovation atteints dans la solution de problèmes particuliers et dans des articulations (minimes) font la différence d'un sens de progrès et de modernité, même si la forme stylistique semble ne pas le dénoncer. On se constitue une notion d'espace, temps-espace de récréation et du plaisir d'amenité pris par l'homme, et forme des lieux du territoire.

Un excursus par les interventions des sièges de peuplement et de fortification, dans le commencement de l'expansion et de la conquête, permet la notation d'une différence de fond de l'architecter, entre la tessiture de particularités, en observant des principes génériques, et l'exécution d'applications architectoniques, par l'adaptation locale.

(5) Les modes du discours de l'architecture. La distinction tripartie des genres de l'art de l'Oratoire oriente la définition des oeuvres, conforme à une notion de *decorum*, selon sa nature e circonstance particulière : un mode de simplicité plaine et de naturalité, entendu comme l'expression de l'oeuvre de bénéfice commun et d'utilité publique et privée ; un mode

d'éloquence qualificateur de l'édification singulière excellente ; et l'oeuvre de beauté, comme terme moyen dans lequel se précipite la forme de l'esprit du temps.

Le débat sur la signification a accorder aux genres de colonnes et la viabilité d'invention de nouveaux genres, inclusivement dans une perspective de différentiation de nationalités, avant la systématisation des ordres comme vocabulaire formel, rendent possible l'entendement du *manuelin* comme forme de ce même sentiment de l'époque et de la différence des peuples, en anticipant sa reconnaissance comme référence de la nation, tel qu'il est déjá à la fin du XVI^{e} siècle.

(6) La structure du changement, dans un temps de transition. Pas un seuil reconnaissable et un passage identifiable, mais des oscillations infinies qui ouvrent la possibilité d'expression du nouveau, au même temps qu'elles donnent un propos à l'oeuvre vague et commune.

Jugement et délibération du maître et *architector* doivent être tenues dans l'assomption de la centralité de la position disciplinaire, qui implique une condition médiatrice en face des comitents et artisans, et des communautés, ajusté dans la *pratique* (i.e. débat) et le conseil élargis. La reconnaissance des fins de l'oeuvre, du devoir d'action et du savoir de faire fondent la précision de l'oeuvre dans sa circonstance exacte. Une maxime épaisseur de l'unique fait de la particularité de la nouvelle solution un passage universel de transmission du connaissement instruit dans l'édification.

1 O tema

1 Moura, igreja de São João Baptista

2 Vila Viçosa, igreja de Nossa Senhora da Conceição



1



2

1.1 O objecto de estudo e o ponto de partida

No final do século XV surgem os primeiros sinais de uma conjuntura cultural nova de «pré-Renascimento» que se manifesta nos círculos próximos da corte e encontra apoio nos interesses pessoais e inclinações intelectuais de D. João II[1]. Elementos de referência de um Antigo, mediado pelo conhecimento das experiências estéticas de Itália, compõem um novo modo de arquitectura que é interpretado, do ponto de vista estilístico, como o início de uma ruptura com o sistema gótico. Porém, a formação da alternativa é entendida adiada por uma «súbita irrupção de formas ao moderno» de resistência e de oposição a um novo «corpo estranho», durante o reinado de D. Manuel.

> Moreira 1991. O reinado de D. João II encerra-se, assim, com uma aguda consciência de estilos: passa-se da pluridade dialectal ao bilinguismo, do eclectismo ao dilema. Essas radicais oposições de estilo entre as obras contemporâneas produzidas no mesmo ambiente são sintomas de crise artística, e de uma ruptura não menos brutal. Quando a cultura portuguesa encaminhava-se no sentido de uma progressiva incorporação do italianismo (como sucedia no mundo mediterrânico, em Valência e na Catalunha) conduzindo ao despertar da consciência do *antigo* como realidade artística capaz de ser 'renascida', como o Latim e as Humanidades, uma súbita irrupção de formas ao *moderno* veio cortar-lhe o passo, obedecendo a uma outra lógica sócio-cultural (e económica) que não cabe aqui analisar. A vaga do 'manuelinismo' posterior ao breve episódio de pré-Renascimento da época de D. João II é também a sua antítese, a reacção defensiva no seio do organismo nacional pela própria presença desse corpo estranho.[2]

Uma «vaga de *manuelinismo*» parece dar conta, então, da reacção defensiva nacional de manutenção dos valores estéticos vigentes, assegurando a continuidade plural de correntes do flamejante europeu e iberizado, de acentuação naturalista, indígena e popular, e de expressões de mudéjar, a par com a recepção de sinais de pendor renascentista, sincretizados numa vertente renascentista do gótico final[3]. A identificação dessas correntes eruditas de referência gótica ou clássica e de elementos de novidade internacional, assim como a ponderação de valores de tradição e do novo, e o reconhecimento de expressões regionais e populares tornam-se a matéria de ordenamento dos fenómenos artísticos, enquanto que a complexidade e não-linearidade de formações, em tudo diversa de um «processo coerente de mutação lenta»[4], interpretada como sintoma de uma «crise artística», permite fazer a designação específica da época como tempo de mudança e um período conturbado de transição.

> V. Correia [1949]. O século XV é ainda um século medieval: é porém o último século da Idade-Média, o que o coloca numa situação especial, estabelecido como está hoje que em história, salvo os casos excepcionais de renovações completas de população num território, não há soluções de continuidade, mas solidariedade, transição, embate de elementos conservadores e revolucionários, com predomínio de uns sem absoluta eliminação de outros.[5]

1. Rafael Moreira, "A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano", 2 vol. (Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991), vol. I : 27-28.
2. Moreira, "A Arquitectura do Renascimento. . .", 1991, vol. I : 63.
3. Vergílio Correia, "A arte do ciclo manuelino", *Obras. Vol. II: Estudos de História da Arte. Arquitectura* (Coimbra : Por Ordem da Universidade, 1949) : 201.
4. José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-Gótico em Portugal: A Arquitectura no Alentejo* ([Lisboa] : Livros Horizonte, 1989) : 18.
5. Vergílio Correia, "A arte do século XV", *Obras. Vol. II*, 1949 : 79-80.

> Moreira 1991. Dessa viragem fica-nos desde já a certeza de que não se tratou de fenómenos simples - de mera 'introdução', como sói dizer-se à luz de uma visão histórica difusionista - mas de uma dialéctica de processos imbricados ou antagónicos em que, da juxtaposição à fusão e à simbiose de elementos, da tradução à reconversão de estruturas, muitas foram as modalidades de passagem de um sistema estilístico para o outro, que nos devemos abster de encarar como obedecendo a uma lógica interna predeterminada.[6]

Os termos do reconhecimento do século XV como época de transição, segundo Vergílio Correia, e de Rafael Moreira, acerca da passagem do Manuelino para o Renascimento, no século XVI, são convergentes. É essa natureza de mudança da prática da arquitectura, na segunda metade do século XV e primeiros decénios de XVI, e os sinais que a anunciam, mínimos indícios de abertura e de transformação que configuram uma inflexão e a formação do novo, o tema de partida para o trabalho que nos propusemos realizar.

Pensar a passagem e a mudança. Um enunciado vago que parte de um deslocamento de perspectiva relativamente ao plano da interpretação estilística dos fenómenos artísticos, e designa como objectivo do trabalho o pensamento do diferimento novo e dos modos de continuidade, procurando a compreensão do sentido positivo das duas proposições. De certo modo antecipando, dir-se-á que não é finalidade do trabalho o aprofundamento de uma taxonomia de obras e de intervenções em classes de famílias, coordenadas em função dos sistemas maiores do Gótico e do Renascimento. Não compreendemos o afastamento do quadro de uma história da arte dos estilos como um procedimento que intende pôr em causa a autoridade das conclusões formuladas nesse domínio, mas procuramos o domínio específico do exercício da arquitectura no tempo. Procuramos o entendimento dos procedimentos disciplinares que orientam as decisões e enquadram a determinação dos modos das obras; e interessa-nos compreender as considerações que estão na origem da formação de soluções, o modo de decisão que orienta a sua definição e os fundamentos do ofício que determinam a conformação de costumes e usos e viabilizam a invenção nova.

> Wittgenstein, atrib. Die Wissenschaft verlegt Eisenbahngeleise. Und für die Wissenschaftler ist es wichtig, dass sich ihre Arbeit auf den Geleisen bewegt. . . .
> Beim Philosophieren dagegen muss man bereit sein, die Richtung, in der man sich bewegt, ständig zu ändern. An irgendeinem Punkt sehen Sie, dass die ganze Art und Weise, in der Sie das Problem angepackt haben, irgendwie verfehlt ist. Sie müssen imstande sein, die zentralen Begriffe aufzugeben, die Sie allem Anschein nach beibehalten mussten, um überhaupt denken zu können.[7]

> Idem, *trad.* A ciência desloca carris ferroviários. E para o cientista é importante que o seu trabalho se movimente sobre carris. . . ./ Ao filosofar, pelo contrário, a pessoa deve estar disponível para alterar constantemente a direcção em que se movimenta. Em qualquer ponto, o senhor vê que todo o modo como encarou o problema se revela de alguma maneira falhado. Terá que estar em condições de abdicar dos conceitos centrais, que parecia dever conservar, para sequer conseguir pensar.

6. Moreira, "A Arquitectura do Renascimento. . .", 1991, vol. I : 4-5.
7. Rush Rhees, "Nachwort", *in Ludwig Wittgenstein: Porträts und Gespräche/ Hermine Wittgenstein, Fania Pascal, F. R. Leavis, John King, M. O'C. Drury* [Recollections of Wittgenstein] ; herausgegeben von Rush Rhees, mit einer Einleitung von Norman Malcolm, übersetzt von Joachim Schulte (Oxford : Basil Balckwell, 1981 ; 2nd. ed. rev., Oxford University Press, 1984 ; Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1987) : 265-266,274.

A imagem atribuída a Wittgenstein figura a diferença entre a estrutura estável de uma ciência materializada como edificação auto-portante de conclusões solidárias, e a investigação dos processos de interrogação e de incertezas, e dos modos das respostas circunstanciadas. Primeiro, uma mudança de agulha de carris, depois o pensamento do seu deslocamento, finalmente a compreensão de que é necessário abandonar a via delineada. Não há carta de percursos, nem tão-pouco a antecipação de uma finalidade clara que garante a convergência da reflexão na conclusão. As mudanças de direcção reflectem a dúvida relativa à aplicabilidade de conceitos e a necessidade de principiar de novo, em vários momentos do trabalho e em pontos diferentes. Caminhos talhados no meio da floresta, em alternativa a seguir vias de problemáticas cuidadosamente delineadas, numa outra imagem de Hannah Arendt associada a Heidegger[8]. Um território de ideias percorrido em diferentes sentidos e a sua paisagem relevada em apontamentos de esquiços[9].

Relacionámos o ponto de partida do trabalho com o estudo das condições da transição e da passagem entre a medievalidade e a modernidade, aceitando provisoriamente a ideia de que poderia ser traçada uma correspondência respectivamente com os sistemas do Gótico e do Renascimento. Nesse sentido, tratar-se-ia da identificação de um primeiro corpo de sinais e de obras que assinalariam aquela passagem, a partir da segunda metade do século XV, fazendo a sua interpretação numa perspectiva da arquitectura, diferente da tematização empreendida pela história da arte. Uma referência de Vergílio Correia ao «derradeiro estrato da arte gótica» que o autor associa a um «esforço especulativo . . . mais brilhante, subtil e dramático que os precedentes» e interpreta como o levar ao limite de esgotamento as possibilidades do gótico, que assim cumpriría o seu destino, dá o mote para precisar o sentido daquele diferimento.

> V.Correia [1949]. Coincidindo com a centúria de Quatrocentos, o derradeiro estrato da arte gótica aparece-nos mais brilhante, subtil e dramático que os precedentes, alcançando essa arte então o apogeu realista e particularizante que marca o fim dos estilos. Marchando ao seu destino com agudeza de visão e agilidade, o movimento gótico procura esgotar dignamente as soluções do ogival, dentro de um ambiente que lentamente se vai rarefazendo para as suas aspirações. E esse esforço especulativo dá um interesse palpitante ao estudo da época.[10]

Do ponto de vista disciplinar, o interesse está na possibilidade de reconhecer a natureza do «esforço especulativo» e pensar o sentido positivo da especulação na orientação de saídas e na abertura de uma via de *novo*. Ao contrário, numa perspectiva estilística, a atenção centra-se num ordenamento diferenciado das manifestações, entendendo o seu carácter diverso e contraditório como a expressão de confinamento irremediável - «um sentimento estético elevado e ecléctico, mas não generalizado nem uniforme» que se esgota num fim anunciado (Vergílio Correia, em referência às «fases da

8. *Ver* : 1121-1122.

9. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition*, "Spätfassung (*TS* 227)" ; herausgegeben von Joachim Schulte, in Zusammenarbeit mit Heikki Nyman, Eike von Savigny und Georg Henrik von Wright (Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag ; Lizensausgabe Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001) : 742.

10. Vergílio Correia, "A arte do século XV", *Obras. Vol. II*, 1949 : 79-80.

"ínclita geração", afonsina e joanina»[11]). Sinais de continuidade e mesmo de retorno às origens do gótico parecem corroborar a ideia de que a visão especulativa não contempla senão uma possibilidade de renovação do conhecido, a exemplo do claustro de D. Afonso V, no mosteiro da Batalha, que parece colocar o «regresso à simplicidade»[12] dos fundamentos de um primeiro gótico nacional como alternativa às formas da «arte frágil e requintada» de Huguet.

> V. Correia [1949]. [O século XV] é um século complexo e deficientemente estudado, em que a arte tradicional não desaparece e consegue resistir à forte influência das correntes inovadoras, e em que em muitos monumentos encontramos a génese das formas mais características da arte manuelina. Nele atinge a arquitectura gótica nacional a sua máxima perfeição, obedecendo à arte requintada e frágil do gótico radiante, introduzida no País pelo segundo arquitecto da Batalha, e nele aparece, em contrapartida, uma corrente que provoca o rápido regresso à simplicidade dos volumes e da decoração das igrejas galáico-portuguesas beneditinas e franciscanas do século XIII. Nesse século ainda, se generaliza no sul de Portugal a influência das formas mudejares e da arquitectura meridional francesa[13].

Coincidimos na ideia de que, cronologicamente depois da arte de Huguet, se verifica uma inflexão de gosto que torna possível a afirmação de uma tendência alternativa. Ao longo da segunda metade do século XV e nos primeiros decénios do século XVI, essa corrente consolida o domínio de uma arquitectura de expressão *comum*, de fundo, que aceita a incorporação de elementos de pormenorização e ornamentos variados, em alguns casos já de sinal renascentista (por exemplo, as obras do paço e da cripta de Ourém, o paço de Porto de Mós). Uma das hipóteses que orienta o início do nosso trabalho consiste na possibilidade de identificar essa corrente, interpretando-a como plano de ensaio de uma renovação e como tendência de abertura aos valores significativos do progresso e da mudança, terreno de um *sentimento* de renascença. Uma época de transição complexa e plural, de valores formais opostos e coincidentes numa *coexistência pacífica* que uma formação sugestionada por uma leitura evolucionista e uma crença no progresso iluminado, e pela convicção das possibilidades definitórias de uma sistematicidade compartimentada tem dificuldade em seguir - esse é o nosso campo de trabalho.

Somos sensíveis às reflexões de Reinaldo dos Santos acerca da arte manuelina, no ponto preciso em que se interroga acerca da imposição de um modelo único de entendimento da Renascença italiana, enquanto manifestação da abertura de um tempo novo depois da medievalidade:

> R. dos Santos 1940. A Itália não podia ser a origem inspiradora da *arte das descobertas*. Como é que uma arte tradicional e clássica, humanista na educação e equilibrada no sentimento das proporções, mediterrânica no seu antropomorfismo, havia de exprimir as descobertas, não do mundo antigo, mas de novos mundos desconhecidos, de uma nova natureza, obcecada por novas formas, outras azáfamas, outros dramas - mais cósmicos do que humanos? Assim como seria impensável pedir à arte da Renascença clássica temas para exprimir o sentimento inédito do mistério dos mares desvendados, assim as formas em que a arte naturalista e atlântica do reinado das descobertas se exprimia, eram uma linguagem estranha e bárbara para os olhos requintados da cultura e do gosto florentinos.[14]

11. Vergílio Correia, "A arte do século XV", *Obras. Vol. II*, 1949 : 80.
12. Mário Chicó, "O Mosteiro da Batalha e a arquitectura em Portugal no fim do século XIV e no século XV", *História da Arte em Portugal*, 3 vol. ; vol. I por Aarão de Lacerda ; vol. II por Mário Chicó *et al.* ; vol. III por Reynaldo dos Santos (Porto : Portucalense Editora, 1948-1953), vol. II : 55.
13. Chicó, "O Mosteiro da Batalha. . .", *História da Arte em Portugal* (1942-1953), vol. II : 57.

Somos igualmente sensíveis a uma visão mais recente e diferenciada da diversidade plural de formas do Renascimento das nações europeias, que tem vindo a contrapor-se a uma concepção do Renascimento focada nos estados da península itálica, e assente numa leitura linear e unitária dos factos ordenados segundo a figura de uma evolução culminante e irradiante[15]. A perspectiva evolucionista e irradiante observa diferenciações no tempo, entre manifestações iniciais e mais tardias, subordinando-as a uma perspectiva integradora, unitária e convergente. Ou ainda, ordena diferenciações como resultado de percursos de irradiação e de recepção, em virtude de uma maior ou menor distância aos grandes centros produtores de ideias, que evidenciam a capacidade de produzir modelos ou simplesmente de os receber passivamente do "exterior" e absorver numa especificação adaptada, local (nacional/regional). Nesse quadro, a identificação dos casos que fazem a explicação da sequência de acontecimentos posteriores implica uma simplificação redutora, destinada a favorecer a constituição do discurso geral dessa evolução. A redução opera sobre a complexidade dos fenómenos, fazendo ressaltar aqueles que concorrem para a definição de uma linha de evolução significativa. A coerência discursiva decorre, pois, em circuito fechado.
O quadro de entendimento actual revela-se mais complexo e plural. A história será escrita a «várias vozes»[16]. Nela têm lugar a diversidade das formas e os particularismos, soluções sincréticas e mesmo "falhadas". Reter, apesar de tudo, o sentido de leitura de grande movimento global de convergência, mas também reforçar a orientação para o reconhecimento de uma individualização e diferimento, caso a caso, num entendimento diferenciado do particular, esses são os passos inevitáveis.

Reconhecemos os riscos de um trabalho de investigação que é equacionado nos termos em que o colocamos e na amplitude temporal que designamos vagamente por "*circa* 1500" e balizamos aproximadamente entre 1440 e 1520. Assim delimitado o tempo do estudo, não pode deixar de estar traçada uma orientação que favorece a perspectiva generalista, abrangente e relacionadora, à semelhança de uma rede grosseira de primeira separação de materiais. Contrariamente à precisão de uma demarcação restrita e da investigação em profundidade, sabemos não vir a resolver inteiramente «e sem resto»[17] a tarefa que nos propusemos. Significa ainda que teremos que nos

14. Reinaldo dos Santos, "As relações artísticas entre a Itália e Portugal" (1940), *Conferências de Arte: I-O Império português e a arte. II-O mar e o além-mar na arte portuguesa. III-As relações artísticas entre a Itália e Portugal* (Lisboa : [s. n.], 1941) : 51. (Imp. Oficinas da *Gazeta dos Caminhos de Ferro*).
15. Christine Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics and Eloquence 1400-1470* (New York ; Oxford : Oxford University Press, 1992) : XVII-XIX. *L'Église dans l'architecture de la Renaissance*, études réunis par Jean Guillaume (Paris: Picard 1995) ; em especial A.-M. Sankovitch, "A Reconsideration of French Renaissance Church Architecture", *ibid.* : 161-180. Heinrich Klotz, *Der Stil des Neuen: die europäische Renaissance* (Stuttgart : Klett-Cotta, 1997).
16. Guillaume: "Une perspective européenne", *L'Église dans l'architecture de la Renaissance*, 1995 : 7-8.
17. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister*, 2 Bde. ; 2. Band, II. Der Wanderer und sein Schatten, Nr. 179 "Die grosse Gefahr der Gelehrten" ; mit einem Nachwort von Alfred Baumler (8. Aufl., Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1978) : 256.

defrontar com a indeterminação do que ficará incompleto, e de que seremos frequentemente obrigados a permanecer ao nível das hipóteses, sem alcançar os fundamentos da sua confirmação. A orientação seguida no trabalho implica, também, ultrapassar pontualmente os limites temporais impostos. Numa perspectiva mais abrangente, o conhecimento diferenciado de certas condições da arquitectura da época estudada é iluminado pelas referências estabelecidas a partir de um conjunto de propostas de arquitectura chã da segunda metade do século XVI.

1.2 Lugar de argumentação, antevisão e projecto

Um ponto de partida para o trabalho é dado pelo estudo da época de transição e de passagem da medievalidade que se exprime em gótico, para a modernidade que se afirmaria com o Renascimento e a recepção do *antigo*. É assim apresentada uma tematização de *limiar*, ou antes, de limiares, antecipando o entendimento de não-homogeneidade do tempo e da contemporalidade de tempos diferentes.

De modo genérico, uma interpretação de obras de arquitectura e de intervenções nas cidades, assente numa análise estilística, procede a um prévio reconhecimento de um novo objecto de estudo que orienta o seu primeiro ordenamento a um dos dois sistemas do Gótico e do Renascimento. A clarificação da inserção tende a ser mutuamente excluidora. O passo beneficia da experiência adquirida, pressupõe a memória de outros casos conhecidos e o domínio da informação sistematizada. Está assim definido o ponto de partida da observação subsequente. Hipótese e análise desenvolvem-se num processo de mútua conferência, em que o que é visto valida (ou não) o que é esperado, e a interpretação dos resultados acrescenta conhecimento.

O lugar a partir do qual se processa a observação implica um campo de visão determinado. A definição do lugar de observação é o princípio da construção da posição de argumentação. Porém, deve ser considerado que «não existe uma ordem *a priori* das coisas»[18]. A ordem surge como função de uma posição de argumentação. A primeira inserção de um objecto num sistema traz consigo o princípio de determinação de uma posição coordenada. A partir de uma primeira apreciação que ordena um objecto dentro de um sistema, a interpretação estabelece-se, de certo modo, em circuito fechado, pois não nos diz a respeito desse objecto mais do que o modo como é visto/descrito dentro do sistema. Há lugar a dúvida quanto à possibilidade de conhecer um objecto apenas pela sua descrição dentro de um sistema. Uma dúvida de método, pois a primeira

18. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* [1918], 5.634 ; introducción de Bertrand Russell, versión española de Enrique Tierno Galvá (London : Routledge & Kegan Paul ; Revista de Occidente, Madrid, 1957 ; Madrid : Alianza Editorial 1973, 6ª ed. 1984) : 164.165. Id., *Tratado lógico-filosófico. Investigações filosóficas* ; tradução e prefácio de M. S. Lourenço ; introdução "Alguns Comentos Sobre o 'Tractatus'" de Tiago Oliveira (Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1987) : 116.

caracterização condiciona a direcção dos passos seguintes. Assim, a interpretação e o conhecimento de um objecto dependem de uma revisão crítica do posicionamento da observação, que se interroga relativamente à possibilidade de abarcar a totalidade do fenómeno. Esse aspecto é essencial, no caso de uma fase de transição em que expressões como *limite* e *limiar de passagem* associam a ideia de uma *fronteira*. Pensar os seus (dois) lados obriga ao deslocamento da posição de observação. Nessas condições, um objecto deveria ser coordenado e descrito a partir de sistemas distintos. Por outras palavras, poderia ser tentada a transposição da sua descrição de um sistema para outro. Em concreto, isto significa que uma igreja (por exemplo, São João Baptista, de Moura [1]) poderia ser descrita a partir do sistema gótico como também poderia ser analisada a partir do sistema clássico (por exemplo, Nossa Senhora da Conceição, Vila Viçosa [2]), num exercício de transcrição de formas dos elementos arquitectónicos.

A transcrição das formas de um sistema para outro deveria envolver o mínimo de alterações possível. Esse exercício permitiria avaliar a viabilidade da estrutura e da expressão da obra comunicada em cada um dos sistemas, e aferir a distância relativa das duas formas. Um dos aspectos da observação consistiria na possibilidade de aprofundar a análise da estrutura, interrogando o preciso significado de asserções como as que referem um «tipo corrente das igrejas do gótico final e da fase de transição em que a decoração das colunas e das arcadas é já renascentista mas a estrutura é ainda gótica»[19]. Quando a tratadística de Seiscentos faz a integração do gótico como *ordem gótica* no sistema das ordens clássicas, realiza um exercício semelhante de assimilação e de transposição de um sistema em outro.

Antecipamos algumas ideias que iremos desenvolver ao longo do trabalho, apontando a razão que nos leva a definir um campo de trabalho marcado por obras entendidas como plurais e contraditórias, de um ponto vista estilístico, mas já consensualmente ordenadas. À luz dos estudos existentes, a retoma do tema parece anunciar um inútil retrocesso. Contudo, procurando alargar os limites do que vemos e conhecemos, intentamos um exercício de "sentar entre duas cadeiras" (uma expressão alemã), tomando como *Leitmotiv* um raciocínio do tipo "e se?". *E se* não apenas pode ser demonstrado que determinadas diferenças devem ser reconduzidas a um fundo comum, decorrente de uma convergência de princípios, mas, ao contrário, pode ser sustentado que determinadas coisas que parecem iguais são, na verdade, princípio de assento do diferimento e de diversidade?

19. Chicó, "A arquitectura em Portugal na época de D. Manuel e nos princípios do reinado de D. João III. O gótico final português, o estilo manuelino e a introdução da arte do renascimento", *História da Arte em Portugal*, 3 vol. ; vol. I por Aarão de Lacerda ; vol. II por Mário Chicó *et al.* ; vol. III por Reynaldo dos Santos (Porto : Portucalense Editora, 1942-1953), vol. II : 232.

Interessa pensar o modo como actua uma direcção traçada para iniciar um trabalho de investigação. Essa direcção não se encontra formada com um princípio de assento. As condições do ponto de partida são as de uma *ante*visão do domínio de estudo na sua indefinição. A partir de uma direcção inicial apontada, o processo desenvolve-se numa dinâmica de revisão e correcção da orientação traçada. A estabilidade é alcançada com o relevamento do domínio e o reconhecimento da sua identidade. Nesse processo, não há lugar a uma fixação predeterminada e inalterável da delimitação de um campo, nem a extracção exaustiva de dados constitui um pressuposto neutro que precede a sua interpretação.

> Wittgenstein 1918. 6.4321 Die Tatsachen gehören alle nur zur Aufgabe, nicht zur Lösung.[20]
> Idem. Os factos só pertencem ao problema, não à solução.[21]

A direcção do trabalho é dada pela *ante*visão e o projecto. As perguntas (porque talhar direcções é como interrogar e prosseguir o fio das interrogações) anunciam caminhos. Conclusões e soluções possíveis respondem a essas perguntas.

Compreendemos o trabalho como um *projecto* em sentido lato. Nesse sentido, torna-se decisivo pensar o significado da palavra latina *projectus* que se encontra relacionado com um sentido de estender, de extensão e de avanço, de saliência; um acto de lançar para fora, para a frente, ou uma condição de estar lançado para a frente[22]. Heidegger desenvolve em *Sein und Zeit*, a ideia do projectar como uma determinante do método, explorando a amplitude de sentidos contida na raiz da palavra *Ent|werfen*, como gesto de lançar. Decidir é projectar a abertura que determina a possibilidade factual. A decisão assenta numa indeterminação necessária. O acto de projectar antecipa a possibilidade do que assim é tornado possível.

> Heidegger 1927. Die Erschlossenheit der Möglichkeit gründet in der vorlaufenden Ermöglichung.[23]
> Idem. L'ouverture de la possibilité se fonde sur la posssibilisation en marche.[24]
> Idem. El "estado de abierto" de la posibilidad se funda en el hacer posible "precursando".[25]
>
> Heidegger 1927. *Der Entschluss ist gerade erst das erschliessende Enfwerfen und Bestimmen der jeweiligen faktischen Möglichkeit.* Zur Entschlossenheit *gehört* notwendig die *Unbestimmtheit*, die jedes faktisch-geworfene Seinkönnen des Daseins charakterisiert[26].
>
> Idem. *Il n'y a justement que la décision pour projeter et déterminer en la découvrant la possibilité qui est chaque fois factive.* À la résolution *appartient* nécessairement l'*indétermination* qui caractérise tout pouvoir-être factivement jeté du Dasein.[27]

20. Wittgenstein, *Tractatus*, 6ª ed. 1984 : 200.
21. Wittgenstein, *Tratado*, 1987 : 140.
22. *Magnum lexicon latinum, et lusitanum ex diuturnis celeberrimorum eruditissimorumque philologorum observationibus depromptum ad plenissimam scriptorum latinorum interpretationem accommodatum prioribus in editionibus auctum et perfectum* ; opera et studio R. P. M. Fr. Emmanuelis Pinii Cabralii, tertii Ordinis S. Francisci in hac vero quarta editione ; redactum correctum et mendis quamplurimis expurgatum a Fr. Josepho Antonio Ramalio ejusdem Congregationis religioso et eloquentiae professore (Olysipone : Typis Regiae Officinae, Anno 1833). Félix Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français, s.v.* "Projectus" (Paris : Hachette, 1934).
23. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Sep. *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, ed. Edmund Husserl, Band VIII, 1927), (8. Aufl., Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1957) : 264.
24. Martin Heidegger, *Être et temps* ; traduit de l'allemand par François Vezin, d'après les travaux de Rudolph Boehm et Alphonse de Waelhens (première partie), Jean Lauxerois et Claude Roëls (deuxième partie), (Paris : Gallimard, 1986): 319.
25. Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, traducción de José Gaos (México ; Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 1951, 2ª ed. 1962) : 288.
26. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 298.

Idem. *La resolución es justa y únicamente el proyectar y determinar, abriendo, la posibilidad fáctica del caso.* Al "estado de resuelto" es *inherente* necesariamente la *indeterminación* que caracteriza todo "poder ser" fácticamente yecto del "ser ahí".[28]

Heidegger 1927. Das Entwerfen erschliesst Möglichkeiten, das heisst solches, das ermöglicht.
Das Woraufhin eines Entwurfs freilegen, besagt, das erschliessen, was das Entworfene ermöglicht. Diese Freilegung verlangt methodisch, dem einer Auslegung zugrundeliegenden, meist unausdrücklichen Entwurf so nachzugehen, dass das im Entwerfen Entworfene hinsichtlich seines Woraufhin erschlossen und fassbar wird.[29]

Idem. Projeter, c'est découvrir des possibilités, c'est-à-dire quelque chose qui a pour nature de rendre possible. / Dégager ce sur quoi ouvre une projection veut dire découvrir ce que rend possible ce qui est projeté. Cette mise au jour réclame comme méthode le dépistage de la projection qui est, le plus souvent implicitement, sous-jacente à une explicitation jusqu'à ce que ce qui est projeté dans la projection se découvre et devienne saisissable relativement à ce sur quoi il ouvre.[30]

Idem. El proyectar abre posibilidades, es decir, aquello que "hace posible". / Poner de manifiesto el "aquello sobre el fondo de lo cual" de una proyección quiere decir abrir aquello que hace posible lo proyectado. Este poner de manifiesto requiere metodológicamente proseguir la proyección que sirve de base a una interpretación y que no está expresa las más de las veces, de tal manera que lo proyectado en el proyectar resulte abierto y apresable bajo el punto de vista de su "aquello sobre el fondo de lo cual".[31]

Em anexo à tradução francesa encontram-se desenvolvidos alguns dos problemas que levanta a determinação do texto de Heidegger em outra língua que não aquela em que a ideia tomou *forma*. Mallarmé respondia, uma vez, a Degas: «Ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers. . . *C'est avec des mots.*»[32] Ora, «o que conta» é o que Heidegger disse, e o que Heidegger disse, disse-o em alemão[33]. «Si vous voulez lire *Sein und Zeit*, apprenez l'allemand.»[34] A língua de *Sein und Zeit* «é insólita»[35]: uma expressão do alemão levada até ao limite através de processos de aglutinação, que são viáveis no alemão, mas não podem ser praticados nas línguas que detêm, para cada sentido, palavras independentes e autónomas[36]. (Heidegger, ele próprio aludiu à dificuldade de traduzir da língua alemã para uma língua românica[37].) A diferenciação de sentidos é explorada por meio de uma tensão obtida através da composição das palavras e, inversamente, da sua decomposição e recondução à raiz comum dada pela etimologia do sentido primordial, unindo o "gesto" e o conceito abstracto. Uma dessas "figuras-ideia" englobantes do gesto (do movimento) e do conceito abstracto é dada precisamente por uma das palavras centrais relacionadas com o acto de arquitectar, o *projectar.*

Projectando dá-se corpo ao projecto. O processo de trabalho mais genérico, referido anteriormente, tem paralelo, em arquitectura, no modo como se direcciona o projecto. Da ideia inicial (semelhante a uma *pintura,* no sentido em que Francisco de Holanda a define como «declaração do pensamento em obra vesivil e contemplatiua, e segunda natureza»[38]), do seu esboço ao projecto e à construção da obra vai uma sucessão de procedimentos de ensaio e de correcção que definem progressivamente o corpo da solução. A soma dos dados recolhidos e a informação quantificada não fazem a solução, nem pertencem à conclusão. Além disso, o percurso traçado envolve um difícil equilíbrio entre o

27. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 357.
28. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 324.
29. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 324.
30. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 384.
31. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 351.
32. "Annexes. Au sujet de la traduction", *in* Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 515.
33. "Annexes. Au sujet de la traduction", *in* Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 515.
34. M. Jean Beaufret, professeur de khâgne, cit. *in* "Au sujet de la traduction", *in* Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 515.
35. "Annexes. Au sujet de la traduction", *in* Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 516.
36. "Annexes. Au sujet de la traduction", *in* Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 517.
37. "Martin Heidegger an Hannah Arendt" (1971, Novembro, 24), *in* Hannah Arendt und Martin Heidegger, *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse* ; aus den Nachlässen herausgegeben von Ursula Ludz (Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1998, 2. durchg. Aufl. 1999) : 222.
38. Francisco de Holanda, *Da Pintvra antigva. Tratado de Francisco de Hollanda: Livro I - Parte Theorica; Livro II - Dialogos em Roma*, cap. ii ; ed. completa d'esta celebre obra commentada por Joaquim de Vasconcellos (2ª ed., Porto : Renascença Portuguesa, 1930) : 66.

que é preciso saber e a indeterminação daquilo que não irá ser procurado, ou que irá ser deixado à margem.

Se é decisivo um dos sentidos do acto de projectar como condição da possibilidade da coisa, expresso na ideia de lançar para a frente, a funda(menta)ção desse gesto (aquilo que garante a sua não gratuitidade), como método, encontra-se no sentido convergente de que algo se projecta com *ante*visão. Uma antevisão adequada, mas não inteiramente predeterminada. Essa antevisão encontra-se em arquitectura na ideia inicial que contém já, significativamente, alguns dos traços essenciais da solução final. Francisco de Holanda faz a notação de um sentido convergente, relativamente à pintura; inclusive, refere a necessidade de «arremedar» e de corrigir:

> Holanda, *Da Pintvra*. A idea na pintura é uma imagem que ha de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em grandissimo silencio e segredo, a qual ha de imaginar e escolher a mais rara e eicelente que sua imaginação e prudencia poder alcançar, como um exemplo sonhado, ou visto em o ceo ou em outra parte, o qual ha de seguir e querer depois arremedar e mostrar fóra com a obra de suas mãos propriamente, como o concebeo e vio dentro em seu entendimento.[39]

A análise estilística poderia ser pensada do mesmo modo. Uma primeira apreensão da obra aponta um reconhecimento de estilo que direcciona a ordenação subsequente, com a sua provisória integração num sistema. A escolha do ponto de vista, no interior desse sistema de coordenadas, responde à antevisão, pensando a adequação do objecto às condições do domínio em que é inserido. Desse modo é determina uma posição argumentativa. A relação entre antevisão e campo de visão como lugar da argumentação orienta e condiciona os procedimentos de observação e (*co*)ordenação seguintes. Todavia, a possibilidade de verificar criticamente o processo depende da contraposição de outros pontos de vista. Antevisão-projecto-direcção reenviam-se mutuamente na percepção do campo. O lugar de argumentação irá sendo verificado e fundamentado numa sequência de pontos de vista que direcciona os procedimentos a seguir e desenha a sua própria revisão. O método fundamenta-se numa antevisão adequada das condições do objecto e do domínio.

> Heidegger 1927. Echte Methode gründet im angemessenen Vorblick auf die Grundverfassung des zu erschliessenden »Gegenstandes« bzw. Gegenstandsbezirkes.[40]
>
> Idem. Est digne de ce nom la méthode qui part d'un coup d'oeil préalable bien ajusté sur la constitution fondamentale de l'«objet» à découvrir ou du secteur d'objet correspondant.[41]
>
> Idem. Un método auténtico se funda en dirigir una previa y adecuada mirada a la constitución fundamental del "objeto" o círculo de objetos que se trata de abrir.[42]

De facto, a adequação da antevisão é realizada em cada momento, revendo os procedimentos da argumentação e projectando o sentido dos passos seguintes.

> Heidegger 1927. Streng genommen bedeutet Sinn das Woraufhin des primären Entwurfs des Verstehens von Sein.[43]

39. Holanda, *Da Pintvra antigva*, xv, 1930 : 99-100.
40. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 303.
41. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 362.
42. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 329.

Idem. Dans la rigueur du terme, sens signifie ce sur quoi ouvre en première projection l'entendre d'être.[44]
Idem. Rigurosamente tomado, significa sentido el "aquello sobre el fondo de lo cual" de la proyección primaria del comprender el ser.[45]

Na apreensão do domínio de estudo, na identificação da estrutura de conceitos adequada à sua compreensão e na sua demarcação, o acto de projectar tematiza, e a tematização *objectiva*.

Heidegger 1927. Mit der grundbegrifflichen Ausarbeitung des führenden Seinsverständnisses determinieren sich die Leitfäden der Methoden, die Struktur der Begrifflichkeit, die zugehörige Möglichkeit von Wahrheit und Gewissheit, die Begründungs- und Beweisart, der Modus der Verbindlichkeit und die Art der Mitteilung. Das Ganze dieser Momente konstituiert den vollen existenzialen Begriff der Wissenschaft.
. . . Das Ganze dieses Entwerfens, zu dem die Artikulation des Seinsverständnisses, die vom ihm geleitete Umgrenzung des Sachgebietes und die Vorzeichnung der dem Seienden angemessenen Begrifflichkeit gehören, nennen wir die *Thematisierung*. [...] Die Thematisierung objektiviert.[46]

Idem. Avec l'élaboration au niveau des concepts fondamentaux de l'entente de l'être qui prévaut, se déterminent les lignes directrices des méthodes, la structure de l'appareil conceptuel, la possibilité de vérité et de certitude lui appartenant, le genre de fondation et de démonstration, la manière d'être contraignant et le genre de la communication. Le tout formé par ces moments constitue le concept existential complet de la science. /. . .
L'ensemble de cette projection à laquelle appartiennent l'articulation de l'entente de l'être, la délimitation guidée par celle-ci du domaine à étudier et la préfiguration de l'appareil conceptuel convenant à l'étant, nous l'appelons la *thématisation*. . . . La thématisation objective.[47]

Idem. Con la forja de los conceptos fundamentales de la directiva comprensión del ser quedan determinados los hilos conductores de los métodos, la estructura de los conceptos secundarios, la correspondiente posibilidad de verdad y certeza, la forma de fundamentar y probar, el modo de validez y la forma de comunicación. El conjunto de estos factores constituye el pleno concepto existenciario de la ciencia. / . . . Llamamos "tematización" al todo de esta proyeción del ser, el acotamiento del dominio dirigido por dicha articulación y el diseño de los conceptos adecuados a los entes. . . . La tematización "objetiva".[48]

A tematização *objectiva*, e esse "objecto", a coisa, não é já o objecto de estudo, uma obra, uma intervenção, mas a sua representação efectuada por meio da figura de interpretação construída.

1.3 Tempos do tempo e a obra no tempo

Enzensberger 1986. Eine kleine Pause trat ein. Der Monsignore zündete sich eine Zigarette an und liess seine Blicke auf dem blühenden Oleander draussen im Garten ruhen.
Aber nicht nur im Raum gibt es Inseln, sagte er endlich. Auch die Zeit hat ihre Archipele.
Wie meinen Sie das?
Er nahm einen Bleistift zur Hand und zeichnete ein paar konzentrische Kringel aufs Papier.
Das könnte ein Höhenrelief sein, oder eine Wetterkarte, fuhr er fort. Nicht, dass Sie denken, ich hätte etwas gegen die Geographen. Im Gegenteil, manchmal träume ich von Baum- und Packeisgrenzen. Linien gleicher Regenmenge oder gleichen Springtidenhubs - wissen *Sie*, was das ist? So entstehen abstrakte Gebirge und Täler, aus denen zu ersehen ist, wieviel in einer Gegend fällt, oder wie hoch der Anteil der Katholiken ist. (Hier lächelt der Monsignore.) Oft habe ich mich gefragt, wie wohl eine Topographie der Zeit aussehen würde. Denn die Jahreszahl auf dem Kalender, was besagt sie schon? Es gibt viel Ungleichzeitigkeit in unserer Welt. Warum immer nur Isothermen und Isobaren? Viel interessanter wäre es, Linien zu finden, an denen sich ablesen liesse, welche Zeitzonen wir durchwandern, wenn wir reisen... Linien, die die Risse und Verwerfungen der Geschichte zeigten... Man könnte sie Isochronen nennen.[49]

43. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 324.
44. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 384.
45. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 352.
46. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 362-363.
47. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 425.
48. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 392.
49. Hans Magnus Enzensberger, "Portugiesische Grübeleien", *Die Zeit*, Nr. 40 (1986, Sept, 26) : 49-50.

> Idem, *trad.* Instalou-se uma pequena pausa. Monsenhor acendeu um cigarro e deixou repousar o seu olhar num loendro em flor, fora no jardim. / Mas nem só no espaço há ilhas, disse por fim. Também o tempo tem os seus arquipélagos. / Que quer dizer com isso? / Tomou um lápis na mão e desenhou num papel uns enlaçados concêntricos. / Isto poderia ser um relevo altimétrico, ou uma carta metereológica, prosseguiu. Não que pense que tenho alguma coisa contra os geógrafos. Pelo contrário, às vezes sonho com limites de arborização e limiares de glaciação. Linhas de igual pluviosidade ou marés vivas - *sabe* o que é isso? Assim se formam montanhas e vales abstractos, a partir dos quais é possível deduzir quanto chove numa região, ou qual a percentagem de católicos. (Aí, monsenhor sorriu.) / Muitas vezes me interroguei como poderia ser vista uma topografia do tempo. Pois que diz o número do ano no calendário? Há muitas não-contemporalidades no nosso mundo. Porquê apenas isotérmicas e isóbaras? Muito mais interessante seria encontrar linhas em que pudessem ser lidas as zonas do tempo que percorremos quando viajamos... Linhas que mostrassem fracturas e falhas [geológicas] da História... Poderiam chamar-se isócronas.

Fizemos referência a que o estudo de uma época de transição e de passagem, entre a medievalidade e a modernidade, nos levaria a pensar o *limiar* e limiares, pois seria necessário defrontar tempos diferentes dentro de um mesmo tempo. De facto, é na actualidade que a centralidade da noção de tempo e a experiência da descontinuidade e da justaposição de tempos diversos num mesmo tempo ganha contorno como tema de reflexão e de expressão no domínio do conhecimento e das artes.

> Solà-Morales [1995]. El tiempo contemporáneo, en James Joyce, en Robert Musil, en Mario Vargas Llosa, en tantas obras literarias o artísticas, se presenta precisamente como yuxtaposición. Una discontinuidad; algo que es completamente distinto de un sistema único, cerrado y acabado. El tiempo en la arquitecura de La Edad Clásica podía o estar simplemente reducido a cero (era la experiencia de la centralidad renacentista) o en todo caso ser un tiempo controlado, un tiempo que tenía un principio y un orden en la expansión (y ésta es toda la experiencia de la temporalidad barroca).
> Pero el tiempo moderno no es así sino que se presenta como una explosión difractada en la que no hay un tiempo único como material con el que podemos construir la experiencia, sino que lo que hay son tiempos, tiempos diversos, los tiempos con los que se nos produce la experiencia de la realidad.[50]

A invocação da possibilidade de contemporalidade de tempos diferentes, não significa propor a transposição de uma concepção contemporânea para um contexto distinto. Do mesmo modo, poderia haver alguma reserva na consideração de um entendimento que vulgariza, na actualidade, a experiência dos tempos diversos e torna corrente a "verdade" da percepção da diversidade de tempos. Tais interpretações não pressupõem necessariamente um entendimento profundo do tempo, antes podem decorrer de um deslocamento de acento que encontra na enfatização dos valores de descontinuidade e de justaposição um modo de explicação sensível dos fenómenos do fragmentário. Admitimos todavia que a insuficiência da nossa formação prejudica a possibilidade de fundar uma reflexão crítica dos modos de conceptualização do tempo, na actualidade, e verificar o modo como estes condicionam a aproximação à interpretação dos modos antigos, tal como foram sendo percebidos em seus tempos. Mais do que trabalhar com base numa oposição simples definida entre um entendimento do tempo descontínuo, na contemporaneidade, e uniforme e contínuo, no passado, procuramos fazer uso de uma sensibilidade actual, relativa aos tempos do tempo, para abordar a leitura de épocas anteriores. Não porque sejam esperados sinais explícitos de uma conceptualização

50. Ignasi Solà-Morales, *Diferencias. Topografia de la arquitectura contemporánea* (Barcelona : Gustavo Gili, 1995) : 76.

de sentido convergente com a actualidade, mas porque a atenção sensível abre a possibilidade de reconhecer expressões da diversidade de tempos num mesmo tempo.

> Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, I, ii, § 4, 4. Die Zeit ist kein diskursiver, oder, wie man ihn nennt, allgemeiner Begriff, sondern eine reine Form der sinnlichen Anschauungen. Verschiedene Zeiten sind nur Teile eben derselben Zeit.
>
> Idem. O tempo não é um conceito discursivo ou, como se diz, um conceito universal, mas uma forma pura da intuição sensível. Tempos diferentes são unicamente partes de um mesmo tempo.[51]

E o modo como o tempo é apreendido pode ser encontrado através de um sentimento do tempo expresso na forma. «Os tempos precisam de criar primeiro a forma para o sentimento»[52]. A forma toma assim o sentido de uma "precipitação temporal", torna-se modo de temporalidade e um modo de ser no tempo (*Modus der Zeitigung der Zeitlichkeit*[53]/*mode de temporation de la temporellité*[54]/ *un modo de la temporación de la temporalidad*[55]). E uma forma reconhecida torna-se também um modo de *estar no tempo*, um sinal de reconhecimento e de comunicação do tempo.

A ideia poderia ser pensada, observando a incidência da arquitectura mudéjar no Alentejo que admite várias leituras de interpretação. A associação de materiais evoca a arte romana local, na composição de granito e mármores em fustes e capitéis. Na sua forma, os elementos de arquitectura mudéjar apresentam um sinal de valorização de uma antiguidade específica e própria local (romana e *moura*), que se afirma pela diferença no território nacional. Assim é *inventada* uma continuidade com o passado, fundadora de um discurso de renovação que se distingue, no seu tempo, pelas marcas de um tempo próprio. Essas formas podem ser lidas como um modo de *ser* no tempo, embora sejam também uma afirmação temporal do modo de *estar*, em virtude da distinção da aplicabilidade das formas nos planos da arquitectura civil e religiosa. Por sua vez, os tectos de alfarge em igrejas fora da região, em Caminha, como na Madeira (na sé do Funchal e na matriz da Calheta), se bem que associados à arte mudéjar, assinalam, nesse contexto, sobretudo a exibição de uma novidade e a actualidade de um modo de *estar* no tempo.

No casamento de D. Manuel com D. Leonor, irmã do Imperador Carlos V, o rei e os nobres da corte «deixarão supitamente o seu natural trajo e se passarão ao estrangeyro por verem que a Rainha que então vinha de Frandes, onde se criara e todas as damas se vestiam á usança dos Framengos», ao contrário do príncipe D. João que «no tratamento da sua pessoa se contentou sempre mais do seu trajo natural português que de quaisquer outras inuenções das nações estrangeiras»[56]. Essa mostra

51. Immanuel Kant, *Crítica da razão pura* ; tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão ; introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão (5ª ed., Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, 1994, 2001) : 71.
52. Bruno Taut, *Bauen: der neue Wohnbau*, hergestellt v. d. Architektenvereinigung "Der Ring" (Leipzig : Klinkhardt & Biermann, 1927) ; documento electrónico disponível em url: <http://www.theo.tu-cottbus.dfe/D_A_T_A/Architektur/20.Jhdt/B.../DerneueWohnbauII.ht: 1/9> ; citado em 22.11.2001.
53. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 353.
54. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 415.
55. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 382.
56. Francisco de Andrada, *Crónica de D. João III* [Chronica do muyto alto e muyto poderoso Rey destes Reynos de Portugal Dom João o III deste nome], 4 partes, parte I, cap. iv ; introdução e revisão de M. Lopes de Almeida (Coimbra : Na Real Officina da Universidade, 1796 ; Porto : Lello & Irmão Editores, 1976) : 8.

poderia ser interpretada como um prenúncio de um ambiente integrista que irá caracterizar a sociedade, na segunda metade do século XVI, um sentimento de nacionalismo que despontaria em certos traços da personalidade do príncipe. Mas sobretudo, a expressão *traje natural português* e o facto de ser lembrado que no traje «se affirmou que fizera vantagem a todos os da corte na galanteria» admitem uma outra leitura. A imagem circunstancial de cada um dos presentes, sujeita a uma novidade de valor temporâneo é contraposta à figura do príncipe herdeiro vestida pela instituição «traje *natural* português» que se subtrai à temporalidade daquele momento. *Intemporalidade* é também a noção que ocorre a propósito do modelo de igreja de três naves.

Nos dois exemplos pressentimos que a intemporalidade está associada a uma forma que se apresenta como figura de instituição. Os casos referidos apontam a necessidade de tematizar a contemporalidade de tempos e a noção de intemporalidade. Ainda que não seja possível documentar positivamente a conceptualização da experiência de não homogeneidade do tempo, na época estudada, a sua vivência terá deixado indícios, do mesmo modo e ao mesmo tempo que também deixou sinais de uma concepção do espaço não homogéneo e descontínuo.

A partir desses pontos de vista poderia ser tentada uma interpelação do sistema dos estilos como um sistema de periodização de unidades de tempo, desenhadas ao modo de "regiões demarcadas de tempo". Contudo, uma razão de ordem estilística justifica a atribuição de uma forma a um determinado tempo? O estilo e o seu uso significam o mesmo? Em arquitectura, uma obra é compreendida como determinação de estilo, com base numa relação indissociável e intrínseca entre a estrutura interna e a sua expressão exterior que denota a essencialidade da obra, ou antes, «o estilo não conta mas sim a relação com a vida»[57]?

> Távora 1952. Qualquer desses edifícios foi moderno e porque todos o foram a constante da modernidade preside ao conjunto; não interessa o estilo em que cada um deles foi realizado - interessa, sim, a semelhante atitude que presidiu à sua concepção.[58]

Conta também o modo como a obra transforma um meio e o espaço, *sendo* e *estando* aí. Se o espaço for pensado como uma pluralidade abstracta dos pontos que nele podem distinguir-se, e como *pontualidade* («Punktualität»[59]/ «ponctualité»[60] / «puntualidade»[61]) -

> Heidegger 1927. . . . der Raum ist die abstrakte Vielheit der in ihm unterscheidbaren Punkte.[62]
> Idem. . . . l'espace est la pluralité abstraite des points distinguables en lui.[63]
> Idem. . . . el espacio es la pluralidad abstracta de los puntos que pueden distinguirse en él.[64]

57. F. Távora cit. por A. Alves Costa, "Nota" , *in* Fernando Távora, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo: a lição das constantes* ; ed. Conselho Directivo da FAUP (Porto : FAUP publicações, 1993) : VIII.
58. Fernando Távora, "Arquitectura e urbanismo: a lição das constantes" (*Lusíada: Revista Ilustrada de Cultura*, 1, n.º 2, 1952, Nov.), *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo: a lição das constantes* ; ed. Conselho Directivo da FAUP (Porto : FAUP publicações, 1993) : 12.
59. Hegel, *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, § 254, Zusatz, hg. G. Bolland (Leiden, 1906) ; *in* Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 429.
60. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 497.
61. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 462.
62. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 429.
63. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 497.

- então, transformar *um* ponto em lugar da acção será como pensar esse ponto do espaço, no tempo. Um ponto que é pensado diferencia-se e na sua pontualidade torna-se realidade, o momento(-*agora*) do tempo.

> Heidegger 1927. Jeder Punkt »ist« für sich gesetzt Jetzt-Punkt. »In der Zeit hat der Punkt also Wirklichkeit.« *Wodurch* der Punkt je als dieser da sich für sich setzen kann, ist je ein Jetzt. Die Bedingung der *Möglichkeit* des Sich-für-Sich-setzens des Punktes ist das Jetzt. Diese Möglichkeitsbedingung macht das *Sein* des Punktes aus, und das Sein ist zugleich die Gedachtheit. Weil sonach das reine Denken der Punktualität, das heisst des Raumes, je das Jetzt und das Aussersichsein der Jetzt »denkt«, »ist« der Raum die *Zeit*.[65]

> Idem. Chaque poit «est», posé pour soi, un point-maintenant. «C'est donc dans le temps que le point a l'effectivité.» Ce *par où* le point peut chaque fois se poser pour soi comme ce point-là est à chaque fois un maintenant. La condition de *possibilité* pour que le point se-pose-pour-soi est le maintenant. Cette condition de possibilité constitue l'*être* du point et l'être en est du même coup l'être-pensé. Puisque donc la pure pensée de la ponctualité, c'est-à-dire de l'espace, «pense» chaque fois le maintenant et l'être-hors-de-soi du maintenant, l'espace «est» le *temps*.[66]

> Idem. Cada punto "es", puesto para sí, un punto-ahora. "En el tiempo tiene, pues, el punto realidad." *Aquello en virtud de lo cual* cada punto puede ponerse para sí, como este determinado "ahí", es siempre un "ahora". La condición de *posibilidad* del ponerse-para-sí del punto es el ahora. Esta condición de posibilidad constituye el *ser* del punto, y el ser es al par el ser-pensado. Porque, pues, el puro pensar la puntualidad, es decir, el espacio, "piensa" en cada caso el ahora y el ser-fuera-de-sí de los ahoras, "es" el espacio el *tiempo*.[67]

Transformar um ponto em lugar da arquitectura será como *fazer* espaço no tempo, criando o momento que o torna possível. De certa maneira, será também fazer o tempo desse espaço, no sentido em que o espaço é percorrido. A obra no tempo é uma condição, a circunstância da sua possibilidade num *agora* que pontua o espaço. No espaço, uma obra é o lugar de uma transformação. Pela sua presença é actuante. O olhar que a vê, sendo aí, e a compreende, reconhece a actualidade da sua intervenção no presente.

A citação de Fernando Távora encontra-se inserida numa reflexão acerca das constantes da arquitectura e do urbanismo. O que conta numa obra é a natureza das relações, manifestada «na qualidade, na exactidão das relações entre a obra e a vida». Aí radica a lição, renovada em cada momento da sua presença no espaço. (Daí também a possibilidade da sua modernidade, em todos os tempos.)

> Távora 1952. A modernidade de um acontecimento mede-se pela relação que ele mantém com as condições dentro das quais se realiza. Em matéria de Arquitectura e Urbanismo, modernidade significa integração perfeita de todos os elementos que podem influir na realização de qualquer obra, utilizando todos os meios que melhor levem à concretização de determinado fim. A modernidade manifesta-se na qualidade, na exactidão das relações entre a obra e a vida. Sendo diferentes as condições, serão diversas as soluções - mas deve ser comum a natureza das relações. As grandes obras de Arquitectura e Urbanismo foram sempre modernas na medida em que traduziram exactamente, isto é, segundo uma relação perfeita, as suas condições envolventes. Há uma grande verdade comum em todas essas obras - a sua modernidade.[68]

64. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 462.
65. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 430.
66. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 498.
67. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 463.
68. Távora, "Arquitectura e urbanismo. . .", *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo: a lição das constantes*, 1993 : 9-10.

Porém, em alternativa a acompanhar o sentido de um discurso de convergência na generalidade, dirigido à intemporalidade e à identificação das constantes, interessa-nos antes compreender as diferenças, estudando o modo como um fundo comum de testemunhos e de conhecimentos é concretizado numa exacta resposta particular e singular. Essa é uma leitura da *temporalidade* da obra.

1.4 A obra de arquitectura, uma condição de historicidade

Partindo de um fundo comum, feito de testemunhos e de conhecimentos, para a singularidade da solução, e de uma primeira ideia para a sua realização na obra, assim vai definir-se a relação da obra com a vida e vai determinar-se a sua presença no tempo. É por essa condição de existir no tempo que a obra tem uma história do seu tempo. A história da obra poderá ser, numa primeira aproximação, uma construção feita a partir da historicidade dos modos como foi e, sendo, permanece no tempo (incluindo o tempo depois de já não ser mais, senão memória guardada). A compreensão desse processo pode ser organizada, distinguindo momentos. A obra como realização de um momento passado e a integração do seu sentido no seu tempo, as marcas da continuidade da sua presença influente e, finalmente, a obra como elemento indiferenciado que realiza a passagem de um fundo testemonial. A obra como *passado* e *passagem*.

> Heidegger 1927. Und schliesslich gilt als »geschichtlich« das Überlieferte* als solches, mag es historisch erkannt oder als selbstverständlich und in seiner Herkunft verborgen übernommen sein.
> . . . Geschichte ist das in der Zeit sich begebende spezifische Geschehen des existierenden Daseins, so zwar, dass das im Miteinandersein »vergangene« und zugleich »überlieferte« und fortwirkende Geschehen im betonten Sinne als Geschichte gilt.[69]
>
> Idem. Et finalement passe pour «historique» ce qui est traditionnel en tant que tel, qu'il soit connu de source historique ou qu'il soit reçu comme allant de soi sans qu'on sache d'où il provient. /. . . l'histoire, qui a lieu dans le temps, est l'aventure spécifique du Dasein existant, de sorte que cette aventure qui s'est «passée» et qui s'est, en même temps, «transmise» et qui se poursuit toujours dans l'être-en-compagnie, prend, au sens fort du mot, le nom d'histoire.[70]
>
> Idem. Y finalemente vale como "histórico" lo tradicional en cuanto tal, sea conocido historiográficamente o recibido como comprensible de suyo y de procedencia oculta. /. . . historia es aquel específico gestarse del "ser ahí" existente que acontece en el tiempo, pero de tal suerte que como historia vale en sentido preferente el gestarse "pasado" y al par "tradicional" y aun actuante, todo en el "ser uno con otro".[71]

* *das Überlieferte*: o que é transmitido. O sentido da primeira frase é o de que "o que é transmitido" é considerado "histórico", seja reconhecido na sua historicidade ou seja tomado como uma naturalidade e evidência, que relevam de a sua origem se manter encoberta/obliterada.

Nessa perspectiva, a história releva a estrutura das relações que se entrecruzam na obra. Através dela compreendemos as condições que a tornaram possível e as suas relações com outras obras, e entendemos os homens que a realizaram e a usaram. Entre o agora-presente da realização da obra,

69. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 379.
70. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 443.
71. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 409.

projectando a relação com o mundo que a rodeia e «com a vida», e todos os outros momentos da sua presença influente na vida, há sempre um *presente* que faz a especificidade dessa obra.

> Heidegger 1927. *Geschehen* der Geschichte ist Geschehen des In-der-Welt-seins.*[72]
> Idem. *L'aventure de l'histoire est l'aventure de l'être-au-monde.*[73]
> Idem. El gestarse de la historia es el gestarse del "ser en el mundo".[74]
>
> * *Geschehen*: o acontecimento, o acontecer; acontecer.

À semelhança de uma seta, o sentido da frase precisa a direcção. «Estar no mundo» e «relação com a vida» são modos da presença de uma obra que vai acontecendo no tempo. As possibilidades abertas pela sua presença dependem da qualidade e da exactidão da obra. Ao longo do tempo, a consistência e adequação que uma obra manifesta resultam da sua definição, feita de uma justa proporção de debilidade e de resistência. São essas qualidades que determinam a possibilidade de uma obra *ser* e *permanecer* através das transformações por que passa, de continuar a sua utilidade e admitir novas finalidades. Desse ponto de vista, a atenção encontra-se centrada no plano da acção e da mobilidade de um devir que é a existência da obra singular. A reflexão acerca da sua historicidade é dirigida para o modo como a obra especifica a sua relação com a vida. Engloba as circunstâncias do projecto e as condições particulares que definem a solução, fundando a sua possibilidade num momento, por escolha e decisão e por uma acção delimitativa. Mas interessa-se também pela qualidade e o acerto das decisões que são revelados pelo modo como se manifesta a consistência e adequação da obra, em permanência ao longo do tempo.

A compreensão das soluções parte de uma identificação dos valores programáticos e das questões a que as soluções respondem. A reflexão encontra-se centrada nas condições das decisões, da acção, e na dinâmica das transformações. Numa perspectiva que interessa particularmente à arquitectura, a história de uma obra prende-se com a historicidade das decisões, dos modos de intervir e das possibilidades que a sua existência-*presente* abre no tempo.

1.5 Uma obra particular como caso de estudo

Um ponto de vista tem uma função orientadora na construção da argumentação. A perspectiva da leitura e de selecção de objectos de estudo (as obras de arquitectura, entendida em sentido lato, incluindo a intervenção na cidade) condiciona o modo como são *vistos*. Diferentes possibilidades de visão e de interpretação seguem-se à diferença de perspectivas disciplinares. A leitura de síntese será (sempre) *particular*, na medida em que é formada a partir de uma ponderação variável de

72. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 388.
73. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 453.
74. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 419.

diferentes áreas disciplinares exercida no modo de ordenamento convergente das suas contribuições.

Uma obra de arquitectura acontece no espaço e no tempo; tem por isso uma história. Não pode dizer-se o que é, mas o modo como é e como está no mundo pode ser contado e descrito. A descrição surge como a reconstrução dos factos da sua existência e do seu devir, e a sua representação na leitura-interpretação feita. A leitura não dá a coisa em si, mas sim a sua representação na estrutura de uma descrição que é como uma reconstrução. Procuramos que essa estrutura articule os factos num máximo de correspondências possíveis e espelhe a existência da obra tal como foi compreendida.

Em arquitectura há duas coisas: o que é significado e o que significa (Vitr. I.i.3). Uma obra de arquitectura dá forma à sua relação com o mundo. A sua forma tem expressão e comunica, significa, parece, representa e apresenta. Descrevendo o que vemos, procuramos identificar os elementos significantes e relevar a estrutura de significação. É uma função da interpretação estabelecer a relação entre os elementos significantes. A distância entre o interpretante e o objecto interpretado, se assim pode ser dito, e a margem de interpretação poderão ser maiores ou menores conforme o conhecimento dos códigos e linguagens utilizados. Sobretudo, do ponto de vista da arquitectura, a *globalidade* do seu discurso transcende a iconologia de elementos-signo, elementos figurados e simbólicos de ornamento e decoração susceptíveis de serem destacados e lidos na sua sintaxe própria. A redução de uma leitura iconográfica à semanticidade desses elementos desarticula o sentido da relação entre forma arquitectural e ornamento. Nessas condições, o plano das formas arquitecturais é remetido para uma função de fundo de suporte, sem espessura nem faces, não sendo ele próprio mediador-interface da leitura e comunicação de sentidos da conformação do corpo, dos volumes e de espaço. Pelo contrário, interessa exactamente a relação estabelecida entre a extensão de superfície de paredes *plana* e as aberturas praticadas, essas sim ornamentadas, não porque delas se possa dizer que, à maneira da «arquitectura chã», não têm «qualquer animação espacial» e são «planas e sem informação»[75], mas porque "não ter informação" é um modo de definição arquitectural com sentido (3). Na música há um paralelo no sistema de notação das notas e das pausas, juntamente indispensáveis para marcar a regularidade do *número*, a acentuação do ritmo e dar espaço ao silêncio.

A possibilidade de compreender o significado na arquitectura depende do reconhecimento da presença e formas de integração de vários níveis de significação. A leitura topológica da

75. Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: Iconologia da arquitectura manuelina na Grande Estremadura* (Coimbra : Faculdade de Letras Universidade de Coimbra, Instituto de História da Arte, 1990) : 30.

significação é necessária para reconduzir os elementos-signos provenientes de outros domínios artísticos que constituem a base das interpretações iconológicas ao plano da obra edificada, relevando as suas partes significantes e integrando-as na totalidade do discurso da arquitectura como obra globalmente *edificante*.

> Kahn 1960. To me architecture is the making of spaces, the thoughtful making of spaces and the concern is just what kind of spaces now represents the enclosure or the enclosing character of activities of man.[76]

> Kahn 1955. A Form emerges from the structural elements inherent in the form.[77]

Uma obra de arquitectura forma o lugar e o espaço para a vida. Essa forma primeira é a possibilidade de uma estrutura sem contorno nem dimensão que revela o princípio de ordem e o sentido de adequação da coisa.

> Kahn 1973. Form has no shape or dimension. . . .
> Form, as the realization of nature, is made of inseparable elements. Form has no presence. Its existence is in the mind. . . . *Form is like order.*[78]

> Kahn 1961. Form encompasses a harmony of systems, a sense of Order and that which characterizes one existence from another. . . . Form is "what". Design is "how".[79]

As formas que emergem da realização são dadas pelo desenho e por um sentido de medida, na ambiguidade dos sentidos da expressão. A medida atribui uma dimensão absoluta, cujo valor relativo especifica o acerto da obra, conforme a sua circunstância singular.

> Kahn 1955. ***Order* is**
> **Design** *is form-making in order*
> Form emerges out of a system of construction
> Growth is a construction
> *In* **order** *is creative force*
> *In* **design** *is the means - where with what on when with how much*[80]

O discurso de Kahn encontra-se centrado nas questões essenciais da arquitectura: o princípio da ordem, a forma como *res*, as formas do espaço, as condições do desenho, o acto de *criar*. Uma capacidade de ver e pensar a arquitectura das obras, independentemente de serem do tempo presente ou passado, constitui a especificidade do exercício da disciplina. O desenho tem uma função central na apreensão e na interpretação da obra, de natureza simétrica relativamente ao seu papel na criação e desenho da sua forma. Poderá ser dito que o desenho define a adequada colocação de um ponto de vista (o que, evidentemente, não significa por si uma garantia de que os objectivos são integralmente captados por essa via, ou que essa seja a única perspectiva possível).

O desenho a que nos referimos engloba também o registo de uma leitura vivenciada da obra e o exercício analítico da sua descrição exacta e medida, feita nos levantamentos. A interpretação de

76. Louis I. Kahn, "On Form and Design" (1960), *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews* ; introduction and edited by Alessandra Latour (New York : Rizzoli International Publications, 1991) : 106.
77. Kahn, "Order Is" (1955), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 59.
78. Kahn, "Thoughts" (1973), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 314.
79. Kahn, "Form and Design" (1961), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 113.
80. Kahn, "Order Is" (1955), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 58.

desenhos de projecto, na relação com a solução, e dos princípios de composição das formas completam o quadro. Nessa perspectiva, a interpretação de uma obra é feita a partir do reconhecimento da historicidade das condições específicas do seu desenho. O fundo de conhecimentos, de princípios e de normas práticas que pressupõe, a parte de convenção e de elementos indistintos de um fundo de testemunhos que passa, a margem de criação e de invenção que abre, e o uso das formas como expressão de valores que revela. A historicidade das condições específicas do desenho e das soluções encontradas é apenas uma parte da compreensão da obra. Poderia falar-se ainda da historicidade das questões que a solução resolve. Existe também uma outra parte da compreensão da obra, através do desenho da sua forma, que está para além da circunstância da sua condição temporal. Essa parte está relacionada com a qualidade do desenho, o acerto das opções tomadas e o sentido de adequação manifestado na precisão da solução individualizada, justamente porque permanece ao longo do tempo e desse modo mantém a actualidade do saber transmitido.

Os caminhos do conhecimento da arquitectura são caminhos do que é particular, de *uma* obra, da sua individuação, da sua definição singular e circunstancial. Referimos a diversidade de modos de ver e das perspectivas disciplinares. O conhecimento da arquitectura tende para uma síntese, na convergência dos pontos de vista. Contudo, essa síntese e a interpretação do objecto (de uma obra em sentido lato) não restituem a sua globalidade e não dão o objecto em si. A interpretação surge a partir de uma relação estabelecida entre o sujeito e o objecto, em função das condições do seu saber de ver actuante, das suas possibilidades de ver, do que sabe ver e da particularidade daquilo que quer reconhecer.

O entendimento consiste numa leitura de interpretação, sustentada numa conjunção de ligações estabelecidas entre factos. A articulação dessas ligações forma a proposição do sentido da obra, revelada sob a forma de uma estrutura de interpretação. A intepretação pelo sujeito equivale a uma proposição que funciona como uma construção mental. Tende a representar uma projecção correspondente ao objecto, o que significa que procura a equivalência da coisa, por meio da sua exacta descrição, conferindo a veracidade da transcrição, na sua adequação relativamente ao objecto representado. O carácter desse exercício partilha assim do sentido positivo das afirmações e do carácter interrogativo das hipóteses que orientam o aprofundamento do entendimento.

A descrição precisa do objecto e a hipótese da veracidade das relações estabelecidas que caracterizam a estrutura de uma interpretação, formando um modelo de compreensão da realidade. Não se trata, no entanto, de uma sequência simples de procedimentos e da representação ordenada de figuras-projecção de objectos. As interpretações, por mais claras e consistentes que nos pareçam

em si, confrontam-se com uma realidade complexa, não linear. O pensamento é assim forçado a desdobrar-se em inúmeros pontos de vista, remetendo para uma infinidade de outros pontos dispersos.

> Kantorowicz 1957. Dante's hardriding logic, though perfectly clear and perhaps even consistent within the whole of his work, was yet anything but linear, because every point on the line of his thought was cross-connected with countless other points on countless other lines.[81]

Construir modelos de compreensão, mais do que ampliar o conhecimento factual, significa abrir perspectivas de continuidade da investigação, ao longo das linhas de pensamento lançadas. Compreender, *compreendendo* a necessidade de continuar a procurar, para seguir conjugando pequenas certezas e a intuição prospectiva que fazem a semelhança da figura de uma "navegação costeira" combinada com "travessias de alto mar".

1.6 A obra, o projecto e a formação do novo

Em vários momentos ao longo do texto concretizamos ideias em expressões que evocam figuras. Em particular, quando são feitas referências a correntes estilísticas e a épocas de transição e de passagem, está a ser sugestionada uma imagem de definição sequencial dos fenómenos, associada a relações de causa e efeito e à ideia da linearidade de uma ascensão e declínio dos movimentos estilísticos. Ao nível do entendimento comum, com o tempo, essas ideias tendem a tomar o corpo de uma realidade "própria", em concorrência com as próprias obras, que se manifesta no gesto de atribuir a obra a um grupo estilístico. Pelo contrário, na contemporaneidade - significativamente, porque corresponde já à experienciação directa e vivida das coisas -, a visão de um quadro próprio de explicação abrangente, ordenado e compartimentado, e de uma estrutura autónoma, que parece ter existência real fora das obras, já não tem aplicação. Uma consciência aguda de limitação e de impossibilidade de explicar, na íntegra, tomou conta da leitura de interpretação que adere à realidade experienciada caso a caso, e segue pela descrição da dispersão e da multiplicidade, da complexidade e da pluralidade dos sentidos.

> Kantorowicz 1957. Any effort to "explain" a historical phenomenon, even though one may hope to understand some factors by which it was conditioned and with which it was interrelated, remains a hopeless task because there are too many layers of life effective at the same time and actively concatenated as to permite any straightforward explanation; and to answer the question why certain potentialities actualized in one way and why they did not cristallize in another will necessarily be an undertaking of limited and doubtful value.[82]

As linhas e as figuras de que nos socorremos pertencem assim apenas a planos fragmentados de interpretação que procuram dar visibilidade a nós de uma estrutura relacional pensada. Como figura

81. Ernst H. Kantorowicz, *The Kings Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1957) : 453.
82. Kantorowicz, *The Kings Two Bodies*, 1957 : 447.

de explicação do "mundo" da arquitectura, parecer-nos-ia, aliás, mais adequada a imagem de um domínio de obras pontuado de fragmentos numa dispersão reproduzida até à infinidade local. Entre as obras e as suas partes, num desdobramento até ao nível da pormenorização das suas formas, espelhar-se-iam assentos de relação de formas e de soluções. As ligações poderiam ser de contiguidade, mas também descontínuas na distância do espaço e do tempo.

A imagem de um domínio pontuado e fragmentado responde a um sentimento da obra, frente ao sentido da sua presença única. Uma obra parece (sempre) um recomeçar de novo, individualizando, na sua particularidade, um fundo de saber comum e inventando a sua singularidade. A condição da sua temporalidade pode ser entendida numa aproximação de procedimentos, de escolhas e de formas, realizada como trabalho local sobre a obra e sobre as contiguidades que evoca.
Compreender o que é realmente novo dentro da obra implica reconhecer sinais de descontinuidade interna da solução ou de descontinuidade da proposição na sua globalidade. Sinais de uma diferença instalada na sua condição temporal e de abertura de um ponto de vista e a possibilidade de um domínio de perspectiva novos.
A abertura de um domínio expõe a possibilidade de caminhar a sua viabilidade. O processo de formação do novo desenha-se entre os pólos de *fazer* e de *projectar* os passos dessa viabilidade, integrando a possibilidade aberta com o fundo de conhecimentos existente. A integração é uma outra face da transmissão do saber.

No processamento das ideias do projecto é significativo o modo como uma direcção é talhada para fundar a viabilidade do projecto/obra e consolidar o campo do exercício. Os dados não existem à disposição previamente, e a existir uma espécie de alfobre neutro, esse não será exaustivo, nem global. O acerto do projecto ocorre com a procura e o encontro da informação necessária. A sua suficiência e alcance são ponderados em ordem à continuidade de um rumo que está a ser projectado.
Os procedimentos da reflexão no interior de um projecto de arquitectura não diferem dos que servem a inovação. Na essência trata-se sempre de um acto de projecto, de projectar a abertura de um novo percurso, além dos casos conhecidos e praticados segundo o conhecimento disciplinar comum.
Assim, os caminhos da inovação e da formação do novo não diferem substancialmente das condições de formação *comum* do projecto. Cada obra passa a obra do passado e representa uma passagem, tomando pontualmente um sentido de charneira e de inflexão. Se assim é, então os sinais de mudança e de uma fractura, um traço claro de delimitação de tempos, segundo a figura corrente

de "explicação" das coisas, não existem em si, fora do espaço e do tempo das questões debatidas e resolvidas numa obra especificada. Antes precisam de ser pensadas na infinita pontualidade dos casos particulares. Assim retomamos o ponto de partida do trabalho que tem por tema o percurso iniciado com o debilitamento das estruturas da medievalidade, na segunda metade de Quatrocentos, e com formulação dos sinais de mudança. As ideias que alinhámos constituem *Leitmotive* à formalização de domínios de interrogação desenvolvidos no trabalho.

2 Apontamento de método

3 O espaço do ornamento. Mosteiro de Alcobaça, a porta da sacristia, o plano de parede e a abóbada

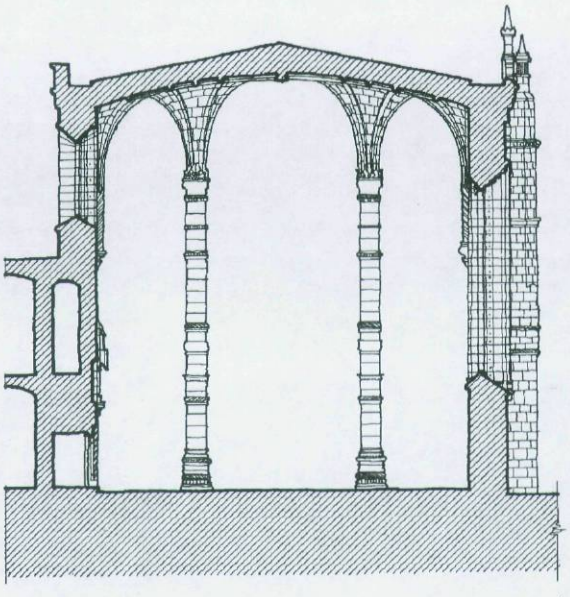
4 Santa Maria de Belém, corte transversal segundo Haupt/Kubler

5 Santa Maria de Belém, fot. de Emílio Biel

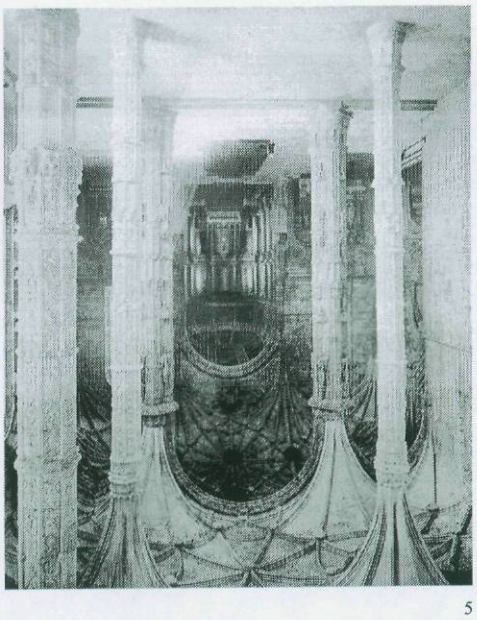
A inversão da vista interior como interrogação da noção de abóbada de perfil baixo.



3



4



5

2.1 A base material de trabalho

2.1.1 As obras

Os exemplos de obras, edifícios e intervenções urbanas, estudados do ponto de vista das suas formas e do discurso de arquitectura que manifestam, constituem um primeiro e essencial plano material de trabalho. O tema de estudo encontra-se delimitado no tempo; no entanto, a argumentação requer, por vezes, posicionamentos situados para além desses limites. Assim, os casos analisados são aqueles que entendemos serem significativos para a compreensão do tema.

Apreendemos as obras no espaço através do que resta da sua presença transformada no tempo. Através dos registos da sua memória em imagens (vistas, gravuras, fotografias,...) *lemos* a presença dessas obras, tentando compreender o modo como foram vistas e procuramos os contornos de obras entretanto desaparecidas. Em certo sentido, também a obra transformada é uma obra "desaparecida", na medida em que foi alterada a sua condição primeira e recomposta a sua relação no espaço. Em contrapartida, a continuidade da sua presença *influente* pode ser lida através do sentido em que é projectada a sua transformação. A partir das descrições e de outros documentos, escritos e desenhados (projectos e levantamentos), uma obra pode ser imaginada, restituindo a sua figura no tempo. Há, assim, diversas leituras, como um espelho dos tempos, e há também um espaço de reconstituição imaginada das partes de uma obra de arquitectura.

2.1.2 Fontes escritas, crónicas e outros textos da época

Em função dos objectivos do tema definido, centrado na compreensão de alguns aspectos específicos do período de transição da medievalidade para a época moderna, e dos estudos disponíveis sobre esta época, pareceu-nos que o trabalho não deveria ser orientado para a pesquisa de arquivo. Não se trata prioritariamente de procurar nova informação documental, uma data ou um nome que, por *fortuna*, lançasse luz sobre *um* aspecto, ou de pesquisar sistematicamente um campo restrito, por exemplo regional, no sentido de alargar a base da informação conhecida. Antes, coloca-se a necessidade de (voltar a) ver o que é já conhecido, tentando abrir espaço para uma pesquisa especificamente disciplinar. Se a leitura de documentos da época não é viável sem um complemento de formação, mais do que tentar enfrentar essa dificuldade resolvendo-a, ou aceitar que as épocas mais antigas nos estão vedadas ao estudo, a alternativa é clarificar e aprofundar formas próprias da investigação disciplinar nesse campo.

Do ponto de vista do saber da disciplina da arquitectura, não há lugar a uma compartimentação de obras por tempos, que deixe à arquitectura a inerência do conhecimento do moderno

contemporâneo e lhe ofereça a interpretação mediada do passado antigo e moderno, segundo os modos de ver de outras disciplinas. O conhecimento disciplinar precisa de fundar um reconhecimento alargado dos temas de arquitectura que são próprios e específicos, como única possibilidade de desenhar a estrutura adequada a integrar a interdisciplinaridade.

Se não é realizada uma pesquisa documental própria e se a reflexão depende, nos casos em que os documentos não estão integralmente publicados, de recortes efectuados segundo outras perspectivas disciplinares, deverá reconhecer-se que a parte do trabalho relativa aos textos poderá sofrer condicionamentos que não resultam de uma decisão e de uma orientação próprias. Enquadramos essa limitação num espaço de indeterminação presente no conhecimento de qualquer objecto e domínio. A sua dimensão real é a dimensão daquilo que não se sabe. A delimitação de domínios do desconhecido é em si um trabalho de conclusão positiva. Os textos da época, as fontes escritas, crónicas e documentos variados constituem uma base de trabalho para reconhecer o modo como os fenómenos eram apreendidos na época. Centramos a atenção na maneira de ver e de descrever os fenómenos.

> Smith 1992. In evaluating the texts, I have assumed that the authors meant what they said (although not, of course, that what they said was true).[83]

Não se trata de colher factos, mas da possibilidade de recolher uma verdade relativa, a verdade do modo como (a memória d)a "realidade" vivida e contada foi guardada por escrito. O recorte efectuado sobre a totalidade de um acontecimento e a escolha do seu enquadramento denotam a visão dos aspectos considerados relevantes e categorias de valores, de excelência artística, de virtude ou outros. Procuramos também referências a leituras das formas e do espaço, através da descrição de acontecimentos nos diferentes espaços dos edifícios, da cidade e do território. Relevando os modos e as palavras dessas descrições identificamos termos que qualificavam a arquitectura e a sua prática no tempo.

2.1.3 Tratados de arquitectura e outros escritos do conhecimento disciplinar

Compreedemos a necessidade de uma leitura atenta dos tratados de arquitectura, especialmente os livros de Vitrúvio e os tratados de Alberti e de Francesco di Giorgio. Intendemos observar em paralelo o primeiro momento de escritura sistemática das ideias e da prática da época, no «*locus classicus*»[84] da Renascença italiana, e a notação de equivalência, no contexto português, colhida em textos não disciplinares e nas obras estudadas. Aproximamos assim dois planos que parecem distantes no espaço e distintos no tempo, para interrogar níveis de permeabilidade entre eles.

83. Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : XII.
84. E. H. Gombrich, *Art And Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Oxford : Phaidon Press, 1960, 5th ed. 1977) : 162.

Poderá haver um ou outro ponto de contacto, revelador de um conhecimento mais directo dos textos do Renascimento, manifestado em alguma obra portuguesa. No entanto, o que está fundamentalmente em causa são as ligações difusas com origem num fundo de conhecimentos transmitidos no âmbito do exercício disciplinar. Excertos do texto de Vitrúvio permanecem como herança da Antiguidade e como referência, nos círculos da cultura erudita medieval. Ao mesmo tempo, os seus ensinamentos foram sendo incorporados no exercício prático da arquitectura, numa síncrese que constitui um fundo de saberes comum. Esse fundo de conhecimentos atesta a continuidade da presença de alguns princípios de desenho, em torno dos valores de simetria, de proporção e de consonância, da experiência e de usos. Nos tratados de Alberti e de di Giorgio esses princípios genéricos surgem de modo já sedimentado e assimilado, em formas e espaços de arquitectura que evoluíram e diferem substancialmente dos exemplos antigos. São precisamente os aspectos de continuidade através da evolução que apontam essa «relação com a vida», que nos interessa.

O estudo da tratadística do século XV abre duas vias de orientação principais. De um lado estão as questões relativas à "redescoberta" de versões mais completas dos livros de Vitrúvio, o problema da sua interpretação filológica e o conferimento do texto com o resultado dos estudos arqueológicos e arquitectónicos das ruínas e das edificações do legado antigo. As versões dos *Trattati* de Francesco di Giorgio, por exemplo, revelam já um conhecimento directo de obras antigas e marcam o princípio de uma interpretação crítica e da reflexão sobre os géneros de arquitectura que prepara a sistematização das ordens clássicas e a pesquisa de novas soluções. Do outro lado está o problema das partes novas dos tratados de Alberti e Francesco di Giorgio, relativamente ao texto vitruviano, que incluem a sistematização de um fundo comum de prática e de saberes sedimentados na medievalidade, contemplados em obras eruditas e nas obras de arquitectura tradicional e corrente. Aí está a razão comum de certas obras de arquitectura e de intervenções urbanas distinguidas pela sua forma estilística aparente. A comparação de realidades que parecem díspares amplia a capacidade de ver e de entender o saber e os princípios do exercício disciplinar.

2.1.4 Os textos de arquitectos modernos e contemporâneos

Enumerámos já alguns aspectos da constituição de uma base material que sustenta o trabalho. Num plano, temos as obras e outras intervenções de carácter arquitectónico e os textos da época, que revelam modos de entender as obras de arquitectura. Num outro plano, inscreve-se o conhecimento disciplinar sistematizado nos tratados de arquitectura do tempo, editados ou simplesmente conhecidos nos meios disciplinares mais informados. Se é possível utilizar uma figura, o encontro

desses planos tem a forma de uma síntese que a circunstancialidade da obra singular e a solução exacta para um lugar mostram. A reflexão disciplinar instala-se no plano do exercício desse encontro. O seu saber é um saber *agente* da formalização. Difere de outras perspectivas de leitura crítica não comprometida com a prática, pela natureza das questões abordadas e pela linguagem conceptual empregue. Pensamos que essa abordagem é central para compreender a prática da arquitectura, ao introduzir uma correcção relativamente a pontos de vista que tendem a valorizar a incidência de aspectos de teoria, estética e iconologia, e diminuir o que consideram ser o contraponto de um limitado exercício empírico.

> Solà-Morales [1995]. Es posible la construcción de discursos internos, desde la experiencia, sobre la práctica pero con intención de razonarla, sopesando las palabras que se utilizan y huyendo de la pura autobiografía. Porque el discurso de los arquitectos sobre la arquitectura no es todavía el juicio crítico, no es la confrontación global en la que consiste la cultura pero es una voz necesaria, tan imprescindible como la de cualquier otro agente cultural que quiera intervenir en la construcción del sentido.
> La obra de Eugène Viollet-le-Duc, de Gottfried Semper o de Otto Wagner son el ejemplo del discurso de unos arquitectos sobre la arquitectura.
> Nunca llegan, por fortuna, a constituir tratados; su obra no es valiosa por la perfección de un sistema sino porque representan la reflexión explícita de una experiencia. En la crisis de las enciclopedias aquellos arquitectos comprometidos ante todo con la práctica fueron capaces de articular un discurso. Experiencia, historia y proyecto se entrecruzaron en sus textos en los que nadie debe buscar otra cosa que la articulación verbal, transmisible y lógica, de una práctica cuya comprensión se acrecienta precisamente por el esfuerzo de su formulación general. No es la crítica; no es la historia; no es el tratado; talvez tampoco deban serlo.[85]

Nos textos disciplinares modernos e contemporâneos procuramos tópicos e termos do debate da prática disciplinar. Algumas correntes artísticas do século XX, como o movimento de *Neue Sachlichkeit*, por exemplo, apontam uma via de renovação arquitectónica análoga a um modo 'desornado' manifestado na época que estudamos (o termo é de Francisco de Holanda[86]). Idêntico interesse revela a sistematização dos valores da *artesania* e da sua transmissão assente numa prática disciplinar notada por Paul Schmitthenner e retomada por Giorgio Grassi e Vittorio Gregotti. Os apontamentos tematizam a busca de um território de um saber de oficina de arquitectura e da arte edificadora que parece perdido, obliterado que foi pela prevalência de um exercício académico formado no quadro das Belas-Artes e por uma visão romântica das artes liberais e da artisticidade que apenas responde perante um imperativo de criação singular e individual. No século XX, aquele modo de exercício de artesania continua, desfiando uma linha reformadora que é permeável a correntes de índole mais conservadora e tradicionalista, ao mesmo tempo que consente abertura ao debate do movimento moderno que inclusivamente incorpora certos aspectos de *craftsmanship* associados à forma funcional, como bandeira contra o academismo.

85. Solà-Morales, *Diferencias. Topografía*, 1995 : 169.
86. *Ver* : 957.

2.2 A observação

2.2.1 Ver

A base material de trabalho que definimos pressupõe um entendimento do trabalho de observação e dos modos de percepção. Diferentemente de uma observação dirigida a uma recolha de dados, sobre os quais se exerce a indução, a observação tal como a entendemos assenta no reconhecimento do papel orientador que têm hipóteses e expectativas na condução do olhar, na possibilidade de ver e na percepção dos dados a recolher.

> Popper 1934-[1965]. My point of view is . . . that our ordinary language is full of theories; that observation is always *observation in the light of theories*; and that it is only the inductivist prejudice which leads people to think that there could be a phenomenal language, free of theories, and distinguishable from a 'theoretical language'[87].

Na observação, o modo de ver desenvolve-se num circuito de interacção entre o olhar que conduz o processo de observação e a especulação induzida. Ver não é um simples olhar indiferenciado e uma experienciação sensorial. A capacidade de ver envolve a aprendizagem e o seu exercício, constituindo uma função do que conhecemos (ou julgamos conhecer) acerca do que vemos. Pressupõe a antecipação e a expectativa relativamente ao que esperamos ver. É seguida de uma verificação e de um reconhecimento que ocorrem em função do que é visto.

> Gombrich 1960. Instead of talking of seeing and knowing, we might do a little better to talk of seeing and noticing.[88]
> Gombrich 1960. . . . that what we call seeing is invariably coloured and shaped by our knowledge (or belief) of what we see.[89]

A percepção surge assim como uma modificação de uma antecipação. Vemos não apenas para conhecer, mas para compreender e para confrontar o que julgamos conhecer com o que estamos a ver, confirmando as correspondências e registando as diferenças. Do ponto de vista da experiência, (a)perceber significa observar diferenças e organizar relações. O aspecto da aprendizagem centra-se num processo de diferenciação e de discriminação.

> Gombrich 1960. We hear a lot about training the eye or learning to see, but this phraseology can be misleading if it hides the fact that what we can learn is not to see, but to discriminate.[90]

A revisão crítica dos procedimentos projecta a continuidade da pesquisa. Nesse processo insinua-se a diferença que vai do olhar passivo ao acto de ver que configura o seu *canon* no método.

> Heidegger 1927. Das Hinsehen ist, weil unumsichtig, nicht regellos, seinen Kanon bildet es sich in der *Methode*.[91]
> Idem. Mais cette absence de discernation n'est pas une raison pour que la considération soit sans règle, elle se forme son canon dans la *méthode*.[92]

87. Karl Raimund Popper, *The Logic of Scientific Discovery* (Transl., 1st ed., New York : Basic Books and London : Hutchinson & Co., 1959, 2nd revised ed. 1960 ; revised ed., New York : Harper Torchbook, 1965) : 59(*1). Id., *Logik der Forschung* [1934], (Wien : Julius Springer Verlag, 1935; 8. weiter verb. u. verm. Aufl. Tübingen : J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1984) : 31(*1).
88. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 148.
89. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 331.
90. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 147.
91. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 69.
92. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 105.

Idem. Pero el "dirigir la vista" no por no "ver en torno" carece de toda regla: su canon se lo forma en el *método*.[93]

Do mesmo modo, no plano da obtenção de dados há que distinguir o resultado, uma colecção amorfa ou uma recolha de dados "com rede". Se é certo que um conhecimento, à semelhança de uma ante*visão*, desencadeia a observação, o rumo consolida-se na integração do que conhecemos com o significado que atribuimos ao que observamos. Compreendemos, apreendendo. Desse modo, adquire pleno sentido a palavra compreender como expressão de um entendimento e de uma *inclusão* que decorre do entendimento.

Kahn 1931. The more one looks, the more one will come to see.[94]

Wittgenstein 1931. Philosophical work - just as, often, work in architecture - is really more working on oneself, on one's own outlook, on one's way of seeing things. (And what one expects of them.)[95]

Ao longo do trabalho, tematizaremos modos de ver em relação com a construção de pontos de vista da argumentação para a formulação de conclusões. Um primeiro aspecto está relacionado com a determinação dos lugares de argumentação a partir dos quais é traçada a direcção do trabalho em cada momento do seu desenvolvimento. A definição da base de trabalho, em especial no que se refere à atenção dada a certas questões levantadas pelos escritos de arquitectos modernos, exemplifica um caso em que hipóteses e expectativas, colocadas a montante da observação propriamente dita, antecipam o desenvolvimento do processo e ajudam a direccionar o olhar nos procedimentos subsequentes. Não se trata de intuição, mas antes de uma articulação de conhecimentos de proveniência distinta: o que se sabe acerca de certas correntes do século XX e a antevisão do que se prevê seja encontrado no domínio de estudo, isto é, hipóteses de trabalho e expectativas. Um segundo aspecto refere-se ao circuito criado pelo olhar que compreende, vendo e apreendendo. Quanto mais vemos, mais sabemos ver. Fundamentalmente necessitamos de treinar e ampliar a capacidade de ver. Anotamos que o acto de ver cria o seu método no decurso do exercício, e que ver é, no essencial, diferenciar. Desenvolvemos um método de observação de desenhos de levantamentos de edifícios, olhando as formas e comparando-as. A interpretação das diferenças encontradas abre possibilidades de concluir sobre o seu significado.

Numa investigação assente na experiência de ver, a reflexão sobre o funcionamento do processo da percepção-apreensão e da formação de conhecimento impõe a necessidade de verificação interna e de crítica da direcção seguida, questionando a fundamentação das conclusões que se perfilam. Compreendemos que as capacidades desenvolvidas no acto de ver, num trabalho de investigação, são as mesmas solicitadas pelo acto de projectar. É precisamente essa similitude que se revela

93. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 83.
94. Kahn, "The Value and Aim in Sketching" (1931), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 11.
95. Wittgenstein, carta para a firma M. Weber & Co. (1931), *in* Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect* (London : Thames and Hudson, 1994) : 189.

positiva para o entendimento das condições do projecto na época estudada. Nesse tempo, compreender as obras edificadas, figurar e formalizar a ideia, numa obra, e transmitir o conhecimento disciplinar eram actividades que requeriam uma desenvolvida capacidade de apreender pelo olhar, vendo, sem recurso à escrita e à representação desenhada. Aprofundaremos essas hipóteses, pensando as condições do acto de ver que apreende o desenho das formas, e pensando as condições do desenho das formas que as tornam legíveis ao olhar que as observa. No processo, a formação de conhecimento é um acto de incorporação e de integração daquilo que se conhece com o que está a ser visto.

2.2.2 Perguntar

Segundo um entendimento corrente, a observação deve fundar o trabalho de investigação, de recolha de informação e de leitura dos dados, sem estar condicionada por noções preconcebidas. Pelo contrário, na perspectiva disciplinar que tentamos compreender, a observação surge inserida num processo que tem como ponto de partida a formulação de hipóteses e como objectivo a formação de saber para *fazer*.

> Gombrich cit. Popper. Every observation, as Karl Popper has stressed, is a result of a question we ask nature, and every question implies a tentative hypothesis. We look for something because our hypothesis makes us expect certain results.[96]

As condições da observação são as da formulação de perguntas. Essas perguntas vêm da imaginação, da memória acumulada e de um conhecimento prévio que projecta a antevisão. Decorrem de hipóteses, de conjecturas e da imaginação que guiam a actividade mental. Porque existe um ponto de partida e na medida em que é formulada uma pergunta, está aberta a possibilidade de encontrar a resposta. A resposta a uma pergunta, o dado encontrado em função da colocação de uma hipótese de pesquisa e a integração do que é visto com o que é conhecido conferem sentido ao trabalho de observação. O processo de observação assemelha-se assim ao levantamento de uma rede de relações entre dados que articula e orienta o seu conhecimento.

> Heidegger 1927. Jedes Fragen ist ein Suchen. Jedes Suchen hat seine vorgängige Direktion aus dem Gesuchten her. Fragen ist erkennendes Suchen des Seienden in seinem Dass- und Sosein. Das erkennende Suchen kann zum »Untersuchen« werden als dem freilegenden Bestimmen dessen, wonach die Frage steht. Das Fragen hat als Fragen nach... sein *Gefragtes*. Alles Fragen nach... ist in irgendeiner Weise Anfragen bei... Zum Fragen gehört ausser dem Gefragten ein *Befragtes*. In der untersuchenden, d. h. spezifisch theoretischen Frage soll das Gefragte bestimmt und zu Begriff gebracht werden. Im Gefragten liegt dann als das eigentliche Intendierte das *Erfragte*, das, wobei das Fragen ins Ziel kommt. Das Fragen selbst hat als Verhalten eines Seienden, des Fragers, einen eigenen Charakter des Seins. Ein Fragen kann vollzogen werden als »Nur-so-hinfragen« oder als explizite Fragestellung. Das Eigentümliche dieser liegt darin, dass das Fragen sich zuvor nach all den genannten konstitutiven Charakteren der Frage selbst durchsichtig wird.[97]

96. Karl Popper cit. *in* Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 271.
97. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 5.

Idem. Tout questionner est un chercher. Tout chercher tire de ce qu'il recherche la direction qui précède et guide sa démarche. Questionner, c'est, sur le plan de la connaissance, chercher l'étant quant au fait qu'il soit et quant à son être tel. Chercher, sur le plan de la connaissance, s'appelle «recherche» quand est dégagé pour le déterminer ce après quoi la question se pose. En tant que questionnement après... le questionner a son *questionné*. Tout questionner après... consiste d'une manière ou d'une autre à s'enquérir auprès... Au questionner appartient, outre son questionné, un *interrogé*. Dans la recherche, c'est-à-dire dans la question qui est spécifiquement théorique, le questionné doit être déterminé et porté au concept. Dans le questionné se trouve alors en tant que ce qui est proprement visé le *point en question* avec lequel le questionnement parvient à son but. En tant que comportement d'un étant, le questionneur, le questionnement est marqué en son être d'un caractère propre. Il peut être opéré soit comme «simple question pour voir», soit comme position en bonne et due forme de celle-ci. L'essentiel reste ici que le questionnement se rend d'abord limpide à lui-même en se réglant sur tous les caractères constitutifs de la question tels qu'ils ont été passés en revue.[98]

Idem. Todo preguntar es un buscar. Todo buscar tiene su dirección previa que le viene de lo buscado. Preguntar es buscar conocer "que es" y "cómo es" un ente. El buscar este conocer puede volverse un "investigar" o poner en libertad y determinar aquello por lo que se pregunta. El preguntar tiene, en cuanto "preguntar por...", su *aquello de que se pregunta*. Todo "preguntar por..." es de algún modo "preguntar a...". Al preguntar es inherente, además del aquello de que se pregunta, un *aquello a que se pregunta*. En la pregunta que investiga, es decir, específicamente teorética, se trata de determinar y traducir en conceptos aquello de que se pregunta. En esto reside, como aquello a que propriamente se tiende, *aquello que se pregunta* y en que el preguntar llega a la meta. El preguntar mismo tiene, en cuanto conducta de un ente, de aquel que pregunta, un peculiar "carácter de ser". El preguntar puede llevarse a cabo como un "no más que preguntar" o como un verdadero preguntar. Lo peculiar de éste reside en que el preguntar "ve a través" de sí desde el primer momento en todas las direcciones de los mencionados caracteres constitutivos de la pregunta misma.[99]

Lembremos então o paralelismo de uma ideia que expusemos, reportada a contextos diferentes. Aludimos aos procedimentos do acto de ver que parte de uma antevisão para a verificação, na observação, relevando as diferenças, ou seja, precisando os contornos da observação por comparação com a antevisão.

Wittgenstein, atrib. Mir scheint, Hegel will immer sagen, dass Dinge, die verschieden aussehen, in Wirklichkeit gleich sind, während es mir um den Nachweis geht, dass Dinge, die gleich aussehen, in Wirklichkeit verschieden sind. Ich habe daran gedacht, ein Zitat aus King Lear als Motto meines Buches zu verwenden: «Ich werd' dich Unterschiede lehren.»[100]

Idem, *trad.* Parece-me que Hegel quer sempre dizer que coisas, que parecem diferentes, são, na realidade, idênticas, enquanto que, para mim, trata-se de provar que coisas que parecem idênticas são na realidade diferentes. Pensei escolher uma citação de King Lear como mote do meu livro: "vou ensinar-te diferenças".

A compreensão vai firmando-se através de uma integração do que se observa com o que se conhece. O mesmo se passa no caso do acto de projectar, de inventar o caminho de inovação da arquitectura. A viabilidade desse percurso concretiza-se num ajustamento que implica a integração do novo com o que é conhecido. Nos dois casos, a interrogação traça uma direcção que é condição para encontrar e para integrar o que se encontra. Esses são os traços dos procedimentos de investigação, como são também os da imaginação, da invenção e da formação de conhecimento. As perguntas *precisas* são as que permitem inventar o caminho. Perguntar para perceber e ver para apreender. Perceber tem o

98. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 28.

99. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 14.

100. M. O'C. Drury, "Gespräche mit Wittgenstein" (1948), *in Ludwig Wittgenstein: Porträts und Gespräche/ Hermine Wittgenstein, Fania Pascal, F. R. Leavis, John King, M. O'C. Drury* [Recollections of Wittgenstein] ; herausgegeben von Rush Rhees, mit einer Einleitung von Norman Malcolm, übersetzt von Joachim Schulte (Oxford : Basil Balckwell, 1981 ; 2nd. ed. rev., Oxford University Press, 1984 ; Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1987) : 217.

significado de *apreender* num sentido de inclusão que representa uma integração com o que é já conhecido. O conhecimento é transmitido no acto de integração.

2.2.3 A direcção, a descrição e o relevamento

Distinguimos um "perguntar por perguntar" da formulação explícita de interrogações que projectam a direcção da pesquisa orientada para uma articulação de dados. As relações estabelecidas dão lugar à interpretação e à formação do conhecimento que orienta os procedimentos subsequentes. É assim simultaneamente saber e um *saber de fazer* a continuidade do processo, adquirido através da prática. A *direcção* que orienta a acção é um dos factores determinantes para viabilizar a continuidade do processo. A nível geral, a direcção retira o primeiro momento da dinâmica da definição do ponto de partida do processo: o lugar de argumentação, na sua relação com a antevisão que equaciona as hipóteses. No contexto que desenvolvemos, interessa-nos pensar as direcções mais locais que asseguram a continuidade dos procedimentos específicos da observação.

> Heidegger 1927 [ref. Husserl, 1913, 1900-1901]. Das Zeigen kann als eine »Art« von Verweisen bestimmt werden. Verweisen ist, extrem formal genommen, ein *Beziehen.* [...] Beziehung ist eine formale Bestimmung, die auf dem Wege der »Formalisierung« an jeder Art von Zusammenhängen jeglicher Sachhaltigkeit und Seinsweise direkt ablesbar wird.[101]
>
> Idem. Montrer peut se définir comme un «genre» de renvoi. Renvoyer est au sens le plus formel une *mise en relation.* . . . La rélation est une détermination formelle qui, pour peu qu'on suive la démarche de «passage au formel», se lit directement sur chaque genre de connexions quels que soient son contenu et sa manière d'être.[102]
>
> Idem. El "referir a..." es, tomando de la manera formal más extremada, un *relacionar.* . . . La relación es una determinación formal que puede leerse directamente, por el camino de la "formalización", en toda especie de conexiones, de cualquier contenido y modo de sera.[103]

Vemos um facto (um dado, objecto) e, observando-o, conferimos-lhe visibilidade. É *relevado* do estado "apagado" e da condição indiferenciada em que se encontra. Procedemos à sua identificação, definindo as relações adequadas e os seus modos de articulação com aquilo que é já conhecido. Este acto ordena, confere uma posição. Através das relações estabelecidas é mostrado o sentido em que aquele facto é lido e é representada a sua interpretação.

Surgem duas maneiras de pensar a *forma* da interpretação. A interpretação pode ser imaginada graficamente como a figura de uma estrutura de relações que mostra um sentido.

> Wittgenstein 1918. 2.1 Fazemo-nos imagens dos factos. . . .
> 2.12 A imagem é um modelo da realidade. . . .
> . . . . . .

101. Vgl. E. Husserl, *Ideen zur reinen Phänomenologie und pänomenologische Philosophie* [1913], I. Teil dieses Jahrbuches Bd. I, Paragraph 10ff.; ferner schon, *Logische Untersuchungen*, Bd I, Kap. 11. - Für die Analyse von Zeichen und Bedeutung ebd., Bd. II, I. Untersuchung ; *in* Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 77.

102. Cf. E. Husserl, *Idées maîtresses d'une phénoménologie pure et d'une philosophie phénoménologique*, I^re^ partie de ces Annales, t. I, paragr. 10 sqq.; on y ajoutera ce que qu'en disaient déjà les *Recherches Logiques*, t. I, chapitre 11. - Pour l'analyse du signe et de la signification *ibid.*, t. II, première recherche ; *in* Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 114.

103. *Ver* as duas notas antecedentes ; Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 91.

2.221 O que a imagem representa é o seu sentido.[104]

Algumas palavras-chave do texto de Wittgenstein levantam problemas de tradução que mereceram as seguintes notas inseridas na versão portuguesa:

> A tradução de «Bild» por «figura» é discutível, como é a de «imagem» (mais difusa) usada no texto-versão. «Figura» é a tradução que tem sido usada em espanhol, bem como «picture» em inglês, «peinture» ou langage-peinture» em francês. Por ser usual, aceitámos «proposição» como tradução de «Satz» quando seria mais correcto «enunciado» ou ainda, em tom mais livre, «relação», «frase», «expressão», «asserção», por exemplo.»[105] Ainda relativamente à palavra *Bild*, a tradução castelhana indica a opção tomada na versão inglesa (*Bild* por «picture») e acrescenta: «nos ha parecido que la palabra que mejor y con más fuerza traduce *Bild* es *figura*».[106]

Porém, na tradução portuguesa, o uso das palavras «imagem», «representação pictorial» e «proposição» tem o efeito de "resolver" a escrita de Wittgenstein num sentido definitório, enquanto que, no original, o tom é menos formalmente declarativo. Além disso, o termo 'pictórico' evoca os conceitos de 'pictural' *versus* 'linear', que foram tematizados por Heinrich Wölfflin, ainda no século XIX, tendo permanecido como tópicos importantes da analítica da arte, no âmbito da historiografia alemã do século XX.

Mas a interpretação também pode ser entendida discursivamente como a frase que mostra o sentido, representando-o através da sua construção lógica.

> Wittgenstein 1918. 4 O pensamento é a proposição com sentido. . . .
> 4.01 A proposição é uma imagem da realidade. / A proposição é um modelo da realidade tal como nós a pensamos.
> 4.022 A proposição *mostra* o seu sentido.[107]

Nos dois casos, a definição das relações (a interpretação) mostra a direcção («as definições mostram o caminho»[108]). São essas pequenas direcções que traçam caminhos do pensamento e da invenção. As citações transcritas enunciam a forma que toma a observação. A observação permite relevar os dados, os fenómenos e os objectos, mostrando-os através das suas relações possíveis. A descrição do que é visto, no modo como é entendido, *faz sentido*, ou seja, é compreendida. As duas formas de interpretação, gráfica (imaginada como estrutura relacional) e discursiva (dada por meio de frases com sentido), procuram representar uma figura das correspondências com a realidade. Apresentam, por assim dizer, um modelo da realidade que mostra o sentido da interpretação que dela é feita.

> Wittgenstein 1918. 2.12 Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit.
> 2.13 Den Gegenständen entsprechen im Bilde die Elemente des Bildes. . . .
> 2.14 Das Bild besteht darin, dass sich seine Elemente in bestimmter Art und Weise zu einander verhalten. . . .
> 2.15 Dass sich die Elemente des Bildes in bestimmter Art und Weise zu einander verhalten, stellt vor, dass sich die Sachen so zu einander verhalten. Dieser Zusammenhang der Elemente des Bildes heisse seine Struktur und ihre Möglichkeit seine Form der Abbildung.
> 2.151 Die Form der Abbildung ist die Möglichkeit, dass sich die Dinge so zu einander verhalten, wie die Elemente des Bildes. . . .
> 2.1513 Nach dieser Auffassung gehört also zum Bilde auch noch die abbildende Beziehung, die es zum Bild Macht.
> 2.1514 Die abbildende Beziehung besteht aus den Zuordnungen der Elemente des Bildes und der Sachen. . . .
> . . . . . .
> 2.221 Was das Bild darstellt, ist sein Sinn.[109]
>
> Idem. 2.12 A imagem é um modelo da realidade.

104. Wittgenstein, *Tratado*, 1987 : 34,35,38.
105. J. Tiago de Oliveira, "Alguns Comentos Sobre o «Tractatus»", *in* Wittgenstein, *Tratado*, 1987 : XI.
106. Wittgenstein, *Tractatus*, 3.261, 1984 : 39(2).
107. Wittgenstein, *Tratado*, 1987 : 52,53,56.
108. Wittgenstein, *Tractatus*, 3.261, 1984 : 54.
109. Wittgenstein, *Tractatus*, 6ª ed. 1984 : 42,44,48.

2.13 Aos objectos correspondem na imagem os elementos da imagem. . . .
2.14 O que constitui uma imagem é os seus elementos relacionarem-se entre si de modo e maneira precisos. . . .
2.15 Que os elementos da imagem se relacionam entre si de um modo e uma maneira determinados representa que as coisas se relacionam assim entre si. / Chama-se a esta conexão dos elementos da imagem, a sua estrutura, e à sua possibilidade, a forma da sua representação pictorial*.
2.151 A forma da representação pictorial é a possibilidade de as coisas se relacionarem entre si, como os elementos da imagem.** . . .
2.1513 Nesta concepção, à imagem pertence então também a relação de representação pictorial, que faz a imagem.***
2.1514 A relação de representação pictorial consiste nas correlações dos elementos da imagem e das coisas. . . .
. . . . . .
2.221 O que a imagem representa, é o seu sentido.[110]

* 2.15 . . . A esta conexión de los elementos de la figura se llama su estructura y a su posibilidad su forma de figuración. ** 2.151 La forma de figuración es la posibilidad de que las cosas se combinen unas respecto de otras como los elementos de la figura. *** 2.1513 Según esta interpretación, pertenece también a la figura la relación figurativa que hace de ella una figura.[111]

Wittgenstein 1918. 4 O pensamento é a proposição com sentido. . . .
4.01 A proposição é uma imagem da realidade. / A proposição é um modelo da realidade tal como nós a pensamos.
4.03 . . . A proposição comunica-nos uma situação, tem por isso que estar essencialmente em conexão com a situação. / E a conexão é justamente ser ela a sua imagem lógica. / A proposição só declara alguma coisa na medida em que é uma imagem*.[112]

* 4.03 . . . La proposición sólo dice algo en cuanto es una figura.[113]

Uma descrição de factos e de objectos implica também um levantamento da sua posição num domínio. A descrição releva factos e relevando marca e demarca um território (de estudo), identificando-o. Quando é construída uma rede de relações que interpreta um determinado facto está a ser identificada uma possível estrutura subjacente ao domínio em que se encontra inserido esse facto singular. E ainda, cada facto e cada objecto define um domínio próprio em função das relações que estabelece. A leitura de uma obra torna-se, pois, uma função de redistribuição, a seu modo, da estrutura de relações. Esse é um ponto de partida para compreender a complexidade de um território, nas justaposição e sobreposição de referências e de domínios.

Solà-Morales [1995]. Desde una multiplicidad de plataformas la crítica actual puede acometer la construcción de mapas, de descripciones que, como en las cartas topográficas, muestren la complejidad de un territorio, la forma resultante de agentes geológicos que, silenciosamente, se enfrentan a una masa aparentemente inmóvil pero surcada por corrientes, flujos, cambios e interacciones que provocan incesantes mutaciones.
La explicación de la arquitecura no se hace de manera arborescente, entendiéndola como las ramas de un árbol que crecen de un tronco común y se alimentan a través de sus raíces en un suelo proprio.[114]

A observação de um fenómeno introduz um sentido de orientação na interpretação. Por sua vez, a descrição da sua estrutura relacional permite definir o domínio específico, e procede ainda através da identificação de (outros) domínios de um território. Significa isto que a interpretação figura campos de compreensão, marcados pelo que é incluído e delimitados.

110. Wittgenstein, *Tratado*, 1987 : 34,35,36,38.
111. Wittgenstein, *Tractatus*, 6ª ed. 1984 : 45.
112. Wittgenstein, *Tratado*, 1987 : 52,53,57.
113. Wittgenstein, *Tractatus*, 6ª ed. 1984 : 77.
114. Solà-Morales, *Diferencias. Topografia*, 1995 : 14.

2.2.4 As palavras e os conceitos

A descrição mostra e dá forma à interpretação e figura a leitura de factos e objectos observados, numa correspondência de relações com o observado.

> Heidegger 1927. Aussage bedeutet *Mitteilung*, Heraussage. . . . Sie ist Mitsehenlassen des in der Weise des Bestimmens Aufgezeigten. . . .
> *Aussage ist mitteilende bestimmende Aufzeigung.*[115]

> Idem. Énoncé signifie *communication*, déclaration. . . . Elle fait voir a autrui ce qui est montré en le déterminant. . . .
> . . . *l'énoncé est une monstration qui détermine et communique.*[116]

> Idem. Proposición significa *comunicación*, manifestación. . . . Es un "co-permitir ver" lo indicado en le modo del determinar. . . . *proposición es una indicación determinante comunicativamente.*[117]

No plano da comunicação do que é visto e como é visto, coloca-se uma outra ordem de problemas. Que palavras aproximam a interpretação do objecto representado? Descrevemos o domínio que relevamos e construímos a figura da sua compreensão com as palavras do nosso tempo. Os termos que utilizamos designam o nosso modo de ver.

> Wittgenstein 1918. 5.6 *Os limites da minha linguagem* significam os limites do meu mundo.[118]

Seria necessário interpor os planos de leitura e de observação da época, se tal fosse possível, para reconstruir modos de percepção e de expressão, a maneira de ver e de nomear, os gestos no espaço. Nos textos da época, encontram-se fragmentos dispersos que indiciam modos de percepção, mas não permitem reconstruir a globalidade dos planos de leitura, no seu tempo; e nas fontes escritas podem ser identificados modos de designação e termos usados que permitem relevar aspectos de uma estrutura conceptual. A tematização de conceitos abre a possibilidade de reconhecer uma série de questões, no terreno (a exemplo das palavras *engenho* e *indústria* e das condições do seu uso). Por sua vez, as designações articulam um sentido de espaço semântico ('semantic space'[119]). Os nomes e as palavras para as coisas são, pois, um dado essencial, mas a interpretação mais geral será sempre uma construção do nosso tempo.

2.3 O domínio de trabalho

Assente o ponto de partida do trabalho na segunda metade do século XV, a atenção poderia centrar-se nos sinais de mudança do quadro de valores existentes que acompanham a inovação de princípios da arquitectura. É corrente a noção de que existe um limiar a marcar a passagem entre duas épocas. Assim, haverá que determinar esse limiar, no tempo e no espaço de um território, através da

115. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 155,156.
116. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 201,202.
117. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 173,175.
118. Wittgenstein, *Tratado*, 1987 : 114.
119. Ch. E. Osgood, G. J. Suci e P. Tannenbaum, *The Measurement of Meaning* (Urbana, 1957), *in* Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 314.

identificação de factos, de obras e de outras intervenções relevantes para a questão. O conjunto desses elementos define o campo de trabalho.

Pensar o campo da renovação arquitectónica e definir o limiar de uma época tornam-se temas do estudo. O modo como se perspectiva o início do trabalho orienta as primeiras reflexões, mas o desenvolvimento do processo irá determinar a crítica e a revisão de algumas dessas orientações, lançando os fundamentos da argumentação para as conclusões. A ideia de um campo de trabalho associa uma noção de extensão e de limite. Por sua vez, a possibilidade de traçar limites indicia factores de organização interna que permitem estabelecer uma distinção entre o que há-de ser incluído e o que deverá ser excluído. Uma primeira e provisória delimitação ocorre com uma definição das balizas temporais do estudo que designam um domínio possível, constituído pelo conjunto de elementos que cabem na extensão temporal determinada. É colocada como tarefa o levantamento da matéria, dos factos, dos objectos integrados nesse domínio. A sua descrição é dada pelo levantamento, discriminação e identificação dos seus elementos. A diferenciação de factos e de obras estabelece-se com base na identificação de atributos, a que corresponde uma ordenação por domínios referenciados a sistemas de "predicação", como o sistema gótico ou renascentista, por exemplo, mas a delimitação dos domínios coloca problemas específicos.

Nesse processo, a possibilidade de descrever o campo e de diferenciar domínios depende de uma visão mais global, por assim dizer exterior, que permita descrever e coordenar os factos a domínios em função de diferentes sistemas. Para que um limite seja mutuamente exclusivo, é necessário determinar a exclusividade de certos predicados, em relação com um domínio definido (por exemplo, os predicados específicos de um estilo). A possibilidade de traçar esse limite depende também da extensão da aplicabilidade de predicados e de conceitos, ou seja, de um entendimento relativamente à questão da gradação das diferenças. A identificação do momento em que uma acumulação de pequenos indícios, mais do que simples diferença quantitativa define uma transformação qualitativa, torna possível a designação de uma "linha" de demarcação. Essa linha representa o limiar a partir do qual os factos devem ser endossados a um outro domínio.

Na descrição de um campo e na identificação dos factos, para além dos casos coordenados a domínios distintos, poderá haver situações menos claras ou mais vagas, situadas na margem e em áreas de eventual sobreposição de domínios. A demarcação poderá ser uma linha definida que determina um limite de mútua exclusão entre domínios, ou corresponder a uma zona permeável, de ambiguidade e de transição. Porém, a ambiguidade não é vista em si.

> Gombrich 1960. Ambiguity . . . can never be seen as such. We notice it only by learning to switch from one reading to another and by realizing that both interpretations fit the image equally well.[120]

Nesse caso, não existe uma nítida demarcação entre domínios, antes nos encontraremos perante situações em que determinados predicados têm uma aplicação mais abrangente. Essa área constitui precisamente um tema de estudo, centrado na indefinição de zonas de obscurecido delineamento estilístico, em que cada caso surge como uma solução sincrética e vaga. Depois de desencadeada a série de movimentos que permite agrupar uma parte substancial dos casos analisados, podemos considerar o espaço marginal remanescente, como um ponto de chegada residual. Na realidade, circunscrevemos e atingimos o cerne do problema. Em face da particularidade de cada um dos casos, factos ou obras menos evidentes do ponto de vista de uma possível ordenação, deparamo-nos com o essencial da questão. A posição em que nos encontramos é local e situa-se à margem de um plano de demarcações nítidas. Relativamente a esse plano, a posição é direccionada e incisiva, porque se refere à especificidade de cada caso em particular, como solução exacta e única. Simultaneamente é genérica, porque é determinante o carácter vago e ambíguo dos predicados em causa (esse aspecto impede a ordenação mais definida). Interessa-nos reter o carácter circunstancial de um tal posicionamento e a dialéctica que se desenha entre os dois pólos. Sobre estes aspectos edificaremos uma parte das conclusões.

Se o campo de estudo for imaginado como uma realidade de natureza espacial e temporal, a descrição e a identificação das suas transformações pode ser ensaiada a partir da execução de uma série de cortes transversais, escalonados por hipótese ao longo do tempo. Definindo temáticas e figurando a evolução de modo linear, será possível acompanhar o seu desenvolvimento e analisar aspectos de continuidade e descontinuidade, no espaço e no tempo. A acumulação de sinais de mudança e a natureza convergente de algumas das transformações indiciam um *stylistic turning point*[121].

> Klotz 1990. We should ask ourselves whether a building like this really represents a moment of stilistic change, whether the new forms have emerged by a process of 'mutation' from the old ones, almost as though the very moment of change has taken concrete form, . . .[122]

Concretizemos, exemplificando uma questão temática. As transformações operadas na forma da igreja de três naves, em planta e na parede formeira, reflectem alterações de concepções espaciais. É possível ler e compreender esse processo, estudando a evolução da configuração da planta ou o desenho da parede formeira, em diferentes obras, num arco de tempo longo. Tematizando a sua morfologia, a diferenciação é acompanhada até ao ponto em que a diferença se torna discriminante. Procuramos, assim, pensar não os espaços contínuos, mas as passagens que os tornam discretos.

120. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 211.
121. Heinrich Klotz, *Filippo Brunelleschi: The Early Works and the Medieval Tradition* (Berlin : Gebr. Mann Verlag, [19--] ; London: Academy Editions, 1990) : 55
122. Klotz, *Filippo Brunelleschi*, 1990 : 60.

> Petitot 1985. Falar dentro deste contexto de 'discretização' significa somente afirmar que o 'espaço' de descrição considerado é um 'espaço' de diferenciação, diferenciado pela sua morfologia discriminante.[123]

Esse exercício, desenvolvido para um conjunto de temáticas, pressupõe também agrupamentos específicos de obras a serem estudadas conforme os casos. A ideia de um domínio de trabalho apenas, circunscrito e estável, não responde, assim, à natureza deste estudo. Pelo contrário, definem-se inúmeros campos e espaços temáticos, cada um designado por uma teia de relações própria. Os cortes transversais efectuados nos diferentes espaços permitem analisar os modos da presença e da continuidade das temáticas, a evolução e as suas transformações.

As imagens de campos e de cortes transversais, entre outras, são espaços de reflexão e construções mentais, figuras a que recorremos para designar os planos de observação e de interpretação dos dados e dos objectos. Confrontamos assim dois modos de pensar o domínio de trabalho. Por um lado, um domínio surge como um espaço de descrição e discriminação de dados e de objectos, coordenados em função dos sistemas que referenciam a operação. Um território definido e a existência de sistemas de descrição que centram a coordenação dos factos confirmam a natureza ordenada e hierarquizada dessa forma de abordagem. Os resultados repousam em si, na certeza dos pressupostos de enquadramento. Caracterizam-se por reflectirem a estabilidade e hierarquia da ordem alcançada, e tendem a parecer exaustivos e definitivos.

Numa outra aproximação, os domínios organizam-se como espaço de reflexão temática ou como o espaço relacional de uma obra indefinida, vaga e ambígua. Apresentam a característica comum de serem espaços pensados em função duma circunstancialidade, de um tema ou de uma obra. Mas a problematização de cada um dos casos é realizada a partir de uma posição local, um nó. Esse nó dá origem à articulação de uma rede de relações que estabelece o sistema de interdependências e dirige o sentido da interpretação. Coordenar redes entre si significa levantar o mapa que orienta a sua compreensão, traçando os sentidos da interpretação. O deslocamento dos pontos de vista, de acordo com os factos e objectos, introduz um factor de mobilidade que dinamiza e orienta a prossecução do trabalho. Simultaneamente, abre a possibilidade de questionar e verificar metodicamente os fundamentos das conclusões, em função de novas perspectivas que lançam a continuidade da investigação. De um modo simplista, uma das abordagens coloca a ênfase na sistematização dos resultados, consolidando o terreno na medida em que vai sendo conhecido. O outro modo de abordagem constrói a direcção das perguntas e revê as certezas, impulsionando a continuidade da pesquisa. Os resultados das duas aproximações concorrem na sua complementaridade.

123. Jean Petitot, "Local/global", *Enciclopédia Einaudi. Volume 4: Local/global* ; direcção Ruggiero Romano ; ed. portuguesa, coordenação Fernando Gil ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985) : 13.

Heidegger 1927. Ob das Gewicht der Forschung gleich immer in dieser Positivität liegt, ihr eigentlicher Fortschritt vollzieht sich nicht so sehr in der Aufsammlung der Resultate und Bergung derselben in »Handbüchern«, als in dem aus solcher anwachsenden Kenntnis der Sachen meist reaktiv hervorgetriebenen Fragen nach den Grundverfassungen des jeweiligen Gebietes.
Die eigentliche »Bewegung« der Wissenschaft spielt sich ab in der mehr oder minder radikalen und ihr selbst durchsichtigen Revision der Grundbegriffe. Das Niveau einer Wissenschaft bestimmt sich daraus, wie weit sie einer Krisis ihrer Grundbegriffe *fähig* ist. In solchen immanenten Krisen der Wissenschaften kommt das Verhältnis des positiv untersuchenden Fragens zu den befragten Sachen selbst ins Wanken.[124]

Idem. Quand à savoir si l'investigation doit désormais tout son poids à cette positivité, disons qu'elle ne progresse pas tellement quand elle accumule des résultats et les engrange dans des «manuels» mais que, presque toujours en réaction à une telle inflation de connaissances sur la question, son progrès véritable consiste à mettre en question ce qui constitue en son fond chacun des domaines envisagés. / Le véritable «mouvement» scientifique se joue quand les sciences soumettent leurs concepts de base à une révision plus ou moins radicale et qui ne leur est pas transparente. Jusqu'à quel point elle est *capable* d'une crise de ces concepts de base, voilà ce qui détermine le niveau d'une science. Quand surviennent de telles crises à l'intérieur des sciences, le rapport qu'entretient le questionnement de la recherche positive avec les choses mêmes qu'il interroge est ébranlé.[125]

Idem. Si bien el peso de la investigación se halla siempre en esta índole positiva, su verdadero progreso no consiste tanto en recoger los resultados y recluirlos en "tratados", cuanto en ese preguntar por las estructuras fundamentales del dominio del caso, que surge, las más de las veces como una reacción, de semejante acumulación de nociones sobre las cosas. / El verdadero "movimiento" de las ciencias es el de revisión de los conceptos fundamentales, que puede ser más o menos radical y "ver a través" de sí mismo también más o menos. El nivel de una ciencia se determina por su *capacidad* para experimentar una crisis de sus conceptos fundamentales. En tales crisis inmanentes de las ciencias vacila la relación misma de la investigación positiva con las cosas a las que se pregunta.[126]

No primeiro modo de delinear um campo de trabalho, a possibilidade de sistematizar os factos e o alcance da interpretação estão relacionados com a amplitude e a exaustividade dos elementos considerados. As conclusões revestem-se de uma certeza que decorre da natureza dos procedimentos e das deduções seguidas. Persiste, no entanto, uma dúvida de fundo. O que sobrevive das obras a considerar, na actualidade, é apenas um fragmento de uma realidade muito mais vasta. O tempo e os acontecimentos, mas também a acção dirigida dos homens com as suas escolhas, efectuadas de acordo com a visão de cada época, determinaram o desaparecimento e decidiram alterações, demolições e "restauros" que impedem a globalidade da leitura. Assim, há significativas "áreas de indeterminação" nos domínios de explicação que construímos. Uma parte do trabalho deveria consistir precisamente na determinação do espaço a atribuir a essas áreas não conhecidas, experimentando a sua ausência como parte da experiência do fragmentário.

Solà-Morales [1995]. Es la experiencia de una ausencia la que, por decirlo así, dibuja el contorno del hombre metropolitano.
Si las propuestas de Frampton sólo tienen interés en la medida en que han diversificado la visión de la realidad y han introducido la necesidad de aceptar como hecho incontrovertible la diversidad de las experiencias modernas, la crítica de Cacciari, subrayando el sentido de la ausencia, nos cerca a un concepto fundamental en la crítica contemporánea nacido de la experiencia de lo fragmentario.[127]

124. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 9.
125. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 33.
126. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 19.
127. Solà-Morales, *Diferencias. Topografía*, 1995 : 74.

Necessitamos dessa perspectiva para compreender o modo como devemos "implantar" os procedimentos do trabalho, de modo a fundar o acerto das conclusões. A objectividade não depende da exaustividade de uma abordagem. Aliás, deveria ser lembrado ser essa uma vã tentativa, em face da realidade observada, reduzida a uma "amostragem". Não se coloca também a questão de contrapor procedimentos exaustivos ou de "amostra", defendendo as vantagens de uma ou outra abordagem. A objectividade está na possibilidade de *desenhar as* "áreas de indeterminação", projectando a abertura de novos espaços desconhecidos. A dimensão real que têm é aquilo que não se sabe. Como princípio, devemos ainda admitir que o espaço de indeterminação não constitui uma simples extensão do existente, da mesma natureza do que é já conhecido. Poderá integrar diferenças e domínios discretizados, cujo conhecimento, a ser possível, explicaria porventura, inclusive, a razão do seu desaparecimento.

Por exemplo, uma parte das realizações significativas da passagem para a modernidade dizem respeito a uma formalização de soluções que respondem a necessidades do quotidiano e denotam uma valorização e uma qualificação da vida comum do homem. A partir de espaços de serviço dos grandes conventos que ainda hoje subsistem, compreendemos que as formas dessas intervenções seriam provavelmente menos marcadas estilisticamente, teriam uma forma vaga e convencionada. Ao longo do tempo, sintomaticamente, essa parte menos "nobre" irá ser a mais afectada. Será também a que irá desaparecer em primeiro lugar. As escolhas que vão sendo efectuadas contribuem para o desaparecimento das obras indiferenciadas e de parte das obras *comuns*, decantando aquelas *singulares* que dominam a leitura que actualmente fazemos da época, identificando-a emblematicamente. A possibilidade de alcançar uma ideia da globalidade e do peso relativo dos diferentes fenómenos está irremediavelmente comprometida. O problema não é apenas o de uma ausência sentida. Afecta igualmente a leitura do exacto sentido das obras singulares remanescentes e do seu impacte real, distorcendo-a.

A decisão de considerar áreas de indeterminação é uma decisão *a priori* que projecta a direcção da observação. Encontramos um paralelo no modo de descrever e interpretar a partir de um posicionamento local, tematizando uma questão ou uma obra individualizada. Nesse caso, o campo é um espaço de relações, uma rede de interdependências que vai sendo construída de novo em cada "nó", articulando e direccionando as ligações seguintes. Menos clara é a noção de limites para que aponta o modo de delimitação desse campo.

Gregotti 1991. Con il problema dei limiti si pone però anche le questione di non rimanere totalmente prigionieri della loro individuazione. Soprattutto si tratta di mettere da parte ogni illusione deduttiva, di chi pensa cioè che il progetto possa essere dettato dalla sola lettura, anche la più approfondita delle condizioni e del contesto considerato.
Ma se è l'interpretazione architettonica del tema proposto che introduce e sposta gli equilibri dell'esistente e stabilisce la fuoriuscita minima necessaria dalla condizione contestuale e, per mezzo di tale fuoriuscita, fonda la

> costituzione dello spazio occupabile dalla qualità architettonica specifica, che cosa direziona l'interpretazione architettonica di quella fuoriuscita?
> A nessuno può sfuggire la circolarità di una simile situazione[128].

Se é possível atingir uma visão global, incluindo um espaço de indeterminação, então, não poderão ser formulados senão "modelos de projecção". Esse será um resultado no final do processo.

2.4 A projecção do projecto

A perspectiva do sujeito que observa, relativamente ao objecto observado, desenha um campo de visão. Tendo em consideração que a observação é discriminação e ordenamento de relações, um ponto de vista constitui-se como lugar de argumentação. A designação de um espaço relacional é já uma construção da interpretação. Quando consideramos a necessidade de delinear os domínios de trabalho, estamos de facto, numa *antevisão*, a enquadrar campos de visão, em função da escolha de uma posição adequada para "arguir" a matéria. O ponto essencial, nesse processo, é contudo aquele menos explícito. A projecção de hipóteses inclui um momento de antevisão que é decisivo para o lançamento do trabalho. A circunstância do posicionamento pessoal determina o sentido único e exacto que tomam os dados observados na interpretação. Não há um ponto de vista único e universal.

> Solà-Morales [1995]. Pensadores como Gilles Deleuze han puesto de manifiesto la inexistencia de una plataforma desde la que sea posible construir una visión del mundo. No hay una plataforma, sino *mille plateaux*, una multiplicidad ilimitada de posiciones desde las cuales sólo es posible montar construciones provisionales. Tampoco la realidad de los hechos se ordena a lo largo de un hilo conductor basado en la sucasión ordenada del tiempo.[129]

A estratégia de definição do lugar de observação constitui, assim, uma estratégia de posicionamento e de enquadramento que determina, em última análise, o modo como os objectos observados são *referidos*. (Campos de trabalho, assim como posição de argumentação, antevisão e campo de visão, e redes de relações, não têm uma expressão real; são imagens que procuram dar uma figura inteligível aos lugares e caminhos da reflexão.)

Consideramos dois modos de pensar os espaços de trabalho. Por um lado, há espaços de descrição coordenada em função de sistemas de referenciação. Por outro lado, formam-se espaços de descrição e de relação construídos a partir de uma circunstância local, pontual. O que está em causa nas duas situações é o lugar de visão e os modos de descrever e referenciar. Nos dois casos, contudo, a diferença de pontos de vista não evita uma fundamental *limitação*. A descrição não pode fazer mais pelos objectos que designá-los, dar-lhes um nome e dizer como são vistos, mas não os pode exprimir. Não diz *o que* são.

128. Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura* (Torino : Bollati Boringhieri, 1991) : 35.
129. Solà-Morales, *Diferencias. Topografia*, 1995 : 101.

Wittgenstein 1918. 3.221 Die Gegenstände kann ich nur *nennen.* Zeichen vertreten sie. Ich kann nur *von* ihnen sprechen, *sie aussprechen kann ich nicht.* Ein Satz kann nur sagen, wie ein Ding ist, nicht was es ist.[130]

Idem. 3.221 Aos objectos só posso dar nomes. Os sinais são os seus mandatários*. Só posso falar deles, não posso *exprimi-los*. Uma proposição só pode dizer *como* uma coisa é, não o *que* ela é.[131]

Idem. 3.221 Sólo puedo *nombrar* los objectos. Los signos los representan. Yo solamente puedo hablar *de* ellos; no puedo *expresarlos*. Una proposición únicamente puede decir *cómo* es una cosa, no *qué* es una cosa.[132]

* Mandatários. *Vertreten*: representar, mandatar. Wittgenstein teve formação em engenharia mecânica e desenvolveu estudos na área da física e da aeronáutica, antes de se dedicar à lógica, à matemática e à filosofia. Além disso, é-lhe atribuída uma obra de arquitectura, a casa que realizou para a sua irmã Margaret Stonborough. É possível que a noção de «representação» (também no sentido de representação como projecção geométrica) traduza mais fielmente a ideia enunciada.

A descrição de um campo, referenciado a um sistema de coordenadas, instaura uma posição de argumentação em função de um ponto de visão global, colocado no exterior do plano observado. Os factos são considerados em função das perspectivas abertas por esse ponto de vista de descrição. Relativamente ao domínio de trabalho e aos objectos nele englobados, isso significa a passagem de uma situação geral indiferenciada para a condição de espaço marcado, e a possibilidade da organização de domínios delimitados. No caso dos fenómenos que se perfilam com maior definição, uma primeira antevisão decide sobre a aplicabilidade de um ou outro sistema. A descrição dentro de um sistema de coordenadas é, em primeiro lugar, uma operação de circunscrição do campo, com um risco inerente de não ser compreendida a totalidade do fenómeno analisado. A organização do domínio e a sua delimitação correspondem a uma visão centrada. A descrição é de certo modo uma dedução comparada, coordenada segundo os princípios de notação específicos do sistema, ou seja, a observação é conduzida de acordo com as regras de descrição do sistema. Permite detectar os valores comuns e discriminar as diferenças específicas. Nesse processo, existe um princípio de circularidade que deveria exigir modos de revisão exteriores ao circuito.

No caso de um estilo, a referência central são as obras que concentram os predicados considerados paradigmáticos. Na sua articulação exemplar, essas obras tornam-se centros de uma rede de irradiação (por extensão, também os lugares geográficos em que se concentram essas obras são centros). A maior ou menor precisão de estilo de uma obra determina o seu "afastamento", relativamente ao centro, às características "paradigmáticas". Na medida em que as suas características a distanciam, tende a ser percebida à margem do domínio, ao ponto de se instalar a dúvida quanto à legitimidade de aplicação de um sistema de descrição e não de outro.

As zonas vagas de indefinição e de transição são exemplos de situações em que é questionada a viabilidade das asserções fundadas na dedução referida a um sistema coordenado. Uma primeira

130. Wittgenstein, *Tractatus*, 6ª ed. 1984 : 54.
131. Wittgenstein, *Tratado*, 1987 : 42.
132. Wittgenstein, *Tractatus*, 6ª ed. 1984 : 55.

hipótese seria a de conferir a descrição a partir de outro sistema. Analisar-se-ia então o sentido que tomaria essa descrição na transcrição efectuada para outro sistema. Trata-se de um passo necessário num trabalho que envolve a identificação de uma fronteira a partir da observação dos seus dois lados.

Uma descrição segundo sistemas referenciados, exteriores e tendencialmente abrangentes, é adequada nas situações em que a diferenciação parte do que é conhecido, e procede pela contiguidade e pela variação sucessiva do pequeno acidente, até um ponto visto como limite. Essa descrição coordenada assenta no pressuposto da possibilidade de uma visão abrangente do espaço e da estabilidade dos circuitos de referência e do acerto das escolhas, num determinado tempo. Do ponto de vista da arquitectura, no entanto, uma obra inclui sempre uma intenção de recomeçar de novo, na circunstancialidade única de um lugar e das suas condições específicas. É possível ler a marca da sua temporalidade no gesto arquitectural, e integrar o seu sentido na história. Aquilo que identifica a especificidade dessa obra, como "acontecimento", é precisamente o que a diferencia na singularidade da solução concretizada. A análise dessa situação, a partir de uma plataforma exterior, com base num conjunto sistematizado de categorias, não só não responde a todas as necessidades de observação, como condiciona a própria direcção da observação, orientando-a para o nível de generalidade, onde se faz o reencontro com as definições conhecidas. A contrapartida é um debilitamento da tematização do processo de diferenciação e de especificação, em que se perde a possibilidade de fazer o reconhecimento de (por vezes ténues) sinais de diferimento de inovação e indícios da natureza discreta do novo.

O novo não decorre necessariamente de uma ideia formulada ao centro. Antes, o contributo de mudança pode surgir a partir da periferia e do particular. Observar a partir da obra implica instaurar a perspectiva local e a sua circunstância, em contraposição a um ponto de vista exterior e global. A estratégia da interpretação a partir de uma posição local é como uma estratégia de saída de um labirinto.

> Rosenstiehl 1988. O labirinto não é uma arquitectura, uma rede no sentido de quem o projecta e concebe, mas o espaço que se desdobra diante do viajante que progride, sem mapa, na própria rede.[133]
> A ideia de labirinto tem paralelo no projecto do novo.
>
> Castoriadis. Pensare è già entrare nel labirinto.[134]

Pensar a obra é entrar no labirinto da sua concepção. Contra a corrente das referências pressupostas e das escolhas preestabelecidas, o caminho da inovação e de formação do novo vai traçando a

133. Pierre Rosenstiehl, "Labirinto", *Enciclopédia Einaudi. Volume 13: Lógica-Combinatória* ; dir. Ruggiero Romano ; ed. portuguesa, coordenação Fernando Gil ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988) : 251.
134. Castoriadis, cit. por Cesare De Sessa, *Capire lo spazio architettonico: Studi di ermeneutica spaziale* (Roma : Officina Edizioni, 1990) : 149.

espacialidade de um labirinto que é «espaço de diversidade e de procura», e também de «procura da diversidade». O labirinto tem saída(s).

> De Sessa 1990. Il fatto che non bisogna perdersi, trovare anzi la via d'uscita, la soluzione, indica come l'individuo deve, nello spazio che va percorrendo, elaborare un piano, pensare un progetto che palesi alfine, nella via di uscita rintracciata o anche solo indicata, la sua fattibilità; il riscontro, insomma, della sua validità. È questa la condizione indispensabile per dimostrare che si è *percorso* e/ o *edificato* un labirinto. Quest'ultimo implica, infatti, una o più vie di uscita; al contrario si è tracciato solo un insensato zig-zag; un groviglio inestricabile, dunque insignificante, di passi che non conducono in nessun luogo: un girare a vuoto, ben lontano dalla ricca complessità del labirinto.[135]

A saída do labirinto observa uma similaridade de procedimentos relativamente ao processo do projecto.

> Gregotti 1991. Se è vero però che la questione del progetto, sia come produzione che come proiezione, è fondabile solo a partire dalla condizione specifica, allora la predizione architettonica prende concretezza a partire dai criteri con i quali circoscrive il caso. È a partire da un punto interno ad esso che il progetto si espande sino a ritrovare i bordi duri della questione: essi possono essere vicini o lontanissimi, hanno certo carattere spaziale ma anche storico, tecnico e politico.[136]

Também a interpretação de uma obra e a determinação do seu espaço relacional desenham um percurso, à semelhança de uma expansão a partir de um ponto interno para as margens da questão, pensando o fio das ideias. No posicionamento de argumentação a partir da obra em si, ou mais genericamente a partir de factos e das questões em debate, é dado o primeiro passo de uma interpretação provisória que vai desvelando o terreno e cartografando-o. Esse levantamento provisório prepara a antevisão dos passos seguintes, lançando os fundamentos de um relevamento. Sublinhamos o carácter provisório e simultaneamente definitório da operação.

> Heidegger 1927. Wissenschaftliche Forschung vollzieht die Hebung und erste Fixierung der Sachgebiete naiv und roh. Die Ausarbeitung des Gebietes in seinen Grundstrukturen ist in gewisser Weise schon geleistet durch die vorwissenschaftliche Erfahrung und Auslegung des Seinsbezirkes, in dem das Sachgebiet selbst begrenzt wird. Die so erwachsenen »Grundbegriffe« bleiben zunächst die Leitfäden für die erste konkrete Erschliessung des Gebietes.[137]

> Idem. Quand elle en dresse le relevé, l'investigation scientifique fixe en gros et non sans naïveté un premier découpage des domaines à étudier. L'élaboration d'un domaine dans ses structures fondamentales est en quelque sorte déjà opérée par l'expérience et l'explicitation préscientifiques du secteur d'être dans lequel le domaine à étudier trouve lui-même sa délimitation. Les «concepts de base» ainsi émergés restent d'abord acquis, c'est sur eux que se guide la première détection concrète de ce domaine.[138]

> Idem. La investigación científica destaca y fija los dominios de cosas de una manera ingenua y rudimentaria. El desarrollo del dominio, en sus estructuras fundamentales, lo efectúa ya de cierto modo la precientífica experiencia e interpretación del sector del ser en el que se acota el dominio mismo. Los "conceptos fundamentales" que brotan así, resultan inmediatamente los hilos conductores con que se abre por primera vez de una manera concreta el domínio.[139]

A visão do "objecto em si" depende da nossa capacidade de ler, mas a nossa visão é condicionada, transportando consigo definições pré-formuladas que precisam de verificação. Seguinda uma ideia

135. De Sessa, *Capire lo spazio architettonico*, 1990 : 151.
136. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 34.
137. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 9.
138. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 33.
139. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 18-19.

de Solà-Morales, do mesmo modo que na arquitectura contemporânea a ausência de referências inamovíveis parece impor, em cada momento, a proposição de novo, simultaneamente de objecto e fundamento[140], também nós somos levados a pensar a necessidade de, em cada passo, interrogar os fundamentos da interpretação e verificar as articulações sugeridas, incorporando, desde logo, o princípio da sua revisão.

A abordagem metodológica caracteriza-se pela projecção das perguntas acerca dos factos e dos objectos, centrando-se na determinação de *como* as coisas acontecem. (Diferentemente, o facto de terem acontecido pode ser determinado, em muitos casos, por outras disciplinas.) Esse é um princípio de reflexão essencial dentro do espaço da arquitectura.

> Heidegger 1927. Es soll überhaupt nicht der Aufgabe einer vorgegebenen Disziplin genügt werden, sondern umgekehrt: aus den sachlichen Notwendigkeiten bestimmter Fragen und der aus den »Sachen selbst« geforderten Behandlungsart kann sich allenfalls eine Disziplin ausbilden.[141]
>
> Idem. Il ne s'agit nullement de satisfaire à la tache d'une discipline préexistante mais tout au contraire: c'est à partir de questions précises et des nécessités tenant à ce qu'elles mettent en cause, à partir de la manière d'en traiter requise par les «choses mêmes» qu'une discipline peut tout au plus venir à se constituer.[142]
>
> Idem. No se trata en absoluto del problema de una disciplina previamente dada, sino a la inversa: es la necessidad objetiva de determinadas cuestiones y de la forma de tratarlas requerida por las "cosas mismas" de donde puede salir si acaso una disciplina.[143]

Não se trata de uma questão prática, a de reproduzir a manualidade "técnica" da *fabricação*. Em causa está reconstruir, a partir da obra em si, a comprensão da sua individualização e circunstanciamento. A "composição" do gesto exacto que a realiza e dá forma à sua necessidade. (A sua "necessidade" é um equivalente da impressão de que a solução é "encontrada".) As perguntas fundam o saber disciplinar.

Pensar e *projectar* o projecto implica trilhar caminhos marcados por uma antecipação e fazer a sua verificação. Uma das características do processo de concepção da arquitectura é a capacidade de projectar um percurso que não é conhecido, e há-de ser desvendado na medida em que vai sendo projectado/caminhado. Solà-Morales fala de uma proposição simultânea do objecto e do seu fundamento. Na investigação, a mesma função projectiva é desempenhada pela antecipação, sob a forma de uma provisória antevisão do modo como se implanta uma questão, e do esboço da sua delimitação (o limite de um campo de visão). As interrogações têm uma natureza ambígua. Simultaneamente são dúvidas, em sinal de incerteza, e perguntas que projectam hipóteses e orientam a reflexão. O essencial da orientação, como o conjunto de procedimentos que permite atingir certezas, é determinado pela formulação de hipóteses e pela consolidação do *fundamento*

140. Solà-Morales, *Diferencias. Topografia*, 1995 : 67.
141. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 27.
142. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 53.
143. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 37-38.

dessas hipóteses. O aspecto decisivo do processo é absolutamente pontual. Toma forma no momento que configura a direcção de um impulso, a partir de um ponto de partida com raiz no conhecido. O traço essencial desse processo é a possibilidade de projectar a orientação para uma direcção que ainda está indeterminada, fazendo a articulação com um antecedente. Ao nível da criação, a inovação e a passagem para o "inteiramente" novo precisam dessa componente de assimilação e integração com um antecedente conhecido. O reconhecimento da condição de antecedente é dado pelo sentido da formação do novo. De outro modo, deveria falar-se, antes, de adopção da novidade, de importação e de sobreposição, mas não de *formação*.

Nos textos da época procuramos fragmentos de pensamentos e testemunhos de modos de reflexão do projecto. Por si apenas, nenhum excerto tem um significado relevante. No entanto, uma recolha que atravesse um conjunto diversificado de textos pode transmitir a noção de um modo de pensamento comum e de expressões partilhados por sectores mais amplos e diferenciados da sociedade, que complementa o sentido dado pelas formulações de natureza disciplinar. As passagens citadas a seguir ilustram o modo como é pensado o princípio e o objectivo de um processo. Fundamos os nossos *feitos* na experiência e no conhecimento das coisas passadas, que são regimento e governança das cousas que hão de vir.

> Zurara, *Crón. dos feitos* [*da Guiné*]. E sse ẽ ndo todos juntos em seu conselho / disse Lançarote. . . . E por deos cada huũ ponha em sua maginaçom que o carrego principalmente he seu e assy como por cousa sua se trabalhe descoldrinhar os remedyos. E em verdade eu me allegro assaz quando consijro que som posto ẽ juizo de tam discretas pessoas. e que tantas e tã honradas teẽ vistas e passadas per sy. cuja experiẽ cia sera muy gram parte de nosso fecto / pois o rregimẽ to e principal gouernança das cousas que som por vijr / esta no boo conhecimẽ to das passadas.[144]

Seja qual for o começo, importa atingir o fim. O louvor está no acabamento da coisa.

> *Livro dos Conselhos*, "Conselho do Conde de Barcelos" (1433, Maio, 19). . . . e por yso dizia hector quando seu padre querja mandar em greçia dando lhe conselho que esgardase o que fazia, q*ue* q*ual*quer que o Começo fose a mais grande pa*r*tida pendia na fy*m*, asy que o louuor he no acabame*n*to da cousa, . . .[145]

Um projecto - e neste momento fundem-se as ideias de um projecto de investigação e o projecto de uma obra - enraiza na experiência do que é já conhecido e projecta-se para o espaço do que é desconhecido. Seja qual for o começo, haverá hipóteses e perguntas que encaminham para uma fundamentação e verificação do rumo, tornando possível chegar a um fim. Mas em arquitectura, o *fim* em projecto será um recomeço na construção da obra.

144. Gomes Eanes de Zurara, *Crónica dos feitos notáveis que se passaram na conquista da Guiné, por mandado do infante D. Henrique*, 2 vol., vol. I, cap. liii ; introdução e notas por Torquato de Sousa Soares (Lisboa : Academia Portuguesa da História, 1978) : 199-200.

145. *Livro dos Conselhos de D. Duarte (Livro da Cartuxa), f.* 72 ; edição diplomática, transcrição de João José Alves Dias, introdução de A. H. de Oliveira Marques e João José Alves Dias, revisão de A. H. de Oliveira Marques e Teresa F. Rodrigues (Lisboa : Editorial Estampa, 1982) : 67.

2.5 Limiar e inflexão

Várias expressões tentam dar forma ao sentido da passagem entre os mundos e os tempos da medievalidade e da modernidade. Começamos o trabalho citando Vergílio Correia e Rafael Moreira, no modo como designam as características de uma época de transição, entre a medievalidade e a época moderna, o Gótico e o Renascimento, e sublinham a complexidade dos fenómenos e a sua natureza fragmentada, justaposta e contraditória. Se assim é, não haverá uma aproximação universal que permita fazer a distinção e sintetizar o ordenamento dos acontecimentos, delimitando com precisão a passagem entre aquelas duas épocas. Alinhamos algumas reflexões sincopadas acerca do tema de limite/limiar/passagem, sobre as quais fundamos o desenvolvimento da argumentação.

Existe uma procura do sentido de começar, de principiar. Como hipótese, o sentido de procura de um novo princípio pode manifestar-se, num primeiro momento, como intenção de retorno ao que estava no início, dentro do quadro de valores existentes, como se fosse um repensar de modo pristino os fundamentos. É significativo que Kahn associe o princípio a uma eterna *confirmação*.

> Kahn 1972. A search for the *sense* of beginning, because I know . . . that the beginning . . . is an eternal confirmation.[146]

Uma passagem pode ser um momento de maior indefinição, de expressão vaga, ambígua e ambivalente, um debilitamento de proposição de diferenças que reenvia para uma generalidade a montante.

> Gombrich 1960. K. R. Popper[a] has dubbed these assumptions the 'bucket theory of the mind', the picture, that is, of a mind in which 'sense data' are deposited and processed. He has shown the unreality of this basic assumption in the field of scientif method and the theory of knowledge, where he insists on what he calls the 'searchlight theory', emphasizing the activity of the living organism that never ceases probing and testing its environment. . . . However much theories may differ, their emphasis shifts steadily from stimulus to the organism's response. This response, it is becoming clear, will be vague and general at first and gradually will become more articulate and differentiated. 'The progress of learning is from indefinite to definite, not from sensation to perception. We do not learn to have precepts but to differentiate them', writes J. J. Gibson[b], discussing vision.[147]

Também Solà-Morales, referindo-se à contemporaneidade, retira do *pensamento débil* (na linha de Gianni Vattimo e de outros) um sentido que aplica a uma certa condição da arquitectura *débil*.

> Solà-Morales [1995]. También es en este sentido en el que propongo la utilidad del término *arquitectura débil*. Lo propongo como un corte diagonal, sesgado, como un corte no exactamente cronológico, ni estrictamente generacional, sino por el contrario, como el intento de detectar, en situaciones aparentemente muy diversas, una constante que me parece que ilumina muy particularmente la situación actual.[148]

Interessa-nos a ideia de que um posicionamento débil detém uma qualidade de generalidade. Os sentidos de debilitamento, imprecisão e vagueza concorrem para entender um apagamento da

146. Kahn, "How'm I Doing, Corbusier" (1972), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 301.

147. [a] K. R. Popper, *The Open Society and Its Enemies* (Princeton, 1950 ; 3rd. ed. London 1957), vol. II : 213ff ; id., "The Philosophy of Science: A Personal Report", *in British Philosophy in the Mid-Century*, ed. Cecil A. Mace (London, 1957) : 155-194 ; [b] J. J. Gibson, *Perception of the Visual World* : 222 ; *in* Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 23.

148. Solà-Morales, *Diferencias. Topografia*, 1995 : 66.

expressão marcada (estilisticamente, por exemplo). O debilitamento, como traço constitutivo de um tempo de transição, pode significar um apagamento da diferença, em favor de um retorno às interrogações de fundamento da disciplina que abrem a possibilidade de pensar a forma "intemporal". Debilitamento e vagueza instruem a noção de inflexão, que indicia um momento de passagem, numa ambivalência de retorno e de novo, e da sua mútua integração.

A questão poderia ser pensada, por exemplo, a partir do significado do retorno, ensaiado no claustro de D. Afonso V, no mosteiro da Batalha [6], em particular com a solução de representação da descarga das nervuras em pontos de apoio na parede, nas mísulas. No claustro principal [7], a representação arquitectónica do sistema de forças das nervuras e abóbadas integra a descarga num prolongamento formal até ao chão, mas também articula uma linha de ligações horizontais que unem a nascença das nervuras. Essa articulação dá forma a uma rede de relações que oblitera o significado da hierarquia de valores estruturais. No segundo claustro, a solução tem sido interpretada como uma evocação directa da solução gótica ensaiada no claustro de Alcobaça [8]. Esse poderá ser um primeiro nível de leitura que diz respeito a identificação do movimento de retorno "às fontes". Contudo, a simplificação e a depuração das formas, em Santa Maria da Vitória, mais do que explicadas como afirmação de gosto e de sentido de decência, considerando as funções de serviço desenvolvidas naquela área do mosteiro, devem ser interpretadas como proposição de uma significação essencial dos valores arquitectónicos.

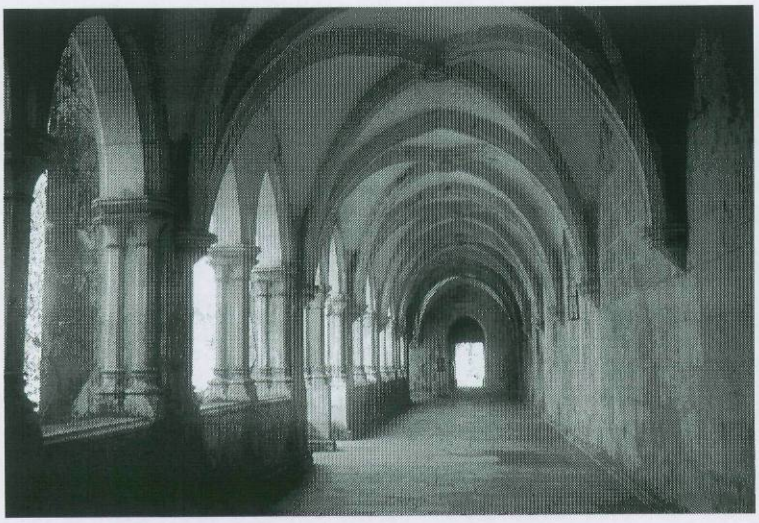
O retorno tem o sentido do pensamento, de novo, dos princípios e fundamentos da representação arquitectónica da estrutura. A análise em paralelo de soluções muito semelhantes em claustros renascentistas sustenta esta ideia. A nível do desenho, a possibilidade de transcrição de um sistema no outro ilustra a ambiguidade das leituras permitidas. No claustro de D. Afonso V, a solução (já) expõe a clareza (nova) de um sistema estrutural de parede resistente e abóbada, como forma de encerramento do espaço.

A mudança da forma arquitectónica é um sinal mais visível do novo, tornando-se matéria corrente de reflexão em arquitectura. A passagem poderá ser um momento de discriminação das referências de polarização e de deslocamento de coordenadas, integrando os modos da continuidade. No entanto, do ponto de vista disciplinar, algumas das questões mais interessantes colocam-se ao nível das relações de continuidade no modo como é feita a sua integração com a experiência conhecida. Não se trata de tematizar a invariância, mas de pensar o modo como se exerce o *sentido* de continuidade. Embora pareça um raciocínio circular, é preciso acompanhar o modo como a continuidade é transformada, para entender como pode continuar *activa*.

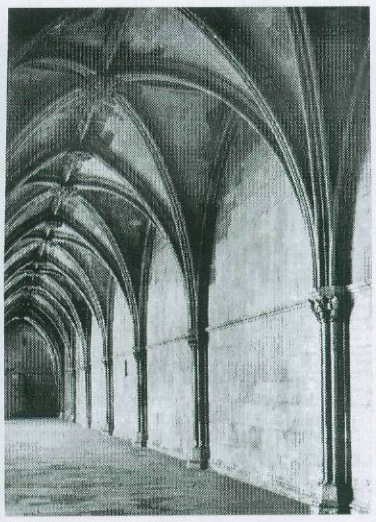
6 Batalha, Santa Maria da Vitória, a galeria inferior do claustro de D. Afonso V

7 Santa Maria da Vitória, a galeria inferior do claustro principal, fot. Mário Novais

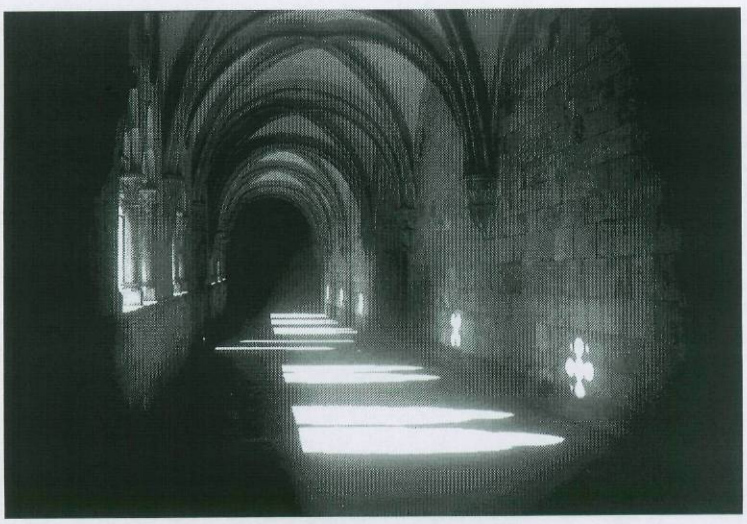
8 Santa Maria de Alcobaça, a galeria inferior do claustro principal



6



7



8

2.6 A classificação, o ordenamento do conhecimento

2.6.1 A classificação

A classificação representa uma possibilidade de ordenar o conhecimento acerca de um objecto, à luz de um sistema de relações mais alargado. Os procedimentos de classificação estabelecem-se na base da descrição do objecto, da discriminação dos seus predicados e na progressiva correspondência de cada um destes aspectos a um domínio ordenado. Esse processo assenta em alguns pressupostos. Supõe a existência de um sistema de referência para enquadrar e coordenar o objecto, e a possibilidade de determinar a posição relativa de cada objecto dentro de uma sequência. Esta sequência é definida à semelhança dos elos de uma cadeia.

> Derrida. Cada elemento constitui-se a partir da marca que nele inscreveram os outros elementos da cadeia e do sistema[149].

No geral, um modo de classificação corresponde a uma estrutura hierarquizada a partir de um assento nuclear (um ponto, um princípio, um centro) e da dinâmica da sua expansão, compreendida por meio de um agrupamento sucessivo em divisões e subdivisões. A especialização desenha um processo de natureza irreversível, na medida em que as sucessivas diferenciações sancionam o sentido de distanciamento dos objectos entre si. A imagem pode ser a de um círculo e do distanciamento radial, ou de uma árvore, com o tronco comum e as suas ramificações. Esses procedimentos de classificação são próprios do domínio das ciências naturais. Já no domínio da cultura e do trabalho criativo, as referências cruzadas desenham uma trama de miscigenações complexas e descontínuas, que inviabilizam um entendimento fundado em séries de especificação sucessiva do geral para o particular.

Os problemas que levantam as teorias de classificação assentes na razão radial e arboriforme implicam pensar a sua crítica. Criticar a validade das classificações da razão radial significa questionar os fundamentos do pensamento ocidental. As suas raízes são as de uma tradição:

> Petitot 1988. [a] tradição do omniconsciente, do idêntico, do próprio, do unívoco, do determinável e do determinado, do classificável e do classificado, do ordenável e do ordenado, do hierárquico, do global, do conforme à norma, . . . do centrado.[150]

A mesma crítica pode ser estendida à figura da árvore:

> Petitot 1988. [A árvore] objectivando-se por diferença como hierárquico e de paradigma, isso permite que seja pensado como matriz imaginária e simbólica da razão teorético-política ocidental. [...] a árvore é uma derivação dicotómica, a canonização do "das duas uma", o próprio método. . . . «a árvore dominou a realidade ocidental e todo o pensamento ocidental . . . o fundamento-raiz, *Grund*, *roots* e *foundations*»[a].[151]

149. Derrida, citado por Roland Barthes e Patrick Mauriès, "Escrita", *Enciclopédia Einaudi. Volume 11: Oral/escrito. Argumentação* ; direcção Ruggiero Romano ; ed. portuguesa, coordenação Fernando Gil ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987) : 165.

150. Jean Petitot, "Centrado/acentrado", *Enciclopédia Einaudi. Volume 13: Lógica-Combinatória* ; direcção Ruggiero Romano ; ed. portuguesa, coordenação Fernando Gil ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988) : 339-340.

> Petitot 1988. Grafo migrador e esquema invariante, espaço preliminar da vida e nervuras das taxonomias, exaustão enciclopédica e sobretudo carência da carência, tal a figura da árvore geneológica, topológica, lógica[152].

No domínio da realização das artes, a crítica da razão radial/arboriforme é dirigida à sua capacidade de ordenamento classificado, relativamente a uma apreensão da globalidade do objecto e à compreensão da sua proposta de "abertura". Um dos problemas está na impossibilidade de fundamentar o processo de diferenciação, estritamente em função de uma determinação racional de necessidades (contíguas). O processo definitório da obra não é precedido do seu conhecimento antecipado, nem o seu resultado poderá ser descrito numa fórmula sumária e sintética. Assim, uma definição classificada não pode exaurir a compreensão da coisa.

Como hipótese alternativa resta a possibilidade da classificação relevante, em função de objectivos precisos e dependente de pontos de vista (lugares de argumentação). A possibilidade de sistematicidade obedece aos princípios de organização "acentrada". O qualificativo "acentrado" denota, ainda que pela negativa, uma dependência de origem, definida em relação com a razão que precisamente questiona, mas esse facto não é importante. O sentido da expressão poderia ser entendido antes como um "desconhecimento à partida da possibilidade de existir(em) centro(s)". Esse desconhecimento está associado à falta de uma visão global antecipada de um processo de classificação hierarquizado. No caso das organizações acentradas, uma estrutura em rede é construída a partir de um posicionamento local e da coordenação das relações possíveis nessa perspectiva. Nas formas de organização em rede, a noção de centro poderá emergir como o resultado de um processo de articulação entre diferentes redes. A visão mais geral é alcançada por meio da compreensão da relação existente entre as redes e da importância de certos nós da articulação.

A possibilidade de ordenar a diferenciação das formas levanta um outro problema. A comparação e a diferenciação só podem ser realizadas a partir de uma correspondência entre níveis equivalentes, com uma origem comum.

> Wittgenstein 1918. 4.1241 Não se pode distinguir formas umas das outras, dizendo que uma tem esta, a outra aquela propriedade, pois isto pressupõe que tem um sentido predicar ambas as propriedades a ambas as formas.[153]

O problema relaciona-se com a necessidade de encontrar os modos de apreender um objecto na globalidade dos sentidos da forma da sua visibilidade (a forma material), e da sua forma interna (a sua essência). Num objecto e numa obra, a discriminação não se processa em pequenas e sucessivas

151. [a] G. Deleuze e F. Guattari, *Rhizome* (Paris : Minuit, 1976 ; trad. it. Parma : Pratiche Editrice, 1977) : 50 ; *in* Petitot, "Centrado/acentrado", *Enciclopédia Einaudi. Volume 13*, 1988 : 389-390.
152. Petitot, "Centrado/acentrado", *Enciclopédia Einaudi. Volume 13*, 1988 : 390.
153. Wittgenstein, *Tratado*, 1987 : 66.

modificações (esse seria um desenvolvimento previsível e necessário). Pelas suas múltiplas referências, a diferenciação é de natureza sincrética.

> Gombrich 1960. The filing system of our minds works so differently from the measurements of science. Things objectively unlike can strike us as very similar, and things objectively rather similar can strike us as hopelessly unlike. There is no way of finding out except by trial and error, . . .[154]

As semelhanças e as diferenças estabelecem-se como referências no espaço e no tempo, para além das pequenas ligações de continuidade e de contiguidade. Os fundamentos dessas referências são complexos e não podem ser deduzidos, apenas podem ser interpretados no seu possível sentido. Em parte, correspondem a escolhas de circunstância. Considerando esse aspecto, as obras precisam ser ordenadas no espaço-tempo abstracto de redes das suas relações específicas (o que não significa que se situem fora do tempo). Além disso, o ordenamento pela semelhança e a diferenciação deve tomar em linha de conta as condições de formação da especificidade e da singularidade das soluções. Os dois "eixos de referências" cruzam-se na precisa singularidade da obra.

A possibilidade de classificar um objecto depende da capacidade de o descrever. Os dois procedimentos não são, no entanto, inteiramente coincidentes. As possibilidades da descrição não coincidem com as possibilidades de ordenamento classificado. A classificação diz respeito aos domínios do conhecimento em consolidação, ainda que exista sempre uma margem de revisão possivel. Por sua vez, a descrição abre uma área mais ampla, incluindo domínios do conhecimento sob a forma de interpretações e hipóteses interpretativas que projectam a continuidade dos estudos. Do ponto de vista do conhecimento da arquitectura e da formação do saber disciplinar, interessa-nos pensar o ordenamento de um momento, em especial, de escolha e de procura da abertura de opções novas (também de estilo). Encontramos na margem de indefinição, onde a possibilidade de reconhecer uma "linha de demarcação" precisa ser identificada através dos vários "mundos" possíveis da observação, da descrição e da classificação. Essa linha de mudança essencial demarca e *une* os domínios do conhecimento organizado e as áreas de reorientação nova, correspondentes à formação do que é novo.

2.6.2 A classificação estilística

Podemos entender o «criticismo estilístico como a capacidade de datar e interpretar monumentos, por meio da análise visual e da comparação, e de reconhecer nas suas formas o contexto espiritual»[155]. Nas artes, a classificação estilística aproxima-se dos processos de ordenamento das

154. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 279.
155. Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 81.

áreas das ciências naturais, tal como foram sistematizados nos séculos XVIII e XIX. O princípio assenta na organização das categorias de uma diferenciação.

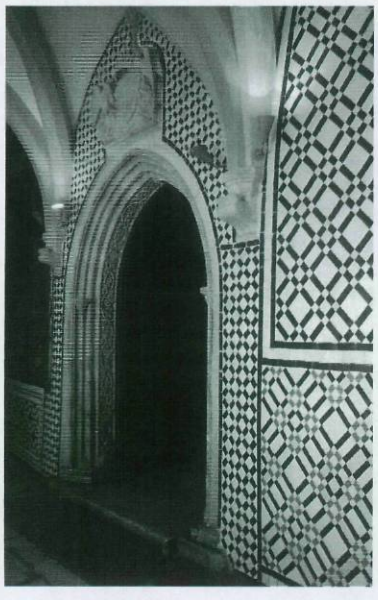
> Rambaldi 1988. D'Alembert não fala tanto de desenvolvimento de *identidade* quanto, pelo contrário, de *desfigurações*, isto é, *diferenciações progressivas*, de forma que, enquanto nas passagens imediatamente contíguas surge facilmente a *identidade*, se acostarmos os extremos um ao outro, poremos antes em evidência a *diferença*.[156]

Os resultados podem ser ordenados em séries, com sucessivas ramificações correspondentes a uma progressiva diversificação e especificação. O processo assenta num reconhecimento estilístico progressivo, realizado a partir do que é já conhecido e em que se sublinham os elementos de um denominador comum. A atenção volta-se, por exemplo, para o vocabulário do artista, analisando a sua derivação relativamente ao antecedente. A obra (ou uma parte da obra) é vista como exemplo particular de um estilo, que lhe garante um enquadramento referenciado dentro da história da arte. Esse aspecto é especialmente significativo porque explica um destacamento do objecto observado do contexto em que está inserido. Por esse motivo, a história da arte enquadra e mesmo *recorta* a parte das imagens relevante para a classificação. Os motivos exemplares tendem a ser considerados isoladamente, valorizando a sua expressão circunscrita e a significação em si. O contexto do objecto estilístico é o dos objectos similares e de paradigmas. As diferenças são justificadas como expressão de um afastamento relativamente às fontes, definidas em função de uma razão profundamente marcada pela hierarquia preestabelecida e fundada num princípio de irradiação. As relações de inserção num sítio, a condição do lugar e as circunstâncias particulares são tidas como factores de especificação, de menor relevância numa leitura orientada para os referentes mais gerais. A ausência dos dados particulares não é entendida como um factor de distorção da interpretação. Com uma certa facilidade são ordenadas obras e formas de pensamento erudito e superior qualidade formal ao domínio da "regionalização", simplesmente porque não têm paralelo em exemplos-referentes, considerados de âmbito mais geral. Um caso exemplar é o da porta da casa do Capítulo do convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja (9), uma invenção erudita, subtil e delicada composta sobre um formulário gótico, que Vergílio Correia considera entre as «verdadeiras criações regionais»[157], uma opinião que é seguida por Vieira da Silva, sem que seja possível compreender o sentido da redução implicada com a referência de uma qualidade («regional») 'local'.

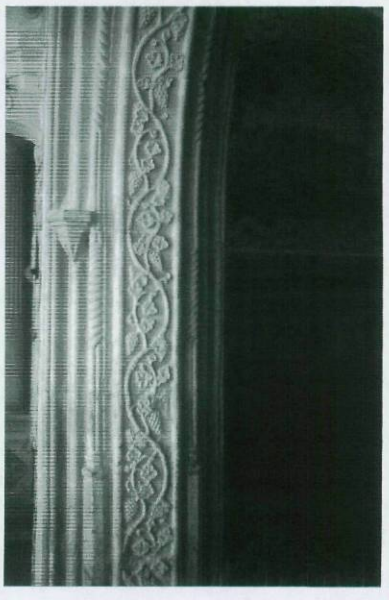
> Vieira da Silva 1989. Torna-se, assim, um exemplo perfeito de características definidoras do tardo-gótico: com elementos comuns a um formulário europeu, sofre, porém, um tratamento original, indicativo da regionalização desse formulário a um nível nacional ou, como neste caso concreto, a um nível mesmo local.[158]

156. Enrico Rambaldi, "Identidade/diferença", *Enciclopédia Einaudi. Volume 10: Dialéctica* ; direcção Ruggiero Romano ; ed. portuguesa, coordenação Fernando Gil ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988) : 24.
157. Vergílio Correia, "A Arte do Século XV", *Obras. Vol. II*, 1949 : 119.
158. Vieira da Silva, *O Tardo-Gótico*, 1989 : 152-153.

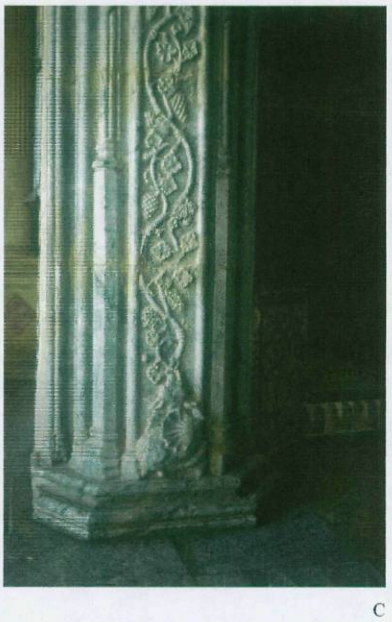
9 Beja, convento da Conceição, o portal da casa do Capítulo (A-C)



9A



B



C

Um problema da interpretação estilística está relacionado com o predomínio da forma da visibilidade, identificada por meio de uma análise de aparência que foi sendo aperfeiçoada sem contudo ser acompanhada de um aprofundamento das questões relativas à estrutura. Um exemplo seria a continuidade de asserções inquestionadas, como a de que o manuelino é «estruturalmente gótico». Os fundamentos e os procedimentos de verificação crítica dessa afirmação deveriam ser observados através de todos os campos possíveis, porventura distinguindo situações. A concepção estrutural e arquitectónica de uma igreja de três naves, como S. João Baptista de Moura, não é essencialmente distinta de uma igreja do mesmo tipo, resolvida com elementos portantes clássicos.
Não está em causa a interpretação estilística como sistema de conhecimento no domínio das artes e da arquitectura. Porém, deveriam ser reconhecidas algumas condições de inadequação do pensamento em sistemas fechados, mesmo admitindo que uma parte das perplexidades em que incorre a aplicação do método e o processo de análise derivam de procedimentos "imperfeitos" que não aprofundam as potencialidades do método.

Do ponto de vista disciplinar, a questão parece de fundo, relacionando-se com o posicionamento da argumentação. Na classificação estilística, a argumentação é moldada pela visão de um sistema, ordenado do geral para o particular, do que é erigido em exemplo-paradigma para o que é local e fim de série. Pressupõe certezas relativamente aos formulários (pre)estabelecidos e centra a atenção no acompanhamento da sua divulgação e especificação.
Tal perspectiva não é adequada para compreender a importância da diferenciação e da singularização das soluções encontradas, nas condições concretas e únicas de cada caso, assim como é menos adequada para compreender um tempo de crise. A recepção fiel, a adopção de modelos, a cópia e a reprodução com variações não constituem necessariamente uma contribuição mais relevante para a formação do saber do que uma resolução local, exemplar pela sua exacta inserção, de acordo com uma interpretação das condições particulares. Precisamente o diferimento que pode ser marcado pela particularidade e o local, um cruzamento de ideias e a atenção a uma teia de relações de contexto e de lugar, entre outras, pode dar indicações para a abertura de novos caminhos.
Em arquitectura, a reflexão disciplinar orienta a ordenação do conhecimento e a formação do saber para *fazer*, transformando uma acumulação de informação sistematizada na síntese que constitui a realização. O arquitecto é *realizzatore fattivo* (Maltese[159]), o seu conhecimento é *saber de fazer*, e o seu trabalho é fazer o novo - tendencialmente sair do sistema, pela necessidade de abrir novas

159. *Ver*: 1082.

perspectivas de melhorar e inventar novas soluções. Em tempo de crise será particularmente aguda a percepção da necessidade de sair do sistema que envolve a crítica dos limites de convenção, associada à formulação do novo.

Em certo sentido, transpondo uma ideia de K. Popper, relativa às objecções de círculos de convencionalistas[160], a observação de um tempo de crise permite compreender com mais clareza a diferença de interesses entre a história de arte e a arquitectura. Para uma certa história de estilos, não haverá um novo estilo sem a sua coerente formulação global, pelo que, até esse momento, o sistema anterior permanece como referente indiscutido, admitindo porém ajustamentos e uma interpretação particular do modo específico de caminhada para o "esgotamento". Para a arquitectura, tem infinito interesse a tentativa de inovação que se volta para os limites do próprio sistema, a partir do interior, explorando a possibilidade da sua "falsificação", que em parte significa precisamente a confirmação da sua continuidade, e abertura criada pelas experiências que lançam luz sobre novas vias.

2.6.3 A classificação tipológica, o conhecimento do tipo

De acordo com Sauerländer, a disciplina de história da arte fundou a sua sistematicidade, tal como foi formulada no século XVIII, numa interdependência de *stilus* e de *chronos*[161]. O estilo corresponde ao modo de comunicação da temporalidade de uma obra. Nesse sentido, do reconhecimento de um estilo numa obra decorre a sua integração num sistema de coordenadas de um espaço-tempo, e a possibilidade da sua classificação. Já o tipo define-se «pela presença de uma invariante formal que se manifesta em exemplos diversos e se situa ao nível da estrutura profunda da forma»[162]. Essa invariante formal revela em permanência os traços de uma estrutura essencial que imprime o carácter das obras.

> Martí Arís 1993. . . . mientras que el principal objetivo de una clasificación es establecer las diferencias entre los fenómenos analizados para poder formar así compartimentos estancos con las diversas «especies» o «clases», la tipología se ocupa sobre todo de la búsqueda de similitudes o vínculos estructurales entre las cosas, tratando de establecer las raíces etimológicas comunes que subyacen a fenómenos distintos.[163]

Na sua raiz, *tipo* é um elemento culto que indica um sentido de fundo primordial, de *marca* deixada na ideia de «modelo, imagem, forma, carácter, padrão, tipo, impressão»[164]. Quatremère de Quincy exprime-se em termos semelhantes, lembrando o sentido geral presente na palavra grega que é

160. Popper, *Logik der Forschung*, 8. Aufl. 1984 : 49.
161. W. Sauerländer, "From Stilus to Style. Reflections on the Fate of a Notion", *Art History*, 6 (1983) : 257-59 ; *in* Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 68.
162. Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura* ; prefácio de Giorgio Grassi (Barcelona : Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña e Ediciones del Serbal, 1993) : 12.
163. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 50.
164. José Pedro Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*, *s.v.* "Tipo", 5 vol. (5ª ed., Lisboa : Livros Horizonte, 1989).

aplicado em variantes de uma mesma ideia, como «modèle, matrice, empreinte, moule, figure en relief ou en bas-relief»[165].

Na origem, a definição da palavra 'tipo' demonstra um sentido vago, situando-se enquanto radical a montante de qualquer expressão concretizadora. Simultaneamente, porém, o termo designa um nível inicial de concretização. Primeiro, o tipo diz respeito a uma definição essencial de uma obra, constituindo como que uma marca, uma primeira impressão ideográfica e genética da coisa. Todavia, desde logo o tipo é pensado também como o impulso que assenta uma direcção conceptual. Nesse sentido detém um carácter operativo relacionado com o desencadear da concepção. O tipo dá a regra e o método. Finalmente, parece substanciar-se na medida em que é pensado como um "objecto", ainda que com traços essencialmente vagos.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. Le mot type présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle ou modèle. . . . Le type est . . . un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleroient pas entre eux. . . . Tout est plus ou moins vague dans le type.[166]

A natureza do tipo é eminentemente conceptual e não objectual. A descrição do tipo dá o sentido da estrutura formal como enunciado lógico, por meio do qual é identificada uma forma geral.

> Martí Arís 1993. La idea de tipo se nos presenta, pues, como un procedimiento cognoscitivo por medio del cual la realidad de la arquitectura revela su contenido esencial y, al mismo tiempo, como un método operativo que constituye la base misma del acto de proyectar.[167]

O conhecimento do tipo apenas se torna possível, mediado pela realização, através dos modos de concretização e através da identificação de «similitudes estruturais»[168]. Retomaremos adiante a questão. Para já, interessa centrar a atenção nos aspectos da classificação tipológica em comparação com a classificação estilística.

> Martí Arís 1993. Las obras de arquitectura remiten unas a otras y en ese juego de correspondencias se funda la noción de tipo.[169]

A procura da estrutura tipológica e a classificação em tipos revela uma trama de correspondências situada para além das diferenciações de estilo e das demarcações impostas pelos limites cronológicos. A análise tipológica realiza um movimento de determinação das similitudes das formas, em função do reconhecimento de "raízes etimológicas". Assim, diferencia-se da classificação estilística que procede dominantemente a uma interpretação visual da forma e orienta-se para o estabelecimento de séries, na consideração de referentes antecedentes. Se a classificação estilística permite compreender a semelhança da forma aparente da obra, como um discurso no tempo (mesmo quando insiste na necessidade de conferir a aparência com a estrutura), e coordenar

165. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopedie méthodique: architecture*, *s.v.* "Type", tome III[e] (Paris : Mme Vve Agasse, 1825) : 543 ; documento electrónico obtido em url: <http://www.bnf.fr>.
166. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Type", tome III[e], 1825 : 544.
167. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 13.
168. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 16.
169. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 186.

as suas referências a sistemas estilísticos, a análise tipológica interroga a possibilidade de existirem correspondências a nível de substractos comuns, independentes de diferenças aparentes.

A conjugação dos dois métodos permite avaliar a objectividade das demarcações na relação com os elementos que permanecem em continuidade. Se for considerado que esses métodos equivalem a análises efectuadas em planos distintos, correspondendo a análise estilística a um nível da aparência (embora reivindicando a extensão em profundidade) e a análise tipológica a um nível interno, a partir da conjugação dos dois métodos é possível introduzir um terceiro plano de análise. A esse nível, trata-se de inquirir as diferenças das formas aparentes em relação com os elementos que asseguram a passagem de continuidades.

A ideia poderia ser concretizada, tomando o exemplo da igreja de três naves e citando, em particular, o caso dos suportes verticais na sua relação com a definição em planta. A configuração planimétrica da igreja de três naves caracteriza-se por uma longuíssima permanência que atravessa os tempos, do Românico ao Maneirismo e ao Barroco. Essa longa permanência não pode ser entendida como manifestação de invariância e tradicionalismo na manutenção de previvências. As transformações arquitectónicas que ocorrem nos suportes verticais, dos pilares românicos aos pilares do gótico final, às colunas clássicas, concorrem para a definição da espacialidade, acompanhando as variações da forma arquitectural. Já a posição dos elementos estruturais no espaço pertence a um modelo relacional mais estável que é modificado por meio de ajustamentos menores em planta, e outros, de maior incidência, em altura. As alterações representam a adequação da trama de relações no espaço, em resposta a novas concepções espaciais, conjugando-se com a manutenção de uma distribuição essencial que assegura a continuidade da inteligibilidade do espaço arquitectural. A relação entre a definição das transformações, incluindo a escolha dos elementos em que incide a transformação, e a parte que não é modificada não é aleatória. Antes, testemunha a existência de princípios de concepção e manifesta os modos de exercício do saber disciplinar.

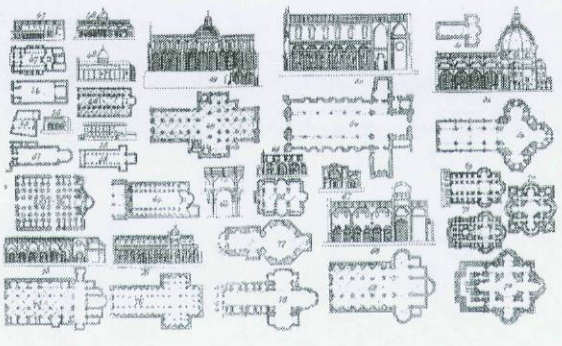
O ordenamento compreensivo do trabalho de concepção de espacialidades diferenciadas constitui matéria de reflexão disciplinar específica que se distingue, no seu objectivo maior, de um propósito de reconhecimento sistemático e ordenamento de uma base de tipo. Nesse ordenamento, a noção de tipo resulta de um trabalho de convergência e de recondução à generalidade que opera sobre a diversidade de formas de espaços, no sentido de extrair categorias vagas e genéricas. Martí Arís propõe uma tábua com diversos edifícios de tipo basilical [**10**] que integra soluções de espaços desde as basílicas paleocristãs às igrejas da época moderna, com nave central e naves criptocolaterais, ou mesmo nave única, ladeada por capelas e igrejas de planta central[170]. No entanto, é significativa a

170. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : [fig.] "Tabla con diversos tipos de edificios de tipo basilical".

10 Martí Arís Aris, *Las variaciones de la identidad*, "Tabla con diversos edificios de tipo basilical"

dificuldade que se coloca a partir do momento em que o tipo começa a ser pensado num modo essencialmente vago. Ao englobar tal diversidade de formas e de concepções espaciais possíveis, a noção de tipo afasta-se de um sentido operativo disciplinar. De facto, corresponde menos a um ponto de partida real para o projecto, antes surge como uma abstracção construída sobre uma explicação *a posteriori* que não dispensa a compreensão da série de procedimentos e decisões que sustentam cada uma das soluções diferentes. A noção de tipo poderá ajudar a organizar o conhecimento da coisa, depois da sua finição. Interrogamo-nos, contudo, relativamente à sua practicidade no desencadear de um projecto. O conhecimento de uma ideia remota, primordial e não figurada de um tipo como marca vaga não é decisivo para o entendimento do processo do projecto, esse *como fazer* que constitui um dos aspectos decisivos de formação do saber disciplinar.

A noção de tipo confunde-se com a noção de estrutura interna. Segundo a hipótese de Martí Arís, «tipo e estrutura são sinónimos no plano epistemológico»[171]. Tal aproximação confirma a dificuldade em pensar o tipo na sua natureza mais vaga e não figurada. A estrutura introduz o princípio de formação da relação entre elementos. O avanço reside precisamente no estabelecimento dessa articulação de elementos e da sua posição relativa. Esse é o princípio da inteligibilidade da estrutura, e também o princípio e razão da forma. É igualmente o ponto de partida para aproximar ao tipo. Daí a necessidade de recorrer a sentidos de figuração, na explicitação do seu significado (a marca impressa na ideia de modelo, imagem, forma, ...).
Recolhemos um conjunto de definições, relativas ao tipo, que são especialmente significativas da amplitude de um certo (des)entendimento existente, e das funções abrangentes que lhe são



10

171. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 104.

atribuídas que vão da passagem de *potência* ao *acto*, da essência à realização. Um primeiro grupo de citações refere a noção de tipo como algo, contendo em potência os elementos que prefiguram a realização. Nessas asserções, o tipo surge como equivalente de uma estrutura e forma de natureza essenciais. Contém um princípio de geração, que toma corpo nas formas da realização.

> Martí Arís 1993. . . . tipo y estructura son sinónimos en el plano epistemológico.[172]

> Martí Arís 1993. . . . es útil la distinción entre forma y figura, ya que permite expresar el hecho de que un objeto, además de poseer una figura patente y visible, posee también una figura latente e invisible, discernible sólo intelectualmente, a la que llamamos forma.
> De esto modo, la forma deja de pertenecer a la esfera de lo sensible y lo fugaz para radicarse en el ámbito de lo inteligible, es decir, de lo que es susceptible de análisis y de conocimiento. No se refiere ya a los caracteres singulares del objeto sino a su dimensión universal. En este punto, forma y tipo se confundem entre sí ya que parecen aludir a la misma realidad: a la estructura o configuración interna del objecto.[173]

> Martí Arís 1993. Se pasa así de una concepción estática del tipo en la que éste se identifica estrictamente con el modelo, a una concepción dinámica segun la cual el tipo es equivalente a una estructura y, como tal, comporta la presencia de un principio constructivo y de unos procesos generativos que lo desarrollan.[174]

> Martí Arís 1993. El estudio de la idea de tipo en arquitectura, . . . requiere, como condición previa, el establecimento de una definición general de dicho término. Con esta definición no se pretende fijar y reducir, de una vez por todas, la multiplicidad de significados que de él derivan; por el contrario, la definición no es más que un núcleo que contiene, en potencia, innumerables líneas de desarrollo, algunas de las cuales recorreremos en sucesivos apartados. No tiene, pues, un carácter final o conclusivo sino más bien inicial o exploratorio.[175]

Um segundo grupo de definições associa a ideia de tipo a uma fórmula de repetição tomada como regra e referencial. Parece existir uma diferença substancial, relativamente às noções anteriormente definidas. Neste caso, o tipo parece existir substantivamente como imagem referencial, fora dos objectos formados, aproximando-se de um equivalente de modelo que fornece a referência de uma regra genérica. A ideia da repetição admite a possibilidade da imitação, como da variação.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. Le mot type présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle ou modèle.[176]

Desse ponto de vista, o tipo institui-se como figura global da totalidade das diferenças e diferimentos, incluindo as transformações e as adaptações de circunstância e as condições particulares e locais.

> Gruber 1952. Le type est autre chose qu'une norme. Le type peut être comparé à une plante qui s'adapte selon les lois de sa conformation à l'environnement et au climat.[177]

Tentativas para resolver o conflito entre o tipo e a sua temporalidade conduziram a definições mutuamente exclusivas: o tipo seria um «mero subproduto do processo histórico, um resultado a que conduziria de um modo mecânico o desenvolvimento material e a repetição de exigências

172. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 104.
173. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 83-86.
174. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 137.
175. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 15.
176. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Type", tome III[e], 1825 : 544.
177. Karl Gruber *Forme et caractère de la ville allemande* [Die Gestalt der Deutschen Stadt] ; introduction par Andreas Romero, traduction et postface par Jacques Dewitte (München : Verlag Georg D. W. Callwey, cop. 1952 ; Bruxelles : Archives d'Architecture Moderne, 1985) : 280.

idênticas», ou, em alternativa, seria uma «categoria ahistórica e sobrehumana que preexistiria às suas manifestações particulares»[178]. Recorrendo ao conhecimento da arquitectura e ao modo da repetição, Martí Arís entende que o tipo «se percebe como uma invariante, como uma forma que se repete em múltiplos objectos e se reproduz em situações muito diversas»; é-lhe «consubstancial a ideia de repetição», contudo, não «é capaz de gerar uma repetição sem diferença»[179].

> Martí Arís 1993. . . . la arquitectura al arraigar en un lugar preciso y quedar involucrada en su pecularidad, resulta literalmente irrepetible. . . . al poner-se la construcción de un lugar, extrae de él su cualidad especifica.[180]

No limite, poderia ser lançada a interrogação da utilidade do conceito de tipo para o projecto. As citações transcritas evidenciam um entendimento muito diversificado, referido a momentos diferentes de um processo que vai do início da concepção do objecto à sua realização. Não parece adequado que um único termo (*tipo*) possa ser aplicado simultaneamente à generalidade e às diferenças particulares, denotando uma amplitude conceptual que abrange sucessivos níveis de diferenciação. Não propomos uma revisão das diferentes leituras e definições de tipo, para contrapor uma delimitação mais clara dos diferentes sentidos, procurando equivalência em designações apropriadas, mas restringiremos o uso da palavra ao seu sentido mais genérico, próximo da origem etimológica, recorrendo a outros termos para fazer a designação diferenciada conforme o desenvolvimento do processo de concepção. Compreendemos a importância do conceito de tipo na classificação e na sistematização de objectos comuns, e nas situações em que os fenómenos de renovação dos procedimentos conhecidos e de repetição de formulários são dominantes. Porém, temos alguma dificuldade em vislumbrar a função real do conceito na sua asserção mais vaga, sobretudo se não lhe é atribuído qualquer traço figurativo. De facto, quando é referido o tipo "igreja de três naves" não é um conjunto de traços essenciais ou um esquema abstracto que vem à mente, mas uma imagem bastante mais concreta, um exemplo que sincretiza as características marcantes.

A importância do tipo como o ponto de partida para concepção de uma obra é relativa. A sua qualidade operativa (a sua *practicidade*) está em ser *possibilidade desencadeada*, início de uma dinâmica de processo, primeira «determinação criativa, promotora de formas», e «promessa de arquitectura»[181]. Na medida em que o tipo dá nome a uma (pré-)figura que abre a possibilidade de passagem a uma primeira noção de forma, o seu sentido inscreve-se nos conceitos de estrutura essencial e de forma interna.

178. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 23.
179. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 91.
180. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 92.
181. Giorgio Grassi, "Prefacio" ; *in* Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, prefacio de Giorgio Grassi (Barcelona : Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña ; Ediciones del Serbal, 1993) : 8.

Popper 1945. Tal como ya señaló la teoría aristotélica, la esencia de una cosa puede ser establecida a través de los cambios que esa cosa experimenta. La esencia puede ser, entonces, interpretada como el conjunto de las potencias inherentes a la cosa y los cambios pueden ser interpretados como la actualización de esas potencias.[182]

Os traços de uma estrutura e de uma forma essenciais podem ser entendidos como a primeira manifestação do tipo no primeiro momento de uma *encorporação*. O que "está" anteriormente apenas pode ser (re)conhecido a partir dos traços essenciais da forma *desencadeada* (materializada). Há ainda a noção de que «os tipos, enquanto condição essencial da arquitectura, só podem conhecer-se através da sua história»[183]. São uma figura que decorre da interpretação das obras, um esquema reconstruído *a posteriori*, a partir da análise e da descrição comparada. Sendo assim, pertencem antes a uma parte do conhecimento classificado, são um modo de nomear o princípio escuro de um projecto, da formação da ideia no pensamento à conformação da sua imagem.

Gombrich 1960. For in a way our very concept of 'structure', the idea of some basic scaffolding or armature that determines the 'essence' of things, reflects our need for a scheme with which to grasp the infinite variety of this world of change.[184]

2.7 Forma e modelo

2.7.1 A forma, a possibilidade de conhecer a obra

Foram referidas as formas que definem a aparência de um objecto, significam e comunicam um discurso arquitectónico, e foram considerados os traços remotos que imprimem o carácter essencial ao objecto, identificados com o tipo. A identificação de um tipo ocorre num processo de progressiva abstracção em que é eliminado o que é circunstancial e variável, próprio do objecto singular, para extrair a marca essencial. Desse ponto de vista, no final, a estrutura relevada aproxima-se de uma construção mental. Em rigor, é uma figura de compreensão, um "enunciado lógico" que funda a *possibilidade* de uma forma.

No desenvolvimento da classificação estilística e da classificação tipológica, cada um dos processos de observação e de compreensão exerce-se num plano específico, a partir da análise das formas de comunicação e da forma "interior" essencial. A interacção entre os dois planos articula o princípio de conformação da forma. Desse ponto de vista, a observação da estrutura essencial "interna" de uma obra toma um sentido orientado em direcção ao modo como é determinada a conformação da forma aparente. O interesse do projecto e do conhecimento disciplinar centra-se na relação entre uma estrutura essencial e uma forma aparente.

182. Karl Popper, in *La Miseria del historicismo* (*Poverty of Historicism*) (1945 ; versão castelhana Alianza-Taurus Ed., 1973): 46-47 ; *in* Martí Arias, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 22.
183. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 22.
184. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 132-133.

Heidegger 1954. Inter-esse heisst: unter und zwischen den Sachen sein, mitten in einer Sache stehen und bei ihr bleiben.[185]

Idem, *trad.* Inter-esse quer dizer: estar sob e entre as coisas, pôr-se no meio de uma coisa e permanecer junto dela.

Relativamente a uma forma essencial, as formas aparentes, semelhantes ou diferentes entre si, apresentam a possibilidade de inovação conjugada com a reinscrição, na actualidade, dos modos de continuidade e de invariância subjacentes, a par com o princípio de acerto particular da obra. Em causa está o conhecimento da razão que se manifesta na forma e dos modos que a manifestam e formam a condição da sua inteligibilidade. Do ponto de vista de um saber disciplinar operativo, o conhecimento não se orienta prioritariamente para a classificação da posição topográfica de uma obra. Antes interessa para o conhecimento dos fundamentos disciplinares que fazem a articulação e a passagem da forma essencial à materialização da obra, à sua comunicação significante. Essa articulação e a passagem são realização e obra de um saber *agente*, um saber de arquitectura que actua, transforma e realiza, e na obra formada transmite o conhecimento. A figura desse processo é como um vector que vai do (re)conhecimento à realização, do saber ao fazer.

Wittgenstein 1942. Architecture is a *gesture*. Not every functional movement of the body is a gesture. No more is every functional building architecture.[186]

Num tempo em que não existe ainda uma sistematização escrita do conhecimento disciplinar, ou em que essa informação redigida tem uma divulgação reduzida, a obra construída é principal depositária do conhecimento disciplinar. A noção de depositar não tem um sentido passivo de "repousar" na obra que existe, mas toma um sentido activo. A presença da obra, num lugar do espaço, e a sua forma servem a manifestação de um *saber de fazer*. A expressão *manifestar* tem, neste contexto, um exacto sentido. A forma manifesta, na medida em que revela e enuncia algo que não se mostra em si, mas é anunciado por mediação de algo que mostra.

Heidegger 1927. Erscheinung als Erscheinung »von etwas« besagt demnach gerade *nicht*: sich selbst zeigen, sondern das Sichmelden von etwas, das sich nicht zeigt, durch etwas, was sich zeigt. Erscheinen ist ein *Sich-nicht-zeigen*. . . . Alle Indikationen, Darstellungen, Symptome und Symbole haben die angeführte formale Grundstruktur des Erscheinens, wenngleich sie unter sich noch verschieden sind.
Obzwar »Erscheinen« nicht und nie ist ein Sichzeigen im Sinne von Phänomen, so ist doch Erscheinen nur möglich *auf dem Grunde* eines *Sichzeigens* von etwas. Aber dieses das Erscheinen mit ermöglichende Sichzeigen ist nicht das Erscheinen selbst. Erscheinen ist das Sich-*melden* durch etwas, was sich zeigt; . . . Das, worin etwas »erscheint«, besagt, worin sich etwas meldet, d.h. sich nicht zeigt [...] Phänomene sind demnach *nie* Erscheinungen, wohl aber ist jede Erscheinung angewiesen auf Phänomene.[187]

Idem. Ap-parition [*Erscheinung*] en tant qu'ap-parition «de quelque chose» *ne* veut donc justement *pas* dire: se montrer soi-même, mais au contraire que quelque chose, qui ne se montre pas, s'annonce à travers quelque chose qui se montre. Ap-paraître [*Erscheinen*] est* un *ne-pas-se-montrer*. . . . Toutes les indications, représentations, symptômes et symboles ont formellement, si différents soient-ils entre eux, la structure de base de l'ap-paraître [*Erscheinen*] ici décrite. / Bien qu'ap-paraître [«*Erscheinen*»] ne soit pas et ne soit jamais un se-montrer au sens du phénomène, il n'y a cependant d'ap-paraître possible que *sur le fond* d'un *se-montrer* de quelque chose. Mais celui-

185. Martin Heidegger, *Was heisst denken?* (Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1954) : 2.
186. Wittgenstein (1942), *in* Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, 1994 : 176.
187. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957: 29,30.

ci, tout en rendant possible avec lui l'ap-paraître [*Erscheinen*], n'est pas lui-même l'ap-paraître [*Erscheinen*]. Ap-paraître [*Erscheinen*], c'est *s'annoncer* à travers quelque chose qui se montre. . . . Ce dans quoi une chose ap-paraît [«*erscheint*»] veut dire ce dans quoi une chose s'annonce, et donc ne se montre pas; . . . En définitive, les phénomènes ne sont *jamais* des ap-paritions [*Erscheinung*] mais c'est bien plutôt chaque ap-parition [*Erscheinung*] qui est tributaire de phénomènes.[188]
* En ce cas.

Idem. La apariencia en cuanto apariencia "de algo" *no* quiere, justamente, decir, según esto, mostrarse la cosa misma, sino el anunciarse algo que no se muestra por medio de algo que se muestra. Aparecer en un *no-mostrarse*. . . . Todos los indicios, signos, síntomas y símbolos tienen la indicada estructura básica formal del aparecer, por distintos que sean entre sí. / Si bien "aparecer" no es nunca un mostrarse en el sentido de fenómeno, aparecer sólo es posible *sobre la base* de un *mostrarse* algo. Pero este mostrarse que hace posible el aparecer no es el aparecer mismo. Aparecer es el *anunciarse* por medio de algo que se muestra. . . . Aquello en que "aparece" algo, quiere decir aquello en que se anuncia, es decir, no se muestra, algo; . . . Los fenómenos no son *nunca*, según esto, apariencias, pero en cambio toda la apariencia necesita de fenómenos.[189]

A ideia de manifestação na forma dá à obra um sentido de "acontecimento" e de "ocorrência". Retomando o problema da descrição da obra (e de um objecto) e do seu conhecimento disciplinar, o exercício de formação de conhecimento compreende-se então como cartografia de um itinerário, a descrição de um percurso que sabe da impossibilidade de dizer o que a obra é, mas tenta a identificação de como é (feita).

2.7.2 Estrutura e forma

Estrutura e forma "internas" como princípios essenciais de uma obra de arquitectura são dois eixos do pensamento que precisam ser distrinçados na sua propriedade específica. A indicação do qualificativo "interno" serve para referir um plano essencial dos objectos, discernível intelectualmente, por oposição ao nível aparente de apreensão visível. A estrutura apresenta o fundamento essencial de um objecto. Nesse momento inicial do processo da sua concepção, constituem-se os traços decisivos da sua natureza. Perfilam-se os elementos básicos e definem-se as suas relações. De outro ponto de vista, a definição de relações entre elementos corresponde a uma determinação do seu posicionamento relativo. As ligações entre dados são direccionadas, têm *sentido*. Os dados transformam-se nos factos de um "problema", a sua articulação constitui uma "função". A estrutura equivale a um primeiro enunciado da topologia das questões. Elementos e ligações não se circunscrevem ao objecto em si. As relações são também as do objecto com elementos e objectos exteriores, são relações de inserção num contexto. A estrutura "interna" inclui uma noção da topologia do objecto no seu espaço.

Wittgenstein 1918. 2.033 A forma é a possibilidade da estrutura.[190]

Kahn 1955. *A Form emerges from the structural elements inherent in the form.*[191]

188. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 55-56.
189. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 40.
190. Wittgenstein, *Tratado*, 2.033, 1987 : 34.

Uma forma interna é uma imagem interior sem contorno nem dimensão, é sentido de ordem das coisas.

> Kahn 1960. Form to me is this inner image. It has no shape. It has no dimension. . . . It is a harmony of systems which belong to a thing. It is a sense of order of things. Design is that which puts it into being.[192]

Se for retomada a noção de tipo, então a sua presença poderia ser a da marca que imprime na estrutura. O momento decisivo, no entanto, é aquele em que a forma surge como imagem de um sentido de ordem do que há-de ser realizado.

> Kahn 1955. *In* **order** *is creative force*[193].

A forma surge como uma proposição de identidade e de diferença específica, a realização de uma qualidade própria (no contexto, realização pode significar, ainda antes da concretização, a compreensão do que há que realizar).

> Kahn 1961. Form is a realization of the difference between one thing and another, a realization of what characterizes it.[194]

As definições de Kahn são significativas da impossibilidade de descrever a forma interior que define a essência de uma obra. É uma «imagem interior», um «sentido de ordem», a «realização da diferença», «não tem dimensão, não tem contorno». Já a forma exterior de um objecto e a sua figura patente e visível podem ser descritas. Descrevemos como são, e compreendemos as condições que marcam a sua realização circunstancial, num processo de ajustamento e de adequação às condições específicas e particulares. Esse processo de ajustamento é feito através do desenho do projecto.

Para os tempos que estudamos, o desenho e o projecto precisam ser entendidos em sentido lato, e não apenas como "gesto" e trabalho de representação que conduz da reflexão à figuração. Num sentido mais abrangente, desenho e projecto são actos de pensar *desígnios*.

Numa época em que o desenho, tal como a escrita, não têm expressão no processo do projecto, deve ser explorado o sentido alargado permitido pela palavra *desígnio*. A partir do facto de que a palavra *desenho* tem a sua raiz em *desígnio*, torna-se possível pensar a expressão *desígnio* com o sentido de "desenho mental". Com fundamento nessa raiz comum, existe uma permeabilidade entre os dois planos, o do desígnio como uma projecção mental, e o do desenho como gesto que dá visibilidade à ideia.

O carácter da obra funda-se no "encontro" entre o que a obra "é" essencialmente, e como é, nas condições de cada caso e lugar que determinam a resolução da circunstância particular. A forma exterior da obra corresponde ao plano de notação desse encontro, em que é feita a articulação entre

191. Kahn, "Order Is" (1955), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 59.
192. Kahn, "On Form And Design" (1960), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 105.
193. Kahn, "Order Is" (1955), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 58.
194. Kahn, "The Nature of Nature" (1961), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 141.

as formas visíveis que são apreensíveis, e a forma invisível que poderá ser discernida. Conforme a perspectiva de observação, esse plano revela o conteúdo, significa, é discurso da arquitectura e mostra do sentido "como é".

A descrição e a interpretação da obra fazem o reconhecimento da sua forma exterior e, na medida em que essa forma manifesta e mostra, tornam possível aceder ao sentido mais profundo do que por meio dela é anunciado. A forma da exterioridade medeia a possibilidade de conhecer a determinação essencial.

Essa leitura precisa de ser tematizada a partir de uma diferenciação. De um lado, pode ser procurado o ideal de harmonia da obra que se exprime numa concordância intrínseca do interior e exterior (a coincidência da essência e da aparência) que apresenta os sinais de uma identidade profunda. Do outro lado, em contraponto à investigação da correspondência do interior com o exterior, poderá haver lugar ao reconhecimento da presença de uma razão de conveniência de valor prático, porventura numa intenção de comunicação, que justifica a aposição variável e discreta de sinais convencionados inscritos no campo arquitectural. Inclusivamente, a acumulação de tais sinais no plano da aparência pode obliterar a relação que presidiu à concepção original da forma.

A diferença e a linha de demarcação de modos de apresentação cruzam o território da arquitectura, não permitindo demarcar um domínio da arquitectura qualificada e erudita por oposição a uma arquitectura corrente. No essencial, a distinção é referida à qualidade da identidade e à acertada individuação de cada obra. De um mesmo lado, podem ser encontradas obras de eloquente complexidade, que incluem com propriedade uma ornamentação elaborada, e de clarificada simplicidade, e do outro lado as obras em que domina um exórdio discreto de uma decoração feita de lugares-comuns acumulados.

Partimos da reflexão em torno dos modos da descrição para classificar e interpretar os objectos genericamente, e a arquitectura, em especial. Os modos de ordenação, em função de uma classificação estilística e tipológica, tendem a deslocar a perspectiva do objecto para as suas referências mais gerais. Pelo contrário, o estudo da forma como articulado de relações entre planos centra o eixo da reflexão no objecto, em torno da sua identidade e diferença e da razão da sua individuação. O objecto é compreendido através das formas da sua adequação circunstancial, procurando aceder a um sentido mais profundo mediado pelas formas aparentes.

> Solà-Morales [1995]. La explicación de la arquitectura no se hace de manera arborescente, entendiéndola como las ramas de un árbol que crecen de un tronco común y se alimentan a través de sus raíces en un suelo propio. La arquitectura no es un árbol sino un *acontecimiento* resultante del cruce de fuerzas capaces de dar lugar a un objeto, parcialmente significante, contingente. La crítica no es el reconocimiento o la manifestación de ramas, tronco y raíces sino que ella misma es también una construcción, producida deliberadamente para iluminar aquella situación, para llegar a dibujar la topografía de aquel punto en el que se ha producido alguna arquitectura.[195]

O centro da reflexão deixa de estar direccionado para a ordenação e para a sistematização das "coisas", orientando-se, então, para o conhecimento da forma da obra e do modo da sua comunicação, da sua razão. Conhecer a obra, compreendendo a sua forma, é abrir uma possibilidade de conhecer o saber de arquitectura que a tornou possível. Num percurso alongado e cheio de meandros tentamos explicar o que o olhar desvenda, vê e entende sinteticamente. O *saber ver* a arquitectura está no princípio do conhecimento do seu *saber de fazer*.

2.7.3 Estrutura e forma como modelo

Se a forma é a possibilidade da estrutura, segundo Wittgenstein, e existe uma relação essencial entre as duas, então pareceria dispensável pensar a sua distinção. Em certa medida, a forma sobrepõe-se à estrutura, apresentando-a, pelo que, de um ponto de vista "prático", seria suficiente centrar a atenção na forma. No entanto, a diferença entre estrutura e forma valida duas matrizes do pensamento da arquitectura que formam, em síntese, o território disciplinar. A reflexão bifurca num momento do processo de concepção, dando origem a uma distinção consignada na diferença de termos de *arte da edificação* (*Baukunst*) e de arquitectura. Os conceitos de *construção conformadora* (*gestaltende Konstruktion*) e de *forma edificada* (*gebaute Form*) ajudam a perfilar o modo de pensar essa distinção[196]. A estrutura corresponde a um primeiro enunciado de relações entre elementos e à razão que define a sua articulação e determina a sua ordem, e a forma viabiliza essa noção de relação e de ordem na matéria que dá corpo e imagem. O desenho e a construção representam a parte de um processo de adequação às condições particulares e concretas de materialização da obra.

> Schmitthenner 1949. Quando materia e struttura diventano, in modo razionale ed equilibrato, la caratteristica essenziale di un edificio, allora abbiamo una "forma costruita" (*gebaute Form*).[197]

Em vez de 'forma construída' ("forma costruita"), iremos utilizar "forma edificada" como tradução de *gebaute Form*.

A obra edificada torna-se, assim, o resultado de um processo de individuação da solução e de edificação da sua forma (tangível). A solução individualizada é um caso. Esse caso, apreendido na sua singularidade, constitui o ponto de partida da possibilidade de conhecimento de arquitectura. Condensa em si, ou pode condensar, os traços essenciais de uma ideia e de uma imagem mais gerais, mas o que o identifica são as condições de individuação. A obra constitui um modelo de solução, de disposição das relações, de conformação dessas relações e da sua materialização adequada. O

195. Solà-Morales, *Diferencias. Topografia*, 1995 : 14-15.
196. *Ver* : 197-202.
197. Paul Schmitthenner, *La forma costruita: Variazioni su un tema* [Gebaute Form. Variationen über ein Thema mit 60 Zeichnungen im Faksimile, 1949] ; a cura di Elisabeth Schmitthenner, con un saggio di Hartmut Frank (Leinfeld-Echterdingen : Verlagsanstalt Alexander Koch, 1984 ; Milano : Electa, 1988) : 31.

conhecimento disciplinar passa pelo reconhecimento da função determinante da obra como modelo de ordenamento do saber de arquitectura. Esta é uma ideia de *pontualidade* do saber de arquitectura. A possibilidade do conhecimento de arquitectura, na generalidade, é mediada pelo conhecimento da obra particular, compreendendo aquilo que *faz* a sua solução. Esse é um momento essencial da nossa argumentação, em que assentam algumas linhas de força da reflexão.

Kahn 1970. Form is the recognition of an integrity of inseparable elements.[198]
Kahn 1960. Form doesn't have shape or dimension.[199]
Kahn 1961. Form is "what". Design is "how".[200]
Kahn 1970. A shape is an expression of form.[201]
Kahn 1974. Form is the area in which the architect can give the best of himself because of his knowledge of the inseparable elements. If a construction possesses this quality of inseparable elements, the project has a chance of being legible.[202]

Estrutura relacional e matéria enformada substanciam a forma construída. A materialização torna-se um processo de construção conformadora.

Mies van der Rohe 1923. Wir kennen keine Form, sondern nur Bauprobleme.
Die Form ist nicht das Ziel, sondern das Resultat unserer Arbeit.
Es gibt keine Form an sich.[a]

Idem. We know no forms, only building problems. / Form is not the goal but the result of our work. / There is no form in and for itself.[203]

A ideia da construção como procedimento de conformação de forma marca o entendimento da arquitectura como *arte da edificação*. A ideia de fábrica da obra, de fabricação da obra com tempo e, mais em geral, de um processo de fabricação.

Wright 1927. Time was when the hand wrought. Time is here when the *process* fabricates instead.[204]

Sobretudo, os procedimentos de construção e da técnica tornam-se o princípio do assento de uma educação para a forma (P. Schmitthenner):

Bonatz. Presentavi le cose più elementari nel modo più semplice, non si trattava di scienza, ma di educazione tecnica. Quelle che mostravi non erano forme, ma processo lavorativo.[205]

Num plano muito ligado ao mundo da artesania, a arte da edificação pode não querer dizer mais do que aquilo que é directamente como forma edificada: uma arquitectura *civil* não distinguida, e um discurso simples e comum, indiferenciado.

198. Kahn, "Architecture: Silence and Light" (1970), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 249.
199. Kahn, "On Philosophical Horizons" (1960), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 101.
200. Kahn, "Form and Design" (1961), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 113.
201. Kahn, "Architecture: Silence and Light" (1970), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 252.
202. Kahn, "Harmony Between Man and Architecture" (1974), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 336
203. [a] Mies van der Rohe, "Bauen", *G Material zur elementaren Gestaltung*, II (1923, Sept.) ; *in* Fritz Neumeyer, *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art* ; translated by Mark Jarzombek (London, Cambridge, Massachusetts ; London, England : The MIT Press, 1991) : 12,242.
204. Wright, "In the cause of architecture IV: Fabrication and imagination" (*The Architectural Record*, 1927, Oct.), *The Collected Writings of Frank Lloyd Wright*, 2 vol. ; vol. 1: 1894-1930, vol. 2 1930-1932 ; edited by Bruce Brooks Pfeiffer, introduction by Kenneth Frampton (New York: Rizzoli in association with The Frank Lloyd Wright Foundation, 1992), vol. I : 241.
205. Paul Bonatz cit. por Hartmut Frank, "La via dimenticata. Osservazioni su un libro mai pubblicato" ; *in* Paul Schmitthenner, *La forma costruita: Variazioni su un tema* [Gebaute Form. Variationen über ein Thema, mit 60 Zeichnungen im Faksimile, 1949] ; a cura di Elisabeth Schmitthenner, con un saggio di Hartmut Frank (Leinfeld-Echterdingen : Verlagsanstalt Alexander Koch, 1984 ; Milano : Electa, 1988) : 7.

> Wittgenstein. [On Georgian architecture in Dublin:] people who built these houses had the good taste to know that they had nothing very important to say; and therefore they did not attempt to express anything.[206]

Já um deslocamento de acento, dos problemas «da construção [e] do uso», para os «do contexto e do simbólico»[207], amplia o sentido da arquitectura como «thoughtful making of spaces»[208]. Uma forma de natureza essencial e uma ordem que, sendo «intangível»[209], passam a ser compreendidas na forma construída como «expressão exterior de um conteúdo interior»[210] - forma da matéria e da luz no espaço, condicionamento de cultura e «ressonância»[211] do seu tempo. O entendimento da arquitectura forma-se então na compreensão da qualidade particular de uma forma informada pela sua circunstância.

Cesare de Sessa defende que o momento em que Hegel preconiza o fim da arte e a dissolução da relação de harmonia entre ideia e forma representa o advento da teorização do «reino do fragmentário»[212]. O ideal programático da harmonia plena da forma como referente integral da ideia é colocado em causa. Esse ideal constituía um dos pilares do pensamento antigo, em especial do pensamento clássico. O reconhecimento da impossibilidade de a forma ser uma encorporação total de uma verdade ideada significa a abertura do pensamento ao que é fragmentário, pouco definido e indiferenciado, incerto e transitório. Essa abertura viabiliza a compreensão da forma por partes e por agregação, das formas inconclusas e em transformação. A noção do fragmentário implica seguir uma relação dinâmica desenvolvida entre «pensamento e expressão contingente», entre a ideia e uma forma. O modo como a ideia se "extrinseca" numa forma *aberta* (porque *incompleta* e *inconclusa*) torna-se o cerne do pensamento da forma.

> De Sessa 1990. . . . tra l'*idea* che non essendo più "conformabile" nella *forma*, si delinea in maniera aperta ma saliente nel momento stesso in cui si estrinseca.[213]

A compreensão do que é o fragmentário, formada na contemporaneidade, oferece um enquadramento para entender certos problemas de outras épocas. Um desses problemas é o da disposição da habitação e da forma das casas principais, que apresentam uma maior complexidade, anterior à sistematização clássica formulada no Renascimento e divulgada na tratadística de Quinhentos. Certos aspectos da distribuição dos aposentos não podem ser entendidos à luz de um articulado rígido global que seria aplicado na sua totalidade (uma noção de *tipos* de casas, referidos à disposição em planta, por exemplo), mas apenas como fragmentos de articulados, *partes* de uma

206. Wittgenstein, cit. *in* Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, 1994 : 195.
207. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 88.
208. Kahn, "On Philosophical Horizons" (1960), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 101,105,106.
209. Kahn, "Order is" (1955), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 59.
210. Wassily Kandinsky, "Über die Formfrage" (*Der Blaue Reiter*, 1912), *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922* ; édition établie et presentée par Jean-Paul Bouillon (Paris : Hermann, 1974) : 147.
211. Kandinsky, "*Regards sur le passé*" ("Rückblicke", [1901-]1913), *Regards sur le passé*, 1974 : 116-117 ; id., "Über die Formfrage" (*Der Blaue Reiter*, 1912), *ibid.* : 147.
212. De Sessa, *Capire lo spazio architettonico*, 1990 : 44.
213. De Sessa, *Capire lo spazio architettonico*, 1990 : 45.

sintaxe de habitar declinada segundo as circunstâncias e conjugada em função de preexistências. Ora, o sentido de modelo tem interesse nesse contexto. Assim como pode ser formulada uma noção de forma aberta, pensando a sua condição essencial de incompletude, do mesmo modo o modelo pode ser pensado como um articulado de relações, com uma estrutura relacional aberta que viabiliza uma configuração variável. A forma do modelo será uma "infinidade" de possibilidades designadas no particular.

Além disso, a noção de modelo revela-se adequada à problematização de questões situadas para além da interpretação das formas aparentes de um objecto, pois abre a possibilidade de pensar os momentos que fazem a passagem de um sentido geral de forma e de ordem a um enunciado de relações que terá resolução no ordenamento de *uma* forma individuada em particular. Uma obra de arquitectura entendida como modelo pode ser pensada como um enunciado de relações mostradas numa forma particular de articulação. Em certo sentido, constitui a demonstração de uma solução possível que será tanto mais resistente e invariante quanto adaptada e aplicada a mudanças de usos e funções.

O sentido de modelo, como enunciado, permite relevar a sua função de intermediação no processo de aproximação, seja a uma noção essencial de ordem e de forma, seja ao modo da realização circunstanciada na forma construída e matéria significada. Na medida em que *intermedeia* o pensamento, o conhecimento e a sua aplicação, modelo torna-se uma função dinâmica. Esse sentido não está presente na raiz do conceito de tipo, mais próximo de um «pensamento primordial» (*Urgedanke*). Por esse motivo, aliás, a definição de tipo é alargada frequentemente até integrar a parte dos desenvolvimentos do processo de conformação do objecto que, no entanto, são contemplados mais apropriadamente a partir do espaço atribuído ao modelo. Todavia, o modelo precisa ser entendido numa acepção não demasiado rígida. Pensar o objecto e a obra como *modelo*, não implica considerar o conceito na acepção rígida da formalização de um tipo numa solução conclusa e exemplar, cujas características são suficientemente estáveis e abrangentes para permitirem a sua repetição simples e a aplicação em contextos variáveis.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. Le modèle, entendu dans l'exécution pratique de l'art, est un object qu'on doit répéter tel qu'il est. Le type, est au contraire, un object d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleroient pas entr'eux.[214]

Distanciamo-nos, assim, de uma definição de modelo que faz prevalecer os aspectos da determinação definitiva, irredutível e conclusa de um objecto. A definição de Q. de Quincy limita a possibilidade de entender o modelo como uma estrutura de relações que serve de referência para enunciar a articulação de princípios, e pensar a variação e a derivação, a transformação e a mudança

214. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Type", tome III[e], 1825 : 544.

no processo de concepção de uma obra de arquitectura. Se a forma é a possibilidade de uma estrutura, então a forma viabiliza o modelo ordenado de relações que constitui a estrutura. Esse modelo de relações é particularizado na individualização de cada obra. A noção de modelo serve para designar o plano de encontro de uma estrutura de relações substanciada na forma *enformada*. A solução surge como um modelo de organização preciso e adequado a uma condição singular.

Wittgenstein 1918. 2.0271 Der Gegenstand ist das Feste, Bestehende; die Konfiguration ist das Wechselnde, Unbeständige.[215]
Idem. 2.0271 O objecto é o firme, o subsistente; a configuração o mutável, o insubsistente.[216]
Idem. 2.0271 El objeto es lo fijo, lo existente; la configuración es lo cambiante, lo variable.[217]

No limite, toda a obra é uma configuração particular de forma e um modelo variável de solução. Contudo, a indicação *modelo de solução* não encerra um propósito de classificação do resultado (um modelo-objecto concluso), associado a uma posição única num sistema de ordem compartimentada. A estrutura de relação entre elementos que resolve uma solução remete duplamente para um corpo de princípios e de conhecimentos e para o saber da sua aplicação, nas condições particulares que justificam a resolução singular.

Canguilhem 1963. Um modelo não é outra coisa que a sua função[218].

A noção de modelo enuncia o plano de interface de relações, com as suas referências direccionadas à generalidade e aos aspectos da particularidade e do singular. Seguir os pontos de vista abertos pelas diferentes direcções, descrevendo a articulação de ideias e de elementos, equivale a traçar o rasto do processo de concepção de arquitectura. O modelo designa o princípio de forma e de ordem, e uma particular configuração de ordenamento que toma forma na matéria edificada e significada.

2.7.4 Modelo e temporalidade

O conceito de modelo permitir compreender uma obra na dinâmica do seu devir, através da concepção e da realização. (A noção de devir está associada a um sentido de tempo que o modelo, mais que o tipo, permite captar.)

Heidegger 1927. . . . das schlichte Vernehmen von etwas Vorhandenem in seiner puren Vorhandenheit, das schon *Parmenides* zum Leitband der Auslegung genommen – hat die temporale Struktur des reinen »Gegenwärtigens« von etwas. Das Seiende, das sich in ihm für es zeigt und das als das eigentliche Seiende verstanden wird, erhält demnach seine Auslegung in Rücksicht auf – Gegen-wart, d. h. es ist als Anwesenheit οὐσία begriffen.[219]

Idem. . . . la simple perception de quelque chose qui est là-devant dans la pureté de son être-là-devant, perception déjà prise par Parménide comme fil conducteur de l'explicitation de l'être - a la structure temporale de la pure «venu en présence» de quelque chose. L'étant qui se montre dans le λογος* pour s'y présentifier et qui est entendu comme

215. Wittgenstein, *Tractatus*, 6ª ed. 1984 : 40.
216. Wittgenstein, *Tratado*, 1987 : 33.
217. Wittgenstein, *Tractatus*, 6ª ed. 1984 : 41.
218. G. Canguilhem, "The Role of Analogies and Models in Biological Discovery", in A. C. Crombie (org.), *Scientific Change. Symposium in the History of Science*, London, 1963 ; cit. *in* Pierre Dellatre, "Teoria/modelo", *Enciclopédia Einaudi. Volume 21: Método-Teoria/modelo* ; direcção Ruggiero Romano ; ed. portuguesa, coordenação Fernando Gil ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992) : 270.
219. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 25-26.

> l'étant véritable, reçoit en conséquence son explicitation par référence au - pré-sent, c'est-à-dire qu'il est conçu comme présenteté οὐσία**.[220]
> * «Parole». ** «Entéité (ou étantité) . . . Ce terme fondamental de Platon (et Aristote) a été compris, dans la tradition latino-chrétienne, comme *substantia*, substance.»[221]

> Idem. la simple percepción de algo "ante los ojos" en su puro "ser ante los ojos", que ya Parménidas había tomado por hilo conductor de la interpretación del ser -, tiene la estructura temporaria del puro "hacer presente" algo. El ente que se muestra en él para él, y que se comprende como el verdadero ente, se interpreta por ello con respecto al presente, es decir, se concibe como presencia ( ).[222]

A formulação de Heidegger coloca uma perspectiva que poderia ser aplicada, considerando o modelo como o enunciado de um modo de ser da obra no tempo. Na sua presença *presente*, a forma configurada na obra torna-se *forma tangível* (Kahn). Partindo da reflexão de Heidegger, essa "presença presente" constitui o acto de tornar algo presente, reveste-se por isso de uma estrutura temporal. A interpretação da natureza dessa presença dirige-se ao entendimento daquilo que é tornado presente, e dos modos como é tornado presente. Uma ideia ou um tipo tornam-se presentes, ou ainda, um sentido de ordem e uma forma essencial e intangível. Na realidade, é através do conceito de modelo que pode ser pensada e entendida a passagem a essa presença. A noção de modelo compreende a relação de um devir que vai da ideia essencial à sua individuação numa obra. Nesse sentido, constitui como que um fio condutor da interpretação. Através da sua concretização, o modelo atravessa por assim dizer o tempo, de um princípio genérico de forma essencial à determinação das formas da obra realizada numa precisa temporalidade. Conformado na obra, o modelo torna-se como que o *devir* da ideia, em que é concretizada a sua viabilidade e a sua condição de estar no tempo. Nesse sentido, o modelo significa a introdução da condição de historicidade do desígnio e do projecto da obra. O seu enunciado é o da viabilidade de uma conformação particular e singular no tempo.

O conceito de modelo e a noção da condição de "estar na história" do modelo determinaram uma "bifurcação" no prosseguimento do trabalho relativamente ao modo como tinha sido colocado, na medida em que o pensamento do modelo emergiu como tarefa específica e autónoma. No centro das interrogações está a possibilidade de reconhecer a natureza da forma essencial e de formas "essenciais" que sedimentam o conhecimento disciplinar, num tempo, e os modos circunstanciais da sua aplicação. Porém, numa perspectiva complementar, o que está em causa, também, é entender o modo como os traços de continuidade permanecem, precisamente porque são transformados através da configuração da obra singular no tempo.

220. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 52.
221. "Traductions du grec et du latin", *in* Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 582,583.
222. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 36.

Na sua condição temporal, a historicidade do modelo tem um sentido de uma dupla articulação, de transmissão da continuidade "intemporal" e de ressonância do tempo. O modelo é trazido para o tempo com a definição da qualidade da obra. Os modos da continuidade estão associados a um sentido de conveniência que se manifesta no reconhecimento de princípios consuetudinários e na conservação de hábitos e da tradição, justificando a permanência de invariantes e a sua "*e*"*novação* entendida como nova repetição[223]. Os modos da ressonância do tempo denotam sinais de mudança de gosto e de uso e afirmam a individuação, pela novidade da variação e da diferença.

2.7.5 O modelo no espaço, individuação e universalidade

A noção de modelo está presente até ao limite da conformação da obra singular, na sua circunstancialidade. Poderia ser objectado que, ao nível da individuação, um conceito de raiz mais abrangente perderia sentido. Contudo, na sua condição particular, a obra de arquitectura encerra uma lição de universalidade. Se a conformação do modelo se faz no tempo, pela modelação da qualidade da obra, e a configuração do modelo em obra ajusta a sua condição no espaço a uma circunstância única, então a perfeição dessa solução única mais não poderia que repetir-se em idênticas circunstâncias, se tais existissem. O trabalho sobre o modelo surge como um trabalho de designação particular e de desenho.

> Kahn 1961. It is the role of design to adjust to the circumstantial.[224]

Poderia parecer que esse ajustamento representa uma sucessiva particularização da solução, que lhe retira importância a um nível mais geral. Contudo, a possibilidade de exactitude é particular, e pode ser uma lição máxima de universalidade. De facto, o desenho *designa* uma solução precisa. Com a ponderação de todos os elementos vai sendo reduzida a margem de variabilidade até ao mínimo, ao encontro do sentido de adequação exacta e precisa, entre a qualidade da obra e as condições da sua circunstância singular.

> Wittgenstein 1918. 3.3421 Eine besondere Bezeichnungsweise mag unwichtig sein, aber wichtig ist es immer, dass diese eine *mögliche* Bezeichnungsweise ist. . . . Das Einzelne erweist sich immer wieder als unwichtig, aber die Möglichkeit jedes Einzelnen gibt uns einen Aufschluss über das Wesen der Welt[225].
>
> Idem. 3.3421 Um certo modo de designar pode ser pouco importante, mas é sempre importante que ele é um modo de designar *possível*. . . . O caso individual mostra-se sempre como pouco importante, mas a possibilidade de cada caso individual por si esclarece-nos acerca da essência do mundo.[226]
>
> Idem. 3.3421 Un modo particular de designación puede carecer de importancia, pero siempre es importante que sea un *posible* modo de designación. . . . Lo singular se manifiesta más y más inimportante; pero la posibilidad de cada singular nos ofrece una abertura sobre la esencia del mundo.[227]

223. *Ver* : 255-256.
224. Kahn, "Form And Design" (1961), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 116.
225. Wittgenstein, *Tractatus*, 6ª ed. 1984 : 66.
226. Wittgenstein, *Tratado*, 1987 : 50.
227. Wittgenstein, *Tractatus*, 6ª ed. 1984 : 67.

No espaço, a obra determina as novas coordenadas de um lugar. Na particularidade da sua condição, intervém no espaço em que é inserida e, para além deste, no mundo das referências que propõe de novo. Na sua presença, a obra como modelo mostra a possibilidade da solução. O modo como permanece ao longo do tempo, denota a viabilidade das decisões *desenhadas*. Na medida em que continuar a ser compreendida, numa obra, a relação indissociada da sua experiência de exercício disciplinar e de conhecimento para que contribui, essa obra (re)toma a sua posição como lugar central da inteligibilidade e de transmissão do saber.

Se o abandono do ideal de harmonia, que fazia coincidir a ideia na obra de arte, como realização plena, abriu caminho à compreensão do fragmentário e das partes na sua incompletude essencial, então, de certo modo, abriu-se igualmente a possibilidade de pensar, de novo, os fundamentos da aplicação simples, à arquitectura, da antinomia de uma prática assente no conhecimento empírico e dos casos e do exercício (in)formado pela teoria. O problema pode ser colocado a partir do momento em que é reconhecida uma condição de essencial incompletude, inerente a toda a obra de arquitectura. A natureza aberta da sua resposta a uma infinitude de questões possíveis impede a sua definição conclusa e limita a sua definição teórica. O reconhecimento de uma noção de incompletude e da impossibilidade fazer a descrição e interpretação da obra sob o modo de um "enunciado teórico" mais sintético (a resposta tende a ser singular e permanece em aberto, quer dizer, aspira a ser melhorada) implica concluir pela redução do âmbito de verdade de asserções, como as que tendem a atribuir uma importância decisiva à passagem ao registo escrito dos conhecimentos de arquitectura, com o aparecimento da tratadística renascentista e à formação do ensino académico. Esses factos seriam o que permitiria anunciar o limiar de um novo tempo, no início da época moderna que teria deixado irremediavelmente para trás um "antes", caracterizado pela prática empírica (ainda que pudesse continuar como corrente dominada), para fundar o "depois" de um exercício disciplinar realizado com a teoria e a ciência do sistema clássico.

É nesse contexto que a noção de modelo surge como um meio de aproximar a uma impossibilidade mais geral de teoria, de axiomas e da ciência de fórmulas globais *a priori*. A compreensão obtida com um modelo é a de um englobamento do sentido da particularidade aplicada, em relação com o "local" da(s) obra(s) individuada(s). A aproximação à razão da sua ordem e à possibilidade do seu particular ordenamento exemplificam a natureza teorética da obra.

3 O projecto e a obra

3.1 Um princípio de projecto

3.1.1 O princípio

Construimos a argumentação dirigida à compreensão dos modos de passagem da arquitectura medieval a uma arquitectura que abre o caminho da modernidade, à semelhança das abóbadas do Alentejo, realizadas em tijolo, sem cimbres, sem apoio de uma estrutura provisória que sustente os procedimentos construtivos subsequentes, apenas colocando cada tijolo em equilíbrio precário, esperando que se solidarize com o antecedente por meio de argamassa, até à colocação do último tijolo na posição de fecho da abóbada. Abordamos uma sequência de temas, admitindo que apenas poderão ser entendidos no seu sentido, após a exposição completa, à semelhança de faces distintas de um "cristal", cuja forma inteira precisa ser percebida em volta.

> Wittgenstein. Die gleichen Punkte, oder beinahe die gleichen, wurden stets von neuem von verschiedenen Richtungen her berührt und immer neue Bilder entworfen.[228]
>
> Idem, *trad.* Os mesmos pontos, ou quase os mesmos, eram abordados de novo a partir de diferentes direcções, e projectadas sempre novas imagens.

A figura de um cristal oferece uma imagem para o processo da sua apreensão sob o modo de um circuito exterior que reconstitui a forma global e permite observar diferentes faces *através* de uma face. A imagem resultante não é "linear". A possibilidade de atingir um sentido global depende dos pontos de vista; e da comparação de vistas de faces discretas surgem contradições que resultam da sobreposição de diferentes pontos de vista.

Começamos pelas condições do *projecto*, perspectivando no horizonte o exercício prático e a formação do conhecimento disciplinares. Falar de projecto num tempo em que praticamente não subsistem provas da sua existência (e da sua necessidade), além de esquemas e de traçados, às vezes gravados em paredes de obras, parece um empreendimento sem sentido. Por isso, procedemos de outro modo: partimos de um enquadramento genérico, com base no modo como pode ser pensada a formação da ideia de projecto, na actualidade, seguindo um percurso de argumentação que porventura, no final, ilumine alguns dos procedimentos equivalentes na época estudada. À procura do sentido de *princípio*, no projecto, foi colhida uma definição dada por F. L. Wright.

> Wright 1928. Principle is the working scheme, or the scheme at work in character, style, integrity, truth, or beauty. It is not a motif but a means. We might say principle is the law that governs the production of any one or all of them.[229]

Na formulação de Wright, o princípio surge como um esquema que capta o carácter e o sentido de uma obra em geral e talha direcções de trabalho. O processo é dinâmico, na medida em que o princípio pode ser um programa e uma noção de finalidades da obra que instrui os

228. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, "Spätfassung (*TS* 227)", 2001 : 742.
229. Wright, "In the cause of architecture IX: The Terms" (*The Architectural Record*, 1928, Dec.), *The Collected Writings*, 1992, vol. I : 315.

desenvolvimentos subsequentes. Para delimitar a questão, por outro lado, recorremos à definição de *princípio* de Quatremère de Quincy, notando que, significativamente, a partir da ambiguidade de sentidos consentidos pela palavra, o ponto de partida está colocado num outro plano de entendimento.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. On lit dans la plupart des lexiques que l'on appelle ainsi, les règles ou les lois qu'on doit observer dans chaque art.
> Il nous semble que le mot *principe* comporte une autre définition, qui ne permet pas, ni grammaticalement ni théoriquement parlant, d'en faire un pur synonyme de *règle* ou *lois*.
> *Principe* (en latin *principium*) indique, par la formation même du mot, quelque chose ou qui est, ou qui doit être mis en tête, et selon une de ses acceptions, on le prend comme signifiant *origine*, *cause primaire*.
> Nous croyons donc que dans toute théorie, et surtout dans celle des beaux-arts, il faut appeler principe, non toute règle et toute loi, mais toute vérité générale et fondamentale, d'où découlent d'autres vérités secondaires, toute notion primaire et élémentaire, de laquelle on déduit des notions d'un ordre inférieur, qui lui doivent leur force, leur évidence, et deviennent les règles.[230]

A definição inscreve o princípio como origem e causa primária dentro de uma teoria (da arte e da arquitectura). O passo equivale à instauração de um sistema de crenças partilhadas que enquadra e referencia a criação subsequente de objectos e de obras de arquitectura. A uma primeira escolha e determinação axiomática da natureza do objecto a criar, seguem-se os procedimentos de diferenciação que lhe conferem identidade particular e individual. Existe uma clara relação entre esse ponto de vista e o princípio da razão radial e arboriforme que explica os fenómenos a partir de uma noção predeterminada, entendendo os seus desenvolvimentos como repetição. Uma cópia e a sua variação, pela imitação e analogia, através da similitude estrutural e de reprodução de procedimentos que dão origem a uma formação nova.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. L'architecture, plus que tout autre art, a besoin d'appuyer ses règles sur des principes tels qu'on vient de les définir. Cet art manquant d'un modèle réel et sensible qui force les yeux à faire le rapprochement de l'objet imité avec l'objet imitant, il est tenu d'opérer dans ses oeuvres para analogie, plutôt que par action imitative; c'est-à-dire, comme on l'a répété bien des fois, qu'il imite la nature, non dans son ouvrage, mais dans les raisons de son ouvrage, et en s'applique les *principes* d'après lesquels la nature semble s'être dirigée.[231]

Ora, um dos problemas que procuramos pensar é o do momento preciso e das condições que viabilizam um processo de projecto de transformação e de invenção do novo. O *princípio* de inovação e o *assento* que tornam possível a crítica e a revisão de um exercício disciplinar conhecido e abrem a saída que "rompe" a razão, restringida à dedução e à variação em circuito fechado e remissivo em direcção ao que é conhecido.

3.1.2 Um princípio com o tipo e o modelo

Anteriormente foi analisada a possibilidade de considerar o tipo como um ponto de partida e uma ideia primordial que imprimem a natureza essencial de uma obra de arte e de arquitectura. A

230. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Principe", tome III[e], 1825 : 209.
231. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Principe", tome III[e], 1825 : 209-210.

abrangência de sentidos atribuída ao conceito de tipo, de acordo com as definições de vários autores, revela um entendimento "deslizante" que procura integrar vários momentos do processo de formação das ideias do projecto. O tipo como ideia de um elemento que deve, ele próprio, servir de regra ou modelo (Q. de Quincy)[232]; o tipo como equivalente de estrutura que comporta a presença de um princípio construtivo, e os processos generativos que o desenvolvem (Martí Arís)[233]; o tipo como uma planta que se adapta, segundo as leis da sua conformação, ao meio e ao clima em que se insere (K. Gruber)[234]. No seu sentido etimológico, como marca primordial "imprimida", o tipo constitui um princípio que contém em potência a essência do seu desenvolvimento (uma "semente"); é como um axioma, uma estrutura e um sistema. O enunciado da regra que contém em potência as transformações da particularização. Esses entendimentos procuram ir ao encontro de sucessivos momentos do processo de formação da ideia do projecto. Porém, a discriminação da natureza dos diferentes momentos do processo aponta para que seja necessário repensar a adequação das designações correntemente utilizadas.

Na sua acepção genérica, o conceito de tipo identifica uma figura conceptual, reconstruída *a posteriori* sobre a interpretação de objectos e obras concretas, no tempo e no espaço (num lugar).

> Martí Arís 1993. El tipo representa lo genérico, lo universal, lo abstracto, mientras que el lugar se asimila a lo particular, lo singular, lo concreto.[235]

Nesse sentido, o tipo representa uma categoria genérica dentro de um sistema de ordem. A sua (primeira) função operativa ao nível do projecto situa-se num plano anterior ao de uma imagem figurada, fixando a primeira opção que orienta o processo. Por exemplo, na correspondência trocada entre o padre Miguel Torres e o Geral da Companhia de Jesus, Francisco de Borja, a propósito da obra da igreja de São Roque, em Lisboa, surge o indício de uma noção de *tipo*, ainda que o termo não seja referido.

> Carta do P. Miguel de Torres ao P. Geral Francisco de Borja (1568, Fevereiro, 9). Este edificio de la iglesia de S. Roque al principio se trató que fuese de tres naves, peró después pareció que era más capaz y más concertado siendo de sola una nave, y conforme a esta intención se truxeron de Roma ciertos diseños.[236]

A decisão relativa à natureza do espaço da igreja precede a recolha de desenhos, estando, por assim dizer, a montante do início do processo. Ao mesmo tempo, a escolha tomada nesse momento inicial reveste-se já de uma visão global do que deverá ser mais apropriado à qualidade da obra, manifestado na expressão «mais capaz e mais concertado».

232. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie, s.v.* "Type", tome III[e], 1825 : 544.
233. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 137.
234. Gruber, *Forme et caractère*, 1985 : 280.
235. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 93.
236. Paulo F. Santos, *Contribuição ao Estudo da Arquitectura da Companhia de Jesus em Portugal e no Brasil* (Sep. do vol. IV das actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros), (Coimbra : [s. n.], 1966) : 7.

A demarcação clara do sentido de *tipo* não parece possível, quando existe uma transição fluida para o conceito concorrente de *modelo*, a que é atribuído um sentido de maior concretização associado à figuração da estrutura relacional da forma do objecto. Tipo e modelo correspondem a diferentes graus de uma aproximação ao objecto. O seu enunciado dos dois termos apresenta a coisa em si e a primeira figuração da *coisa*. No final, a noção de tipo parece surgir, além disso, como representação sintética da obra compreendida na sua completude. Que fazer, porém, nas situações em que existe uma intervenção em partes de uma obra, em que é feita a actualização, adaptação e reconversão de edificações existentes? A noção de tipo aplicar-se-ia então aos "elementos-peça" em si, mas o resultado da composição dessas partes em soluções globalmente distintas não encontraria designação adequada no tipo, antes no modelo, como modelo de solução.

Como será desenvolvido mais adiante, em paços e outras casas principais da época estudada existe uma noção muito clara da necessidade de serem contemplados certos espaços de representação, como elementos indispensáveis a qualquer solução, ainda que essa possa apresentar-se globalmente sob formas distintas e mesmo diversas. Por exemplo, poderá haver uma escada de representação, destinada a funções de recepção e de mostra que aí decorrem e integrada num circuito de cortejo, o que implica uma atenção à implantação no lugar e ao contexto da casa e da escada, considerando a relação entre espaços exteriores e interiores. Poderá haver alpendres e arcadas associados a esse espaço de recepção que resolvem a passagem à *sala grande*. Nessas condições, a atenção centra-se nos modos de articulação das diferentes partes, o que transporta a reflexão para um plano de concretização mais próximo do modelo de solução que do tipo.

A definição de *princípio* de Wright tem interesse pela sua dimensão abrangente, pois integra os sentidos de estilo, integridade, verdade e beleza (porventura ainda de outras qualidades). Um princípio não é o resultado de uma operação de abstracção, de redução de um conjunto de traços à "mínima expressão" de um máximo denominador comum. Uma opção de princípio responde à ideia de uma figura essencial e de uma imagem que podem deter já um conjunto de informação complexa, de sentido global e, desde logo, também, particular. Precisamente, experiências recentes, acerca do modo como o cérebro avalia as percepções visuais, têm relevado a capacidade de apreender, em simultâneo e na globalidade, um conjunto de dados, incluindo atributos irrelevantes mesmo quando a atenção está concentrada na descrição de aspectos particulares.

> O'Craven *et al.* 1999. Subjects viewed stimuli consisting of a face transparently superimposed on a house, with one moving and the other stationary. In different conditions, subjects attended to the face, the house or the motion.[237]

237. K. M. O'Craven, P. E. Downing & N. Kanwisher, "fMRI [functional magnetic resonance imaging] evidence for objects as the units of attentional selection", *Nature*, 401 (1999, Oct, 7) : 584.

O'Craven *et al.* atrib. 1999. When the brain is paying attention only to 'faces', it also seems to register irrelevant attributes--movement, in this example---even if the two attributes are effectively independent.[238]

O'Craven *et al.* 1999. These results . . . provide physiological evidence that whole objects are selected even when only one visual attribute is relevant.
A central question in current theories of visual attention is whether the units of attention are locations, features, objects, or a combination of these. All these theories agree that attention entails selection of some associated but irrelevant information, but they make different predictions about which irrelevant information will be automatically selected along with the target. . . .
task-irrelevant attributes of an attended object will be selected along with the task-relevant attribute, even when these attributes are independent (as the form and motion attributes were here).[239]

O'Craven *et al.* 1999. This rules out any explanation of the data in terms of strategic use of the irrelevant dimension in attentional selection. Furthermore, enhancement of the irrelevant attribute occured even though these attributes (faces, houses) were never task relevant for the subjects in this experiment.
Our data provide, to our knowledge, the first neural evidence that objects serve as the units of attention even when the selection of objects is not required by the task. . . . Our finding that the neural response to the task-relevant attribute was stronger than the response to the task-irrelevant attribute of the attended object may reflect such a feature-based effect, although it may also reflect the involvement of extrastriate areas in working memory[a] or perceptual decision-making[b].
Spatial locations probably also serve as the units of selection under some circumstances[c]. . . .
One possibility is that recurrent feedback between each extrastriate area and early stages of the visual pathway is central to the competitive interactions that enable representations of objects to be constructed and become the units of attention and perceptual awareness.[240]

É certo que os modos da percepção não são o mesmo que os processos de imaginação; contudo algumas das observações adiantadas para a compreensão dos fenómenos de percepção contribuem para entender os caminhos da invenção e da imaginação. As conclusões acerca da percepção vêm ao encontro do que parece ocorrer, também, com as primeiras ideias-imagens de um projecto que são imaginadas e vistas na imaginação. Mais do que redução esquemática, uma primeira imagem contém já informação significativa e ordenadora acerca da natureza, da qualidade e do carácter do objecto que começa a ser pensado. A imaginação não procede do vago para o concreto, do menos indiferenciado para o mais diferenciado. Imaginamos com a presença da informação do mundo conhecido, e procedemos subsequentemente pelo acerto de direcções. A informação desempenhará uma função ordenadora, não porque está já organizada e "compartimentada" (pelo contrário estará ainda, provavelmente, sincretizada), mas porque manifesta um primeiro *sentimento* de síntese, na visão do que é procurado, e significa uma primeira formulação positiva do sentido do que *há-de ser*. Uma passagem de Kahn refere essa enunciação sintética de sentidos e de impressões que apreendem a obra numa qualidade global mais precisa do que a redução operada sobre a sua estrutura decantada de uma referência de tipo.

238. O'Craven, Downing & Kanwisher, "fMRI. . .", *Nature*, 401 (1999, Oct, 7) : 584-587; cit. *in* S. Abdulla, <http://helix.nature.com/nsu/991007/991007-12.html>.
239. O'Craven, Downing & Kanwisher, "fMRI. . .", *Nature*, 401 (1999, Oct, 7) : 585.
240. [a] Courthney, S. M., Ungerleider, L. G., Keil, K. & Haxby, J. V., "Transient and sustained activity in a distributed neural system for human working memory", *Nature* 386, 608-611 (1997) ; [b] Salzman, C. D. & Newsome, W. T., "Neural mechanisms for forming a perceptual decision", *Science* 264, 231-237 (1994) ; [c] Mangun, G. & Hillyard, S. A., "Allocation of visual attention to spatial location: Tradeoff functions for event related brain potentials and detection performance", *Percept. Psychopphys*, 47, 532-550 (1990) ; *in* O'Craven, Downing & Kanwisher, "fMRI. . .", *Nature*, 401 (1999, Oct, 7) : 586.

> Kahn 1959. Now take the institution "house". A house has to answer, I think, three important things: it has to answer "house", symbolically house, it has to answer "a house" which is the problem. A house is a circumstantial house. It indicates how much money you have. It means who your client is. It means where it is or how many rooms it has. It means a lot of things. But the architect lies in his ability to make house, not a house. That is what architectural really is. . . . Then there is one thing that the architect can do nothing about, and that is "home". A "home" has to do with the people in it, and it is not his business, except that he must prepare this realm to make it suitable for "home". But these three caracteristics - or rather, I would say, aspects - of house, must be there.[241]

3.1.3 Um esquema

A imagem inicial de um objecto que começa a ser imaginado parece encerrar em si, desde o primeiro momento, uma noção complexa da qualidade e do carácter desse objecto, mais definida que a natureza vaga de um tipo. No entanto, as primeiras aproximações em desenho podem ser esquemáticas e pouco precisas, relativamente à globalidade de uma primeira impressão mental. Aliás, para a época que estudamos, mesmo nos centros culturais mais importantes, os desenhos de arquitectura, que não se destinem a uma apresentação formal e ao projecto de execução, não ultrapassam frequentemente o nível de um esquema vago.

A partir do momento em que o registo escrito e os desenhos se tornam instrumentos correntes do projecto, o esquema está presente no início de uma sequência de procedimentos de desenho. Através do desenho é conformada a forma e desenhada a definição dos espaços e a sua adequação ao lugar. Um esboço dá lugar à determinação progressiva da solução. Nesse conjunto de procedimentos, a condição inicial, vaga, do esquema funciona como uma "rede" que vai sendo sucessivamente determinada nas suas articulações e preenchida. O processo desenvolve-se, tendo como perspectiva a solução (a projecção e confirmação da sua viabilidade) no confronto com as necessidades de especificação. No decurso desse processo, a reflexão vai sendo informada pelo exercício das hipóteses e é guiada pela visão das formas que são desenhadas. A sequência de procedimentos engloba acertos em função da correcção da orientação seguida. Do exposto, depreende-se que o processo surge valorizado em detrimento do ponto de partida que perde a importância de ser um princípio axiomático, contendo a definição essencial.

O ponto de partida para a invenção da obra precisa de ser colocado em outros moldes. Antes do registo desenhado e escrito adquirir uma importância determinante no modo de projectação e no conhecimento da arquitectura, e, ainda actualmente, no mundo da artesania, o desenho como antecipação e a visualização de um objecto imaginado não tem um carácter operativo no processo de criação. A representação esquemática cumpre aí uma função mnemónica. Sintetiza os traços de uma forma e mostra um princípio, que é compreendido pelas referências que evoca. No caso, o

241. Kahn, "New Frontiers in Architecture: CIAM in Otterlo 1959" (1959), *Louis I. Kahn: writings*, 1991 : 85-86.

esquema, segundo a definição kantiana, actua como «uma representação derivada do campo empírico da percepção mas que opera como mediação entre os fenómenos e as categorias»[242]:

> Martí Arís 1993. Por tanto, si bien el esquema es una imagen que conduce al concepto o procede de él, no es propiamente el concepto sino, a lo sumo, su representación gráfica.[243]

O esquema opera, assim, como figura de referimento, no encontro entre o campo de percepção dos fenómenos e as categorias que fazem o seu enquadramento. No princípio do projecto de um objecto e de uma obra, o esquema tem a função essencial de situar um primeiro registo. *Designa* (desenha) o princípio da ideia do objecto. Constitui, por assim dizer, uma figura mental mínima que torna possível comunicar e reconhecer a questão. Em certo sentido, o esquema funciona como uma representação icónica. É uma figura de saber, do que irá concretizar-se na prática.

Tal aspecto poderia ser exemplificado, tomando o caso de Monteiro Vouga, mestre de carpintaria que exerce a sua actividade profissional em Lamego, continuando a tradição da família, há muitas gerações dedicada ao ofício. A função do esquema, na prática da sua arte, pode ser compreendida a partir de três momentos significativos. Em primeiro lugar, o mestre *sabe ver* uma obra que se lhe depare; com um olhar de entendido, observa a pormenorização, por exemplo de umas portadas de edifício, e sabe reconhecer o mérito de uma solução, duplamente eficaz na resolução do problema das "frinchas", evitando as entradas de ar, sem prejuízo da mobilidade da peça. Manuseia um objecto e extrai dele um máximo de conhecimentos que confere com a sua experiência prática e confronta com os conhecimentos da sua arte. Um segundo aspecto tem a ver com o modo como toma as anotações para a realização da obra. A representação gráfica da peça que pretende executar é elementar, um esquema tosco não mais que uma figura de "lembrança". Fundamentalmente toma *a medida*, mas não precisa de um levantamento do existente, nem faz desenhos de pormenor. Um breve apontamento da obra a realizar é o suficiente para garantir a sua execução precisa e exacta. Finalmente, a sua oficina. Um espaço ocupado por um imenso e variado mostruário de peças, de exemplos e de moldes, acumulados ao longo de gerações. Poderia ser objectado que um conjunto de *exemplos*, guardados numa oficina, apenas certifica um ambiente de exercício profissional empírico. Nesse contexto, haveria então lugar a um discurso acerca da função dos estereótipos, no exercício de actividades enraizadas na tradição. Lembrar-se-iam termos medievais aplicáveis em situações semelhantes, como *simile* e *pattern*, entre outros. A preocupação com a medida autorizaria a recuperação da noção de *canon*, enquanto relação geométrica básica, cujo conhecimento determinaria as condições da prática oficinal. Sobretudo, a noção de medida é o

242. Kant cit. por Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 33.
243. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 33.

elemento-chave do processo que assegura a validade do saber do ofício. Tal pôde ser observado no caso de restauro do tecto da igreja de São Pedro de Balsemão que foi estudado na oficina, após ter sido desmembrado nos seus elementos singulares. As peças são normalizadas; experimentada a sua articulação e testado o modo da sua conjugação, tornou-se possível, para nós, mediante o conhecimento da medida e do sistema de composição das peças do tecto de Balsemão, confirmar a viabilidade da aplicação do mesmo sistema, em outros casos. O conhecimento desse tecto, com idênticos princípios de conjunção de peças e de medidas, fundamenta a concepção de um tecto novo para uma outra capela em ruínas.

Os factos relatados comprovam a existência de uma rede de saberes que vai além dos limites de um ofício específico, como o de carpintaria, para se articular com outras áreas (de pedraria), de modo a formar um sistema integrado de conhecimentos que não precisam da representação em desenho para garantir a precisão da obra e a comunicação entre distintos ofícios, com vista à realização das obras, mas supõem um agudo sentido do uso da medida e um conhecimento *comum* e partilhado que ultrapassa o nível empírico local. Nessas condições, o esquema pode ser entendido como um nome de código e uma marca remissiva, um apontamento que situa a referência e remete para um corpo de conhecimentos partilhados. A possibilidade de um esquema evocar uma figura de informação e significado complexos é conhecida, no caso dos desenhos de Villard de Honnecourt. Apesar do aspecto incipiente e do esquematismo, parecem conter informação significativa e denotam conhecimentos elaborados.

> Bechmann 1991. Après avoir étudié certains dessins du manuscrit, il leur apparaissait que Villard (ou du moins l'auteur de certains dessins parfois attribués a un autre maître), conaissait les méthodes du 'trait' décrits (ou plutôt dévoilées), plus tard, par Philibert de l'Orme et ses successeurs et que les discrètes indications des croquis du manuscrit de V. le prouvaient. . . . mon entretien avec eux m'aiguillé vers les ouvrages des XVIe et XVIIe siècles, dont l'examen m'a convaincu qu'effectivement, derrière ces dessins cryptiques du manuscrit . . . se dissimulaient des connaissances et des méthodes beaucoup plus élaborées et avancées qu'on ne l'imaginait jusqu'à présent.[244]

O conjunto daqueles conhecimentos ultrapassa os limites do exercício estrito de cada ofício, pois assenta num sistema de princípios interdisciplinares que orienta a disposição, a configuração da obra e o desenho das suas partes. A prática da construção é enquadrada por uma visão de síntese que supera a dispersão de saberes compartimentados e locais de um exercício circunstancial. O desenho (ainda) não faz parte, mas a observação é já um saber de *ver a forma* que integra, desde o início, a noção da sua execução medida. O caso exemplar referido, que revela o entrosamento de um saber de artesania, na história longa do saber de arquitectura, permite tematizar os quatro momentos relevantes que viabilizam o processo de projecto: o esquema-desígnio, sem desenho,

244. Roland Bechmann, *Villard de Honnecourt: La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, préface de Jacques le Goff (Paris : Picard, 1991) : 35.

cujo sentido se completa no sistema de conhecimentos que lhe subjaz; a medida como princípio da configuração; a formação de saber no exercício da prática e os modos da sua actualização e transmisssão; e a função que detém a experiência da leitura da obra e de objectos.
As questões desenvolvidas a partir de um simples ponto no espaço da argumentação (o esquema) serão retomadas a partir de outros pontos de vista, ao longo do trabalho.

3.1.4 A necessidade de um princípio ou um princípio "qualquer", duas vias do projecto

No projecto, a importância de um princípio ou a sua relativa desvalorização parecem corresponder a diferentes modos de pensar o objecto e de projectar a arquitectura. Discorrendo sobre a arte em geral, Gombrich traça uma linha de demarcação importante que separa o trabalho do artista medieval daquele pós-medieval. Para o primeiro, o esquema representa a possibilidade de apreender a experiência de leitura de uma obra, de captar os motivos de uma pintura e de comunicar o modo como são percebidos os objectos, em relação com as categorias do seu conhecimento. O esquema fixa a lembrança dos traços marcantes do objecto. Para o artista pós-medieval, o esquema surge como uma primeira aproximação vaga ao tema que irá ser desenvolvido pelo desenho. O início não corresponde a uma determinação fixa. Todo o começo pode ser subsequentemente sujeito a alterações e correcções, ajustadas segundo as necessidades. O esboço e o desenho tomam conta do processo.

> Gombrich 1960. Indeed, if the schema remains loose and flexible, such initial vagueness may prove not a hindrance but a help. An entirely fluid system would no longer serve its purpose; it could not register facts because it would lack pigeonholes. But how to arrange the first filing system is not very relevant.[245]

Na época moderna, as possibilidades do desenho da arquitectura como suporte da reflexão do projecto, como processo de ajustar a expressão das formas, e como representação do objecto, ocupam um espaço fundamental, no projecto e na formação do conhecimento. Na fase inicial do aparecimento de uma instância de desenho, no processo do projecto, que coincide aproximadamente com a passagem do período medieval para a época moderna, começa a esboçar-se uma bifurcação. Uma das vias lança os fundamentos do primado do desenho que dá visibilidade ao pensamento do projecto, num espaço e um tempo próprios *antes* da construção. Como plano central do processo do projecto, o desenho configura a síntese de informação e conhecimentos, serve a transmissão de ideias em imagens e a sua representação dirigida à comunicação à obra. Ao momento inicial de um primeiro registo, seguir-se-ão muitos outros desenhos, que definem progressivamente a solução exacta, sem que possa afirmar-se o primado de um momento inicial de desenho.

245. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 76.

Em contrapartida, no tempo e num contexto em que o registo desenhado não tem expressão como suporte da reflexão e comunicação do projecto, uma figuração pontual e esquematizada funciona como a evocação de uma *categoria*. O pensamento de projecto desenvolve-se num processo mental e exerce-se directamente no plano da construção, sem a mediação de um processo reflexivo e discursivo pelo desenho. A notação de um princípio é, por esse motivo, importante, porque corresponde a um momento único de registo e comunicação dos traços essenciais da solução. O processo mental poderá atingir um nível significativo de complexidade, na medida em que envolva a figuração de categorias em «imagens conceptuais», e a projecção dessas figuras em apontamentos de desenho.

> Gombrich 1960. . . . there must be a special kind of art grounded not on seeing, but rather on knowledge, an art which operates with 'conceptual images'.[246]

No entanto, o "centro de gravidade" da via de projecto referida em segundo lugar situa-se no plano da noção do carácter *conformador* da construção e da edificação. A ideia de projecto substancia-se no processo da obra, envolvendo as questões da materialidade e da construtividade das formas edificadas. O conhecimento antecipado e a lembrança desse sentido de *construção conformadora* e de *forma edificada* encontra-se condensado no apontamento inicial da ideia da obra. A identificação da natureza do projecto é realizada com esse momento decisivo. O esquema (tão próximo de tipo) surge como a notação do princípio da estrutura de conformação da obra. Retomando a citação da carta do P.e Miguel de Torres, acerca da construção da igreja de São Roque, em Lisboa, em que são confrontadas as opções por uma igreja de três naves ou de uma nave, é clara a sequência de colocação do problema. A escolha entre dois tipos de espaço envolve precisamente uma ideia da solução global para a sua estrutura e a percepção da necessidade de *invenção nova* da sua resolução construtiva.

> Carta do P. Miguel de Torres ao P. Geral Francisco de Borja (1568, Fevereiro, 9). Este edificio de la iglesia de S. Roque al principio se trató que fuese de tres naves, peró después pareció que era más capaz y más concertado siendo de sola una nave, y conforme a esta intención se truxeron de Roma ciertos disenõs. Mas después, viendo la dificultad que avía en allar bigas tan largas como son menester para el maderamiento de 80 palmos que tiene esta iglesia de ancho, tratóse de que la nave del medio fuese grande de 44-45 palmos y las dos de los lados podian servir como coros, para que desde allí huisse la gente los sermones y missas . . . Aora al P. Provincial, conforme al parecer del arquytecto del rey y de otro principal official carpintero . . . , le ha parecido que se lleve el deseño de antes, que es de ser de una sola nave, y para la falta de bigas tan complidas dizen que con madera desta misma tierra se puede hazer, enxeriéndolas. Yo dixe que ésta es invención nueva, de que el arquitecto ni el official tiene experiencia de que se haga echo en otra parte, y que no es bien que se prueve en nuestra iglesia[247].

A diferenciação dos modos de pensar o projecto irá acompanhar uma diferenciação esboçada ao nível do perfil dos protagonistas da arquitectura, com a emergência da figura do arquitecto-artista, "visionário" da obra em desenho, em alternativa ao mestre de arquitectura, detentor de um sentido

246. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 76.
247. Paulo F. Santos, *Contribuição ao Estudo da Arquitectura da Companhia de Jesus*, 1966 : 7-8.

de artesania que inspira o sentido da sua *obra grave* na construção. Com propriedade mantém-se, para a via ligada à artesania, a designação de *arte da edificação* (*Baukunst*), como em *de re aedificatoria*, se bem que a *architectura* esteja no princípio de tudo.

3.2 O desenho

3.2.1 O desenho como instância do projecto

Com a instituição de um modo de pensar a obra pelo desenho e em projecto, antes da construção, está instalada uma diferença relativamente a um exercício de conformação da obra pela matéria, sensível ao sentido de construtividade das formas que é praticado no mundo da artesania. O momento em que a diferença de procedimentos ganha expressão coincide aproximadamente com o final da Idade Média e coincide com a passagem de um processo de *oralidade* dominante na arquitectura (uma prática verbal e a prática manual da obra) para um exercício pautado pela *escrita* do processo da edificação que governa os procedimentos de execução da construção. Essa passagem desencadeia uma organização do ofício em novos moldes, e do ensino e transmissão de conhecimentos e informações, que começam a ser sistematizados por escrito e divulgados em manuais e tratados. A nível do perfil dos intervenientes, surgem diferenciações e especializações que no início ainda se encontram ligadas à natureza particular de certas obras, mas se clarificam, com o tempo, dando origem a distinções profissionais. Certas mudanças reflectem uma transformação mais geral do quadro de valores que determina a valorização do indivíduo e da sua capacidade criativa e consequentemente cria a abertura para a apreciação do trabalho de autoria pessoal que suscita a identificação personalizada do seu criador.

No âmbito dessa valoração emerge, num primeiro momento, a designação de *imaginário* que é atribuída ao mestre a quem é reconhecida uma capacidade de exercício da sua arte de nível conceptual e criativo. Precisamente, o desenho surge como um dos pontos nodais de articulação de questões ligadas à concepção da obra, a partir do momento em que emerge como instância de reflexão do projecto e como processo de registo bidimensional da observação e da imaginação, tornando-se escrita da reflexão e meio de comunicação da ideia. Designações como *pintura*, *debuxo*, *traça* e *desenho* reflectem um entendimento progressivamente diferenciado da função do desenho no processo de projecto. O aparecimento de uma instância ligada à concepção da obra, pelo lado da ideia e das imagens, introduz uma separação e um distanciamento relativamente à execução da obra. Essa separação anuncia uma cesura no exercício da disciplina, entre a concepção do projecto, a invenção e a imaginação, e a execução da construção, por outro lado. Em resultado do

corte introduzido, a construção, "decapitada", tende a ser remetida para um nível de estrita praticidade.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. Jadis aussi le dessin de l'architecture n'étoit que l'esquisse de son monument. Cela devoit être ainsi lorsque l'architecte étoit l'exécuteur de son esquisse. Depuis que l'art s'est divisé par le fait & dans la pratique, en invention & exécution; depuis qu'il s'est trouvé des hommes qui inventent ou composent sans savoir construire, & d'autres qui construisent pour ceux qui ne savent qu'inventer, il a bien fallu faire des dessins plus rendus, plus précieux & plus finis.
> Je ne prétends pas au reste attaquer ce mérite de fini dans les dessins, quoiqu'à vrai dire, le fini des dessins d'architecture coesiste dans la pureté du trait, la fidelité des mesures & la précision des proportions.[248]

A posteriori, a interpretação da nova situação e da evolução a que dá origem tende a acentuar os aspectos da separação. O aparecimento do desenho de projecto é tomado como sinal de um profundo corte, anunciado como linha de demarcação que atravessaria o domínio disciplinar, dando origem a uma separação entre um tempo "antes do desenho", a que corresponderia uma arquitectura limitada a um exercício de manualidade e experiencialismo empírico, e um tempo "depois, com desenho", a que corresponderia a Arquitectura, como exercício do pensamento abstracto e teórico. Contudo, a realidade da diferença de situações é mais complexa. O aparecimento do registo do pensamento da arquitectura em desenho é em certa medida independente de um exercício da arquitectura caracterizado por uma prática de manualidade empírica ou pela abstracção e pelo pensamento teórico que podem ser reconhecidos com maior ou menor incidência no processo das obras. A acentuação dos aspectos que consagram a diferenciação, e mesmo a separação, entre um nível de concepção da obra e um nível de execução, é condicionada sobretudo por uma visão disciplinar da actualidade com raiz na época moderna, formada a partir da sistematização do classicismo e da instituição da academia. O entendimento do modo antigo do ofício foi sendo progressivamente obliterado e o seu exercício remetido para uma condição subalterna, em que não há espaço para reconhecer a importância do seu posicionamento relativamente à dimensão conformadora conferida à construção.

Se for seguida uma via determinada pelo entendimento contemporâneo, sem que haja uma visão crítica da sua formação, há a tendência para identificar e valorizar os aspectos que confirmam a evolução acontecida e são reconhecidos na actualidade, na medida em que são esses os aspectos a emergir, no processo de projecto, e a dominar o curso de uma transformação de tempo longo. Ao contrário, pensamos que, exactamente para a época estudada, tem interesse manter a abordagem *centrada* e una. Uma visão que mantenha uma posição "neutra", de modo a perspectivar, em igualdade de circunstâncias, a alternativa de vias que apenas começa a esboçar-se, e resistente, de modo a não tomar partido pelos caminhos novos de diferimento. Desse modo, será possível

248. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopedie méthodique: architecture, s.v.* "Dessin", tome II[e] (Paris : Mme Vve Agasse, 1801-1820) : 209 ; documento electrónico obtido em url: <http://www.bnf.fr>.

compreender positivamente a convivência de um exercício disciplinar, realizado já com recurso ao desenho, ao mesmo tempo que continua uma prática da edificação mais antiga, informada por uma reflexão praticada verbalmente que acompanha o exercício de conformação na construção. A positividade da abordagem, que se mantém focada na síntese, assenta na possibilidade de perspectivar (cada um d)os aspectos, em função do modo como coincidem no exercício disciplinar de um determinado tempo.

A ideia poderia ser concretizada a propósito do modo como a prática verbal e discursiva complementa um trabalho de desenho e, no limite, torna-o dispensável. Centrando a atenção apenas na emergência de um processo de projecto mediado pelo desenho, a tendência será para considerar que o desenho aprofunda esse processo e torna operativa a comunicação inequívoca da ideia. O desenho surge então como a escrita de um discurso silencioso e sintético, destinada a ser lida e interpretada. Pelo contrário, interessa entender os aspectos positivos de um processo em que "não existe desenho", ou em que o desenho não perfaz a definição do projecto, nem antecipa definitivamente a obra numa representação figurada. Antes existe um espaço aberto à prática das ideias e da obra imaginada, e existe um tempo lato do seu ajustamento que é alcançado com o concurso de vários intervenientes, no processo de construção da obra.

O reconhecimento da possibilidade da dimensão teórica da prática disciplinar, anterior ao registo desenhado sistemático (e escrito), abre espaço para a inquirição dos sinais da sua sistematicidade. A abertura viabiliza a investigação dirigida duplamente para a identificação dos seus princípios consignados na obra edificada, e para a parte de saber ingressada nos primeiros tratados de arquitectura, sob a forma de anotações escritas e desenhadas, distintas das passagens de reposição comentada do texto de Vitrúvio. Essas notações são importantes como testemunho da experiência antecedente e da contribuição medieval para o conhecimento da arquitectura, contrariando a imagem de ausência ou diminuta incidência de um pensamento sistemático e teórico que estrutura o exercício do ofício da arquitectura, visto de outro modo apenas na dimensão de uma praticidade empírica.

3.2.2 Designar e desenhar

No limiar da época moderna, o modo do exercício da disciplina *antes* da emergência do desenho, como meio de expressão e de comunicação da reflexão acerca de uma intervenção na cidade e da obra de arquitectura - uma ausência de desenho e de projecto, ou, pelo menos, a sua menor visibilidade no processo -, não implica necessariamente incompletude e diminuição do pensamento da arquitectura, como não significa uma "falta" de desenho na definição da forma. O problema do

desenho da arquitectura, sem elementos desenhados, pode ser aproximado a partir de diferentes perspectivas. Criadas as condições que tornam possível realizar a passagem da concepção da ideia de uma obra para o seu registo desenhado, desde logo emerge com clareza uma linha de pensamento da arquitectura, contendo valências de natureza mais abstracta e conceptual. A viabilidade de uma imediata capacidade de formalizar ideias de projecto em desenho, e a consistência que este rapidamente adquire, como meio de pensar a obra, denotam que a experiência de pensar a obra e da sua antevisão já existiam anteriormente. (É como se finalmente tivesse sido encontrado o caminho para uma expressão mais adequada, através de uma *escrita* desenhada.)

Formulando em termos de certo modo extremados, antes da viabilidade do registo desenhado e da sua generalização, existe escrita e desenho da obra em pensamento que é objecto de uma comunicação através da prática verbal, conformando-se na construção. Depois, com as possibilidades abertas pela generalização do registo escrito, é instituído um espaço de concepção da obra através do desenho e da sua representação figurada, destinada a ser comunicada ao estaleiro da obra para execução (e também a ser apresentada/comunicada aos comitentes). Nesse processo, a diferença manifesta-se num deslocamento do centro de gravidade que passa da definição da obra pela conjugação entre *prática* verbal e realização *conformadora*, para uma determinação pelo desenho, como "escritura silenciosa" a ser cumprida na execução. O desenho interpõe um plano entre a imaginação da ideia e a sua construção na obra.

> Vieira 1988. O desenho como concepção e como projecto é um meio para a acção. Quer isto dizer que o desenho se coloca entre o autor, a concepção e a realização concreta que se corporiza noutros materiais e espaços que não são só do desenho.[249]

Todavia há um princípio uno de pensamento do projecto de arquitectura, anterior à diferenciação de procedimentos, entre a prática de discorrer acerca da obra que toma forma na construção, e o acto de definir e antecipar a sua forma, desenhando a sua imagem. A existência de um princípio uno é dada pela etimologia da palavra *desenhar* que evoluiu a partir do termo *designar* (do latim *designare)*, partilhando os sentidos comuns de «marcar (de maneira distintiva), representar, designar; indicar, ... designar (para um cargo, magistratura); ordenar, arranjar, dispor, marcar com um sinal distintivo»[250]. O conceito de desenho como *desígnio* remete para uma ideia principial do pensamento que funda a possibilidade da figura, manifestada através de uma «representação bidimensional de imagens»[251]. Significativamente, ainda antes do termo desenhar, encontra-se

249. Joaquim Vieira, "Sete Razões para a Existência de uma Disciplina de Desenho", *O Desenho e o projecto são o mesmo? Outros textos de Desenho* (1988), (Porto : FAUP publicações, 1995) : 95.
250. Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa, s.v.* "Desenhar", 1989.
251. Vieira, "Sete Razões. . .", *O Desenho e o Projecto* (1988), 1995 : 21.

documentada a denominação desse acto primordial de *designar* que surge, no século XIII, precisamente num contexto de indicação de medidas para corte de madeira.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Joham Rrod(r)iguiz foy *designar* a Balteyra / Ssa midida, perque colha ssa madeyra[252].

Segundo Machado, o uso da palavra *desenhar* com o sentido de «executar desenho» seria documentado em 1689, no *Método lusitânico* [*de desenhar as fortificações das Praças regulares e irregulares*], de Luís Serrão Pimentel[253]. No entanto, a primazia deve ser atribuída a Francisco de Holanda que faz uso da palavra *desenho*, numa imagem datada de 1545, integrada no *Livro das Idades*[254] e discorre sobre a importância do desenho na obra *Da Pintvra antigva*, de 1548, num capítulo dedicado ao desenho como «força da pintura».

Holanda, *Da Pintvra. Em que consiste a força da pintura*
. . . Mas quem quizer saber em que consiste toda a sciencia e força d'esta arte que celebro, saiba que ella consiste toda no desenho, ou debuxo.[255]

A utilização da expressão 'designar' com o significado de desenhar, e a sua aplicação ao exercício da arquitectura conferem ao acto de designar o sentido de um (ante)desenho mental que define a acção e antecipa a sua forma, de um modo mais geral que o gesto de desenhar que dá visibilidade a imagens. Desse ponto de vista, o sentido de ausência de desenho, antes da emergência do desenho de projecto no início da época moderna, deveria ser circunscrito. Há outro modo de "desenho", como desígnio, que é praticado através de sucessivas instâncias de conceptualização da decisão da obra que incluem a definição de disposição, traçado de configuração, determinação de medida de conformação e implantação no lugar.

O contexto em que o termo *designar* aparece, sugere essa possibilidade de aplicação em sentido alargado, relacionada com a acção de diversos intervenientes ligados às obras (comitentes, vedores, e não apenas imaginários, mestres de obra e construtores...). Com o sentido que temos vindo a tentar precisar, a expressão pode ser documentada, por exemplo no século XII, a propósito da catedral de Modena e da obra atribuída a uma personagem de nome Lanfrancus, que é designada *doctus et aptus magister*, *operis princeps retorque*, *operis designator*, *structure edificator*, *mirabilis artifex* e *mirificus edificator*. Dado o tom panegírico dos elogios, é admitida a possibilidade de não se tratar de um mestre da obra, mas da figura de um *magister operis*[256], que é admirado pelo seu engenho claro, e o conselho e autoridade da sua obra[257].

Os termos 'designar' e *designator* denominam a acção e a pessoa que a realiza, sem que esteja documentado, para o mesmo tempo, um nome equivalente para o resultado dessa acção objectivado

252. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, (1949-1964), n.º [426], *in* Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, *s.v.* "Designar", 1989.
253. Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, *s.v.* "Desenhar", 1989.
254. Francisco de Holanda, *De aetatibvs mvndi imagines. Livro das Idades* ; com estudo de Jorge Segurado (Lisboa : Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura ; Conselho da Europa, 1983) : *f.* 3v.
255. Holanda, *Da Pintvra antigva*, xvi, 1930 : 101.
256. Günther Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als* sapiens architectus (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, cop. Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 1996) : 267-268.
257. Aimo (sécs. XI-XII) ; Peter Cornelius Claussen, "Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie", *in Bauwerk und Bilderwerk im Hochmittelalter*, hg. Karl Clausberg, Dieter Kimpel, Hans-Joachim Kunst Robert Suckale (Giessen, 1981) : 14 mit falscher Übersetzung ; *Relatio aedificationis ecclesiae cathedralis Mutinensis et translationibus s. Geminiani*, *Monumenta Germaniae historica inde ab a. C. 500 usque ad a. 1500. Scriptores*, 30/2 ; *in* Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 267.

numa figura como um "desígnio desenhado". Os termos surgem no contexto da determinação exacta e medida da obra, referindo-se, portanto, a uma fase de aplicação na realização concreta. A ausência de um suporte de desenho torna explícita a natureza do processo que prescinde da sua existência, enquanto instância de trabalho entre o projecto e a corporização da obra construída. A visibilidade do desígnio encontra formalização definitiva no momento em que a obra é implantada no terreno. Desenhar é o gesto de implantar no sítio:

> Gérard le Gallois. After the fashion of surveyors [...] marked the turf, marking lines on all sides over the surface of the earth, visibly drawing the plan of a building[258].

Do acto de designar a desenhar vai um percurso ao encontro do desenho, como figura da reflexão e estudo, e de representação da ideia da obra de arquitectura em imagem. Um dos aspectos da aproximação à questão é dado pelas designações, pelas palavras que nomeiam os actos, e a partir de certa altura passam a distinguir o resultado objectivado desses actos, fazendo a sua designação específica. O aparecimento da palavra 'desenho' marca o reconhecimento do objecto em si, o desenho como figura do pensamento. Pela evidência dos documentos, esse momento parece coincidir, em Portugal, com a introdução do Renascimento. No entanto, uma aproximação mais cuidada às décadas que antecedem o surgimento das palavras 'desenhar' e 'desenho' permite colocar em perspectiva o uso de outras denominações afins, como «pintar», «tirar pelo natural», e «debuxar», bem assim como «pintura» e «debuxo» que aparecem no mundo da arquitectura, ainda antes de 'desenhar' e 'desenho', mas com sentidos que irão ser parcialmente assimilados pelo sentido de desenhar. A progressiva clarificação conceptual dos actos é acompanhada da precisão de aplicação das designações.

3.2.3 Pintar e tirar natural

No testamento de D. João II, o rei atribui verbas a algumas obras que deseja sejam realizadas de novo ou simplesmente concluídas:

> Testamento de D. João II, Alcáçovas (1495, Setembro, 9). Item - tenho prometido de mãdar fazer em Almeirim huũ a irmida juncto com onde esteue Santa Maria da Serra, a qual queria que fosse juncto com a fonte que hi esta. E queria que a igreja teuesse boas paredes e assy a sancrystia e a casa do irmitã e que seja todo de tigollo e de caal, e que todas estas casas fossem abobedadas, como mais largamẽ te esta em huũ a pĩ tura que fez Pãtaliã Diaz . . .
> Item - tenho prometido de fazer huũ oratorio a santo ãtoĩ o aly naquella casa onde elle naceo em Lixboa, segundo mais compridamẽ te o tem Pãtaliam Diaz em huũ sprito, e tãbem o tenho praticado com o tesoureiro Afonso Fernãdez, a qual obra me parece que podera chegar a mil justos douro segundo a boõdade e requeza que eu queria que fosse.[259]

258. Gérard le Gallois, d'après Knoop D. et Jones G. P., p. 100, *in* F. Bucher, "Les bâtisseurs du Moyen Age; l'architecture vernaculaire ou l'empreinte des particularismes locaux", *in Dossiers Histoire et Archéologie*, 47, 1980: 66-82 ; *in* Bechmann, *Villard de Honnecourt*, 1991 : 70(45).

259. Sousa Viterbo, *Diccionario dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal, s.v.* "Dias (Pantaleão)", 3 vol. ; prefácio de Pedro Dias (Lisboa : Imprensa Nacional, 1904 ; reprod. em fac-simile do exemplar com data de 1899 da Biblioteca da IN-CM. ; Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988), vol. I, n.° 190 : 282. Cf. "Testamento delRey D. Joaõ II" (1495), *in* D. António Caetano de Sousa, *Provas da história geneológica da casa real portuguesa*, 6 tomos (Tomo I, Lisboa Occidental : Na Officina Sylviana da Academia Real, 1739-1748 ; Tomos II-VI, Lisboa : Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1742-1748 ; Tomos I-VI, Coimbra : Editora Atlântida, 1945-1954), tomo II, parte I, n.° 28 : 210.

Rackzynsky refere que Pantaleão Dias surge identificado "positivamente" como arquitecto, embora seja citado também como pintor que teria fornecido o desenho para um cofre de prata mandado fazer por D. João II e D. Manuel, para guardar as relíquias de São Pantaleão na Sé do Porto[260]. Não sendo conhecida a sua ligação ao mundo da construção e do estaleiro, poderia colocar-se a hipótese de que a sua condição seria a de um imaginário de arquitectura, a trabalhar num círculo próximo do rei. A sua condição será semelhante à que Francisco de Holanda irá reivindicar para si, mais tarde.

Deveria ser notada uma ressalva prévia. Uma leitura muito próxima do texto, que avalia expressões e designações utilizadas, encerra um risco, pois não são, ainda, os mestres construtores e outros intervenientes ligados ao mundo da edificação, que tomam conta da palavra escrita, mas sim letrados, cronistas e funcionários de uma Administração Pública emergente. A leitura é assim mediada pelo "universo descritivo" dessas personagens. Apesar disso, talvez a evolução notada nos termos de descrição reflicta modificações desencadeadas a outros níveis, mais próximos das áreas disciplinares do projecto e da construção.

A indicação da «pintura» de uma ermida, feita por Pantaleão Dias, faz referência a algo parecido com uma representação de projecto. Se os sentidos das palavras não mudaram substancialmente, essa pintura poderia ilustrar a ideia da obra, um projecto que daria a expressão do seu carácter. Corresponderia a uma imagem "acabada", segundo a qual a obra seria guiada, talvez semelhante às representações de arquitectura na pintura, a exemplo da figuração de interiores e de edificações na paisagem. Neste contexto compreende-se a função de catorze «pinturas» elaboradas possivelmente como referência de projecto para o estabelecimento de umas casas em Safim, que são mencionadas no arquivo régio em 1491[261].

Significativa é também a menção de indicações relativas à obra do oratório de Santo António, «segundo mais compridamente o tem Pantaleão Dias em um escrito». A presença do «escrito» remete para um registo descritivo, provavelmente de natureza semelhante a um «apontamento» ou «ordenança», denominações comuns nos documentos das primeiras décadas de Quinhentos que designam informações destinadas à execução de uma obra. Uma mesma personagem, que actua num círculo próximo do rei, tem em mãos a possibilidade de definir obras (de projectar?), pintando-as e descrevendo-as numa memória escrita.

A passsagem do testamento de D. João II sugere, ainda, a existência de uma instância de projecto, num círculo próximo da corte. A expressão utilizada «e também o tenho praticado» mostra que o rei fazia o acompanhamento próximo dos processos. Praticar significa debater, conferir e discorrer acerca das perspectivas relativas à obra e à sua realização. A *prática* constitui uma instância

260. Conde de Raczinsky, *Dictionnaire historique-artistique du Portugal pour fair suite à l'ouvrage ayant pour titre Les Arts en Portugal: lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*, *s.v.* "Dias (Pantaléon)" (Paris : Jules Renouard et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1847) : 71. Artur de Magalhães Basto, *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*, *s.v.* "Dias (Pantaleão)", (Porto : Publicações da Câmara Municipal do Porto, Gabinete de História da Cidade, [19--]) : 246.

261. Moreira, "A Arquitectura do Renascimento. . .", 1991, vol. I : 140-141.

específica do projecto da obra, da sua concretização e de formação de conhecimento, num processo verbal que envolve a reflexão e a consolidação de ideias, discorrendo sobre o acerto da sua realização[262].

Interessa reter, no contexto, que o projecto é comunicado por meio de uma imagem-pintura da obra, e há uma prática acerca da sua realização. Começa a formar-se uma instância de projecto, distante do estaleiro e fora do domínio da construção, em que uma imagem pintada da obra constitui um suporte para o debate da ideia e para o acerto de decisões. Os esparsos dados disponíveis sugerem que um projecto dessa natureza tem origem numa encomenda personalizada de qualidade, como é o caso da imagem-projecto apresentada ao rei. Além disso, a designação 'pintar' é significativa, pois mostra que os primeiros passos de representação da figura de projecto são dados sob a forma de uma imagem "acabada", apresentada com os recursos da pintura e, porventura, de outras formas de representação praticadas na imaginária de artes como a ourivesaria.

A palavra 'pintar' também aparece documentada numa série de situações em que a representação está ligada a uma finalidade menos "artística" e mais prática, relacionada com a necessidade de descrever situações por meio de uma imagem, para "dar a conhecer". A possibilidade de a descrição por imagem substituir uma descrição verbal é um facto relevante em si. A visualização enunciada com a expressão pintar pode ser a de uma figura da imaginação («pintar à aventura»), como pode ser a de uma representação do que é visto («visto por olho» e «tirado pelo natural»). O sentido de pintar é o de mostrar por imagem uma coisa tal qual é (vista):

> Zurara, *Crónica dos feitos [da Guiné]*. E o que se mostraua no mapamundy quanto ao desta costa nõ era verdade ca o nom pintauam senõ aa uentura. Mas esto que agora he posto nas cartas foe cousa vista por olho segundo ja tẽ edes ouuido.[263]

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II*. E a requerimento da Raynha de Castella leuauão o Principe tirado pollo natural, que era o mais fermoso, e gentil homem que no mundo se sabia.[264]

(A imagem é a do príncipe D. Afonso, filho de D. João II e destina-se a preparar o casamento com D. Isabel, filha dos Reis Católicos.)

> Góis, *Chron. do Prinçipe*. [Infante D. Catarina, irmã de D. Afonso V] . . . ella faleçeo de febres em Lisboa no mosteiro de sctã Clara ahos xvij de Iunho de M.CCCCLXIII, cujo corpo està sepultado no mosteiro de sctõ Eloi da mesma çidade, em entrando pola egreja na capela mór da mão exquerda, em hũ a sepultura de pedra que ho Cardeal de Portugal dom Iorge da Costa, seu mestre, e capellão que fora, por gratificar em parte has merçes que della reçebera, lhe ali mandou fazer; ha imagem da qual senhora ainda hoje em dia está dependurada na mesma sepultura, pintada de cores, em hũ a pequena taboa quadrada, da qual se mostra que foi molher de bom pareçer.[265]

262. *Ver* : 302-308.

263. Zurara, *Crónica dos feitos*, lxxviii, 1978, vol. I : 294.

264. Garcia de Resende, *Chronica dos valerosos, e insignes feitos del rey dom Ioam II. de gloriosa memoria, em que se refere sua vida, suas virtudes, seu magnanimo esforço, excellentes costumes, e seu christianissimo zelo*, cap. cxiiii ; *Crónica de D. João II e Miscelânea*, prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão (Reimpressão fac-similada da edição de 1798 ; Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973) : 151.

265. Damião de Góis, *Crónica do Príncipe D. João*, cap. xvii, ed. crítica e comentada por Graça Almeida Fernandes (Lisboa : Universidade Nova de Lisboa, 1977) : 49.

À semelhança das arquitecturas em fundo de pinturas, a imagem pintada de uma obra de arquitectura mostra o seu aspecto, mas encerra ainda uma grande margem de indefinição, que precisa de ser resolvida pelos construtores. Para o desenvolvimento do processo de desenho da obra será necessário cruzar a ideia do seu aspecto, pintada na imagem, e a sua indicação medida, contida na representação por meio de uma figura traçada a rigoroso (a *traça*).

Duarte Pacheco Pereira refere no *Esmeraldo de situ orbis* - «hum liuro de cosmografia e marinharia», como o próprio escreve -, dezasseis cartas e mapas e algumas vistas, por êle provavelmente desenhados e «pintado pello natural»[266]. Do mesmo modo, também Duarte de Armas, no *Livro das Fortalezas*, usa sistematicamente a expressão «tirado(a) naturall» para as vistas (noventa e duas vezes), ou as versões reduzidas «tirado(a)» (seis vezes) e «naturall» (uma vez); em quinze vistas não há tal menção. No final refere-se a esses desenhos nos termos de «fortalezas atrraz dibuxadas», e designa a representação em planta das fortalezas «aprata forma»[267].

Na ambição de tirar a realidade pelo natural, a pintura de pessoas, paisagens e natureza tende a ser *retrato*. Nessa aspiração à imagem fidedigna, a expressão «retrato» cruza-se com designações específicas do rigor de representação da arquitectura e de figuras da geometria através dos traçados. A interpretação de R. Bechmann, relativa ao uso da expressão «proctaire» permite fundamentar o raciocínio. O termo *proctaire* está documentado para o período medieval e designa um método de desenho por traçados, por oposição ao texto escrito.

> Bechmann 1991. Au XIII[e] siècle, portraire (du latin *protrahere*, tirer en avant), signifiait simplement tirer des traits, dessiner, au sens général du terme: ce n'est que plus tard que le mot 'portrait' a pris le sens plus particulier de dessin de personages (figures humaines, en général) et que le terme 'portraiture' a vu sa signification se restreindre, avant d'être, finalment, de nos jours, qualifié d'archaïque dans les dictionnaires.
> Dans le manuscrit de Villard, le verbe 'portraire' s'applique tantôt à un dessein géométrique, tantôt à un dessin d'architecture. Et quand Villard parle de la 'force de portraiture' . . . , il s'agit de la méthode du dessin. Ailleurs, 'portraiture' désigne le dessin par opposition au texte (l'écriture)[268].

Para que a representação se torne rigorosa, o desenho terá que utilizar a geometria como método de representação. Ainda no século XVI, o vocábulo *portraire* é usado por Philibert de L'Orme, com um sentido de representação gráfica, próximo daquele utilizado por Villard de Honnecourt[269]. A ideia de que a obra pode ser retratada por meio de traçados (a traça), sendo essa uma determinação objectiva do seu carácter, parece uma inversão do ponto de vista que estamos habituados a considerar. Não é o desenho de projecto, configurado por meio de traçados que é "reproduzido" em

266. Armando Cortesão, *Cartografia e cartógrafos portugueses dos séculos XV e XVI: Contribuição para um estudo completo*, 2 vol. (Lisboa : Seara Nova, 1935), vol. II : 105.
267. Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas: fac-simile do ms 159 da Casa Forte do Arquivo Nacional da Torre do Tombo* ; introdução de Manuel da Silva Castelo Branco (Lisboa : Edições Inapa, 1990) : *f.* 120 v.
268. Bechmann, *Villard de Honnecourt*, 1991 : 306
269. Y. Deforge, *Le graphisme technique*, 1981: 32, *in* Bechmann, *Villard de Honnecourt*, 1991 : 306.

obra, mas um desenho-esquema que retrata, por meio de traçados, um objecto na sua existência real antecipada. Ora, mais do que simples método geométrico que determina a forma, os traçados definem o lugar no momento da implantação, e conformam o espaço da edificação, dando forma ao *mistério* significado pelo número, o traço e a figura, num gesto de fundação que funda a justeza da obra.

> Bechmann 1991. Le 'trait' n'est, en effet, pas simplement dessin, tracé, mais aussi une morale, une règle de conduite - science et conscience à la fois.[270]

Nesse sentido, o desenho *antes* da obra apenas podia antecipar uma "pálida" representação daquele acto de fundação da realidade. Memória antecipada do gesto, espelho e sombra do que havia de ser verdade. Compreende-se assim que a representação esquemática seja uma simples lembrança de invenção, imagem de um propósito *edificante*, retrato tirado pelo (que há de ser o) natural. Nessa perspectiva, o centro de gravidade de um processo de conformação da obra está colocado nas mãos do construtor que domina a arte da edificação. As possibilidades de concretizar a ideia da obra, pensando a sua forma através do desenho, são limitadas. O desenho e o esquema de traçados oferecem uma referência icónica do que há-de ser a natureza do objecto.

O aparecimento da pintura da obra, neste processo, tem, por isso, a importância de uma perspectiva nova. A pintura que retrata dá visibilidade à obra, não apenas nos seus traços essenciais, mas revela o seu carácter e mostra a expressão numa imagem. O aparecimento da sua necessidade, a montante da formalização no terreno, marca o início da formação de uma instância de explicitação da reflexão do projecto, pelo desenho, no processo de concepção da obra.

Ao mesmo tempo, entre o plano de concepção da obra e o mundo da sua execução instala-se uma distância que irá sendo acentuada na medida em que se consolida a diferença na acção, entre o sujeito que pensa o objecto e aqueles que a executam. A distância implica a sistematização da informação a comunicar e a organização dos canais que viabilizam a sua comunicação. Assim, com o aparecimento das primeiras imagens-pintura de uma obra está lançado o processo de sistematização dos elementos do projecto, do ponto de vista da comunicação à obra. A consolidação da forma de registo desenhado e escrito acompanha o ordenamento de diferentes níveis de intervenção, desde a concepção, à responsabilidade das decisões, à transmissão da informação para a execução, até à construção propriamente dita.

As primeiras referências a imagens pintadas de obras de arquitectura a realizar, a par com a indicação dos nomes dos seus autores, que não parecem manter contactos estreitos com o mundo da construção, sugerem a acção de intervenientes que poderiam ser designados *imaginários* de

270. Bechmann, *Villard de Honnecourt*, 1991 : 305(1).

arquitectura. A expressão está documentada para Nicolau Chanterene, nos termos de «imaginário de obra de pedraria» (1536)[271]. De certo modo, é essa, também, a posição em que se coloca Francisco de Holanda quando reivindica a condição de desenhador que serve «com o desenho e invenção de toda a obra nos edificios», em *Da Pintvra antigva*, num capítulo intitulado «Da Pintura Architecta»[272].

3.2.4 A pintura de arquitecturas na pintura

A contribuição da pintura de arquitecturas, na pintura, para a invenção e a imaginação da nova arquitectura pode ser analisada em duas vertentes. Em primeiro lugar, observando os aspectos de inovação que a pintura de arquitectura veicula na apresentação de imagens de novas espacialidades e de linguagens arquitectónicas, e na antevisão do seu efeito. Em segundo lugar, considerando a interacção da pintura e da arquitectura que justifica a execução de pinturas, concebidas para interagirem num espaço arquitectural determinado. Essa interacção é reveladora de um ambiente de debate das questões do espaço e da composição em arquitectura que se alarga a diferentes círculos artísticos.

Consideramos obras de pintores como frei Carlos, o pintor régio Jorge Afonso e Gregório Lopes. A pintura de frei Carlos denota um interesse particular pela composição arquitectural dos espaços em que decorre a acção tematizada. Na *Anunciação* [11], a espacialização das personagens é marcadamente arquitectural, com uma construção de espaços em profundidade, ocupando a totalidade da superfície da pintura. Na interpenetração de espaços, construída através de passagens e de aberturas, que estabelecem relações entre interior e exterior, revela o prazer de compor arquitecturas. Contudo, a organização dos elementos da linguagem clássica é fantasiosa e inconsequente do ponto de vista da linguagem arquitectónica, e o domínio menos conseguido dos valores lumínicos não permite uma modelação do espaço que hierarquize os elementos da imagem arquitectónica, pelo jogo de luz e de sombras, de modo a estes concorrerem para a síntese do tema exposto.

Confinado ao espaço conventual hieronimita de Santa Maria do Espinheiro, nas imediações de Évora, onde professa em 1517, e limitado às condições de uma oficina local, frei Carlos pinta no tempo em que decorre a edificação da parte conventual, na parte das celas e de serviços. Nesse tempo, estão em construção o corredor dos claustros, o corpo do lagar e da adega, com as celas no piso superior, e vai ser ladrilhado o pátio das laranjeiras[273]. Convive assim, no quotidiano, com as

271. Reinaldo dos Santos, *A Escultura em Portugal*, 2 vol. (Lisboa : Academia Nacional de Belas Artes, 1950), vol. II : 27.
272. Holanda, *Da Pintvra antigva*, xxxxiii, 1930 : 154.

obras que se realizam dentro da cerca: os espaços da igreja, abertos ao aparato da presença do rei e de senhores principais do reino, os lugares de arquitectura despojada, na parte monástica, e a poética de espaços de retiro, como a pequena capela, na horta, espaço tumular destinado a Garcia de Resende. Assim vai pintando, imaginando arquitecturas de fantasia e conjugando-as com apontamentos do projecto em construção e registos de elementos do seu quotidiano, «tirados pelo natural».

Do ponto de vista da arquitectura, ganha relevância a pintura do quotidiano da vida de um monge, mostrada na figura de *Santo António*, orando no interior da sua cela [12]. Merece atenção o cuidado dispensado à transmissão do sentido de materialidade dos planos das paredes e dos pavimentos em tijoleira, e de modelação do espaço, pelo efeito da luz nas abóbadas. O pintor é sensível à textura dos materiais e dos tecidos, e preciso na descrição do mobiliário.

A minuciosa representação da variedade de (muitas) coisas poderia situá-lo numa linha menos inovadora, pelo artificioso delineamento de uma multiplicidade de elementos que começa a ser visto como um sinal de trabalho oficinal (medieval), feito «sem razão nem arte, sem symetria nem proporção, sem advertência do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma substância nem nervo» (Francisco de Holanda[274]).

> Gombrich 1960. In the context of Renaissance theories and prejudices, insistence on inspiration and imagination goes hand in hand with emphasis on art as the high intellectual activity and the rejection of mere menial skill. Careful finish betrays the artisan who has to observe the standards of the guild. The true artist, like the true gentleman, will work with ease. This is Castiglione's famous doctrine of *spezzature*, the nonchalance which marks the perfect courtier and the perfect artist.[275]

No entanto, do ponto de vista da arquitectura, a pintura do quotidiano tem o valor de um discurso directo da vivência e da experiência do espaço. Além disso, interessa, na sua obra, a presença forte da arquitectura, que compete com as figuras, ao ponto de comprometer uma leitura de síntese do que é o tema essencial pintado como no painel da *Anunciação*. Aliás, no caso dos painéis destinados para um espaço de arquitectura em particular, como a capela-mor e colaterais da igreja de Santa Maria do Espinheiro[276], ou o cruzeiro, a impressão de espacialidade arquitectural sairia reforçada pela leitura das tábuas, inseridas no seu lugar, acentuando o efeito do tema tratado.

Um outro exemplo de composição de espaços arquitecturais com uma linguagem inovadora, na pintura, é dado pelo painel *Anunciação*, de 1515, pertencente à igreja da Madre de Deus que é atribuído à Oficina de Lisboa e a Jorge Afonso [13]. O painel revela uma concepção renascentista

273. Caderno de "Despesa e pagamento. . ." a João Alvares, empreiteiro, Medição de obras (1522, Março, 22), *in* Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Arruda (Diogo de)", 1904, vol. I, n.º 42 : 52.
274. Holanda, *Da Pintvra antigva*, "Primeiro Dialogo", 1930 : 189.
275. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 163.
276. Frazão de Vasconcelos, *Miscelânea* (História-Geneologia-Bibliografia), *in* Cortesão, *Cartografia e cartógrafos portugueses*, 1935, vol. I : 38(1).

11 Frei Carlos, *Anunciação*, 1523 ([Évora, convento do Espinheiro], Lisboa, MNAA)

12 Frei Carlos, *Santo António*, c. 1520-1530 (Lisboa, MNAA)



11



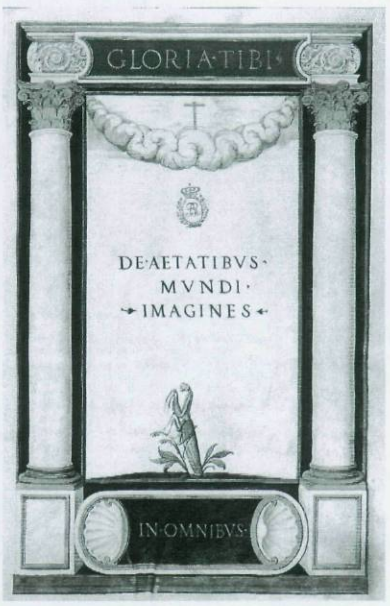
12

13 Jorge Afonso (oficina de), *Anunciação*, c. 1510 (Lisboa, [Igreja da Madre de Deus], MNAA)

14 Francisco de Holanda, *De aetatibvs mvndi imagines*, *f.* 1 (Madrid, Biblioteca Nacional)
«GLORIA TIBI / IN OMNIBVS»



13



14

do espaço arquitectónico que é projectado em função da posição tomada pelas personagens da cena, a Virgem e o Anjo. A composição tematiza elementos e espaços de arquitectura como significantes do programa iconográfico da pintura. O Anjo encontra-se posicionado em relação com a entrada que o recorta. A Virgem é apresentada como caminho para Cristo, escada, pórtico, passagem e abertura à incidência da luz. Uma qualificação monumentalizada do pórtico enquadra o rosto da Virgem e a abertura ao fundo. A sombra das asas do Anjo e a tonalidade escura das vestes da Virgem modelam uma mancha de claridade feita de tonalidades de branco (do Anjo, dos degraus, do pavimento e do rosto da Virgem) que atravessa a pintura. A obliquidade dessa mancha introduz um sentido dinâmico na composição que poderia ser lido como uma representação abstracta de movimento que significa o caminhar. Contrapõe-se a um sentido essencial de suporte, invocado pela coluna, como elemento estruturante da composição que invoca a presença do Santo Espírito.
A verticalidade da composição, estruturada com base nas colunas e na marcação de pés-direitos, a noção de movimento introduzida pela escada, a triangulação definida pelas faces do Anjo da Virgem e pelo símbolo do Espírito, e a horizontalidade da barra do tapete a sublinhar o jogo de linhas de força são recursos do desenho e das formas da arquitectura para comunicar o significado iconológico da pintura.
Foi referida a ausência de objectos com um valor simbólico marcado que é interpretada como uma minoração do programa iconográfico, frente a uma valorização do «jogo exclusivamente estético da organização de um espaço»[277]. Pelo contrário, do ponto de vista da arquitectura, o programa iconográfico encontra-se inteiramente materializado com recurso a meios de representação da arquitectura. Porém, os elementos arquitectónicos clássicos figurados não significam correctamente uma imagem estrutural (por exemplo, na relação da coluna com o pedestal, no pórtico), nem os diferentes níveis da distribuição de espaços desenham um interior coerente. A composição arquitectónica encontra-se subordinada ao sentido iconológico do painel.
É possível que Jorge Afonso se tenha socorrido de maquetas de madeira «talhadas e cortadas» para compor as suas cenas, considerando a sua relação com Afonso Gonçalves, irmão e mestre das obras reais de carpintaria[278]. A composição de arquitecturas pintadas, porventura ensaiadas em modelos, mostra o contributo da imaginária de arquitectura para a concepção nova de espaços e para a sua divulgação. Essas imagens formalizam "excertos" de soluções de novas espacialidades e de composição de elementos arquitectónicos inovadores. Todavia, o sentido especificamente

277. Dalila Rodrigues, "A pintura no período manuelino", *in* Paulo Pereira, "Do modo gótico ao manuelino (séculos XV-XVI)", *História da Arte Portuguesa. Segundo volume: Do «modo» gótico ao Maneirismo* ; direcção de Paulo Pereira ; autores Luísa Arruda *et al.* ([S. l.] : Círculo de Leitores, 1995) : 244.
278. Rafael Moreira "Arquitectura. Renascimento e Classicismo", *in* "Do Renascimento ao Maneirismo (séculos XVI-XVII)", coordenação de Rafael Moreira, *História da Arte Portuguesa. Segundo volume: Do «modo» gótico ao Maneirismo* ; direcção de Paulo Pereira ; autores Luísa Arruda *et al.* ([S. l.] : Círculo de Leitores, 1995) : 319.

arquitectónico de tais soluções encontra-se duplamente condicionado pelos valores da composição da pintura, que se impõem na articulação da significação arquitectónica e iconográfica, e por uma menor clareza arquitectural e construtiva. Este aspecto é reforçado por certos desenhos de Francisco de Holanda que apresentam uma qualificação incongruente de partes da estrutura arquitectónica, a exemplo, a representação diminuída do entablamento, na parte da arquitrave e da cornija, face à definição da coluna [14].

A representação de micro-arquitecturas contribui para a comunicação de imagens a comitentes e outros interessados em arquitectura, como serve o debate de ideias nos círculos de artes e ofícios em que o espaço e as formas são matéria de reflexão e de trabalho. A esses círculos pertencem mestres de artes e de arquitectura, frequentemente ligados entre si por laços familiares. Porém, o interesse especificamente disciplinar de tais pinturas, como elementos de inovação da arquitectura, não deverá ser tão importante como geralmente se crê, considerando a ambiguidade da concepção espacial e a imprecisão estrutural da representação arquitectónica. As arquitecturas pintadas não detêm o valor de criarem um programa de reais espaços arquitecturais, cujo conhecimento seria antecipado nas micro-arquitecturas pintadas.

O exemplo do painel *Salomé apresentando a cabeça de S. João Baptista* (1538-1539) de Gregório Lopes [15] permite expor a questão com mais precisão. A cena é enquadrada por uma frente de construções de certa envergadura que lembra o paço da Ribeira, com as suas galerias e varandas, e é rematada por um corpo com uma varanda ampla, assente sobre colunata. A colunata do piso baixo e as arcadas são notadas numa linguagem arquitectónica actualizada, de referência clássica, diferente possivelmente do modelo real que teria inspirado a composição. Antepõe-se ao conjunto, numa relação pouco clara, um pequeno edifício erguido sobre uma plataforma alteada, cuja forma volumétrica denuncia uma planta centrada, organizada possivelmente em charola. Se a obra, ao fundo, podia ser «tirada pelo natural», o edifício que se lhe antepõe é imaginado.

A escolha da sua forma concorre para o debate que se fazia na época, em torno do espaço centrado, a propósito das obras do claustro da Manga, da arca de água que rematava o aqueduto de Évora, frente ao paço real e à igreja de S. Francisco, e de Bom Jesus de Valverde e da igreja de São Salvador (Serra do Pilar), entre outras. (A presença da figura de um atlante lembra a fachada da igreja de Nossa Senhora da Graça de Évora que estava em construção na época.)

Apesar das referências que ligam aquela arquitectura imaginada a obras concretas e viabilizam a actualidade da sua imagem, a impressão geral é a de um objecto de pequena escala (uma miniatura de arquitectura) elevada à dimensão do edificado. A sua natureza objectual, não arquitectural, é

15 Gregório Lopes, *Salomé apresentando a cabeça de S. João Baptista*, 1538-1539 (Tomar, igreja de São João Baptista)

16 *Santa Helena e a Ressurreição*, século XVI-segundo quartel (Sé de Évora, capela do claustro)

17 Coimbra, [mosteiro de Santa Cruz], claustro da Manga

18 Évora, a caixa de água do aqueduto frente à igreja de São Francisco, demolida em 1873

19 Lisboa, capela de Santo Amaro de Alcântara, alçado posterior

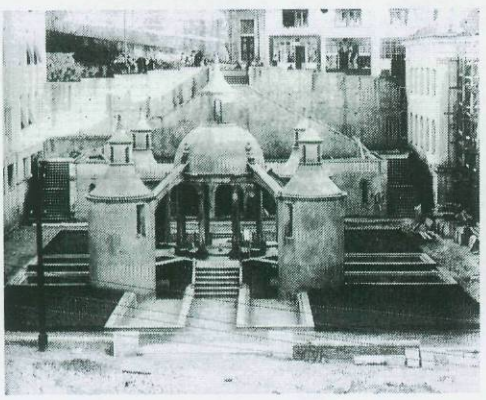
20 Lisboa, capela de Santo Amaro de Alcântara, alçado principal



15



16



17



18



19



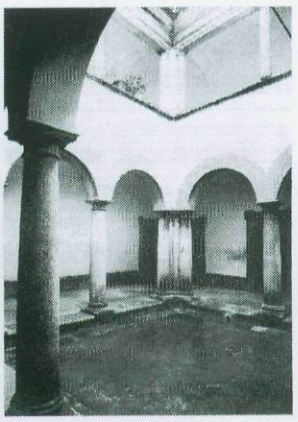
20

21 Gregório Lopes, *Natividade*, c. 1540 (tríptico da capela de Bom Jesus de Valverde, Museu Regional de Évora)

22 Évora, convento de Bom Jesus de Valverde, claustro



21



22

evidenciada na desarticulação dos elementos arquitectónicos que compõem e enquadram o portal, e na forma do telhado "em capacete".

É precisamente ao nível dos elementos da estrutura arquitectónica, ao nível da relação entre ornamento e matéria da construção arquitectural, das paredes como das coberturas, que melhor pode ser distinguida a origem da ideia de arquitectura. A diferença está no sentido de construtividade presente no projecto de arquitectura ou no sentido de "objectualidade maximizada" patente em certa imaginária de arquitectura. Essa diferença pode ser compreendida, comparando as arquitecturas pintadas [16] e a obra edificada.

Contudo, haveria também que distinguir a resolução do corpo e das coberturas das capelas do claustro da Manga do convento de Santa Cruz de Coimbra [17] e da arca de água do aqueduto de Évora, junto da igreja de São Francisco [18], por um lado, e por outro, o corpo da edificação de Santo Amaro de Alcântara [19,20]. A capela de Santo Amaro distingue-se pela natureza especificamente arquitectural da edificação, enquanto que as capelas da Manga e a torrinha de Évora pertencem ainda a uma espécie de imaginária de arquitectura amplificada.

A Gregório Lopes é atribuído um conjunto de três painéis realizados para a capela do conventinho de Bom Jesus de Valverde, nos anos quarenta do século XVI. De acordo com uma descrição do século XVIII que identifica a posição dos painéis no espaço da capela existia uma estreita relação entre os painéis e o espaço para onde foram pintados. Se bem que já fora do âmbito temporal do nosso trabalho, o modo como os painéis influiam na leitura da espacialidade da capela justifica o breve apontamento[279].

Um dos aspectos da interacção entre a pintura e o espaço edificado manifesta-se na temática dos painéis (*Natividade*, *Paixão* e *Ressurreição*) que explicita o sentido de composição do espaço arquitectónico em função da sua dedicação ao Senhor Jesus. No tempo em que os painéis estavam nos altares, a presença alta da figura de Cristo na Cruz, no painel da *Paixão*, e de pé, no painel da *Ressurreição*, contribuía para reforçar a leitura axial da disposição em quincôncio do espaço da capela. Actualmente, devido à ausência dos painéis, deslocados para o museu de Évora, prevalece a leitura de uma diagonalidade de percursos[280], acentuada pelos pórticos que fazem a passagem entre as capelas em cruz grega.

O painel da *Natividade* acrescenta o interesse de representar um claustro em fundo de cena. Na altura em que foi pintado, antecipava a obra do pequeno claustro que iria implantar-se, mais tarde,

279. Marta Maria Cabral, "Bom Jesus de Valverde: Um estudo da Igreja e do Claustro do Convento", (Trabalho de síntese, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica), (Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura, 1988) : 19-20,25-28,58,63.

280. George Kubler, *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds 1521-1706* (Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1972) : 47.

além da parede do nicho em que se inseria esse painel [21,22]. O claustro pintado não representa a solução que viria a ser executada, antes surge como figura da imaginação; vai uma grande distância da natureza arquitectural da cena pintada à forma da obra construída. Ao mesmo tempo, a existência de um claustro, no fundo do painel, parece significar a verdade da cena da *Natividade* trazida à presença, dentro da igreja, abrindo o acontecimento à comunidade acolhida no convento.

Os exemplos analisados revelam a existência de estreitas relações de convergência na experimentação de formas da arquitectura, entre a pintura de arquitecturas e a edificação de obras de arquitectura. Na pintura são ensaiadas sugestões de inovação arquitectónica e de composição de elementos e de espaços, hipóteses de soluções que permitem a visualização da forma de novas espacialidades. Na pintura e através do desenho, toma corpo a possibilidade de pensar o espaço e as formas por meio da representação de imagens num plano bidimensional. Esse será um passo decisivo para a formação de uma instância do projecto em que a arquitectura se torna matéria comunicada através da "escrita" da sua expressão desenhada. Porém, as imagens de arquitectura originadas na pintura não detêm o carácter de desenho do projecto de arquitectura. A composição dessas imagens é definida em função do significado temático da pintura e sujeita-se ao enquadramento dado pelos limites do plano de representação bidimensional. Como pode ser observado em vários casos, a conformação arquitectónica dos espaços e das formas denota falta de sentido de disposição arquitectural e de espessura construtiva, que são qualidades dadas pela experiência e o conhecimento da prática edificadora. Tais factos permitem compreender o limite das possibilidades abertas pela inovação procurada no plano da pintura e da imaginária.

3.3 O debuxo e a ordenança, o projecto de arquitectura

3.3.1 O debuxo

O *debuxo* constitui a designação corrente para uma representação gráfica próxima daquilo que há-de ser o desenho de projecto. Sob essa designação multiplicam-se as referências a desenhos que apontam acontecimentos e descrevem as condições de obras «tiradas pelo natural». Na qualidade de desenhos de comunicação do projecto à obra, os debuxos servem para mostrar a figura da obra a comitentes e ao rei, e circulam entre os mestres construtores e os oficiais, nos estaleiros. Esses desenhos correspondem a vários momentos de um processo de projecto, desde o desenho do sítio, ao levantamento do existente, à mostra de projecto, ao desenho de elementos do projecto de execução. Embora praticamente não subsistam tais desenhos, a frequência com que são nomeados em documentos faz pensar que, a partir do final do século XV, começam a integrar a rotina do

processo de projecto. Por essa altura, os debuxos tornam-se elementos indispensáveis de uma sequência de procedimentos que vai do projecto mental à construção da obra.

Nos alvores do século XVI, Duarte de Armas surge como um dos artistas cujos trabalhos de debuxo se relacionam com intervenções urbanas e projectos de arquitectura. Apontado como debuxador ou pintor, as suas funções são semelhantes às de um cronista e relator que regista a observação do território e do construído, através de desenhos que "tira pelo natural". Os passos da sua actividade podem ser seguidos, ordenando as referências a uma actividade genérica de debuxo até ao exercício específico do desenho, integrado no processo de intervenção de arquitectura e urbanismo. A ordem não é necessariamente cronológica, facto que permite compreender a diversidade do exercício da sua função como desenhador.

A presença de Duarte de Armas numa expedição ao Norte de África, em 1507, marca um dos primeiros momentos em que o desenho serve o processo de projecto e de intervenção, no caso, de arquitectura militar. Integra a armada com um objectivo de proceder ao levantamento de várias entradas de rios, tendo em vista a preparação das operações de tomada de novas praças. Além disso, tratava-se de avaliar as suas condições de defesa e acessibilidade por mar, e de estudar a possibilidade de fundar novos pontos de apoio na região, de natureza militar e comercial.

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, II. Qvomo elRei todo ho tempo q̃ viueo, trabalhasse muito por fazer guerra ahos Reis de Féz, Miquinez, & Marrocos, & a outras prouinçias de Mouros, q̃ sam da conquista destes Regnos, Mandou no anno atras de Mil, & quinhentos, & sette, dom Ioão de meneses com tres carauellas, & hum nauio de remo, sondar ha barra Dazamor, da Mámora, de Çale, & de Larache, & cõ elle Aluaro ribeiro, & Gonçalo rebeiro dous caualleiros de Lagos, & Sebastião rodriguez berrio, & Pero berrio seu sobrinho, de Tauira, & hũ Duarte darmas, grande pintor, q̃ traçou, & debuxou has entradas destes rios, & ha situaçam da terra. Ho que tudo feito quomo conuinha, dom Ioão de meneses se veo aho Regno, a dar informaçam a elRei do que achára, das quaes mouido, determinou neste anno de M.D.VIII, mãdar hũ a armada sobela çidade Dazamor, . . .[281]

As tarefas de que é incumbido Duarte de Armas ilustram algumas das funções do debuxo, relacionadas com a observação de acontecimentos, com o reconhecimento e a descrição de situações de acção militar e com o levantamento das condições de um sítio, destinado à preparação de intervenções edificadoras.

O seu trabalho será continuado por Francisco Danzilho que está presente na conquista de Azamor e intervém no reforço das estruturas defensivas da vila. O duque de Bragança menciona a actividade desse mestre, numa carta para o rei, na qual anuncia a conquista de Azamor, em 1513: «irá a pintura disto a V. A., que a mandey fazer a Francisco Danzilho»[282]. O facto de Francisco Danzilho ter sido incumbido de executar a pintura é importante, porque permite documentar uma prática do desenho

281. Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, 4 partes, parte II, cap. xxvii (Nova edição conforme a primeira ; Coimbra : Por Ordem da Universidade, 1949-1955), parte II : 91.
282. A. C. de Sousa, *Provas*, (1945-1954), tomo IV : 32 ; *in* Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Danzilho ou Danzinho (Francisco)", 1904, vol. I, n.° 180 : 275.

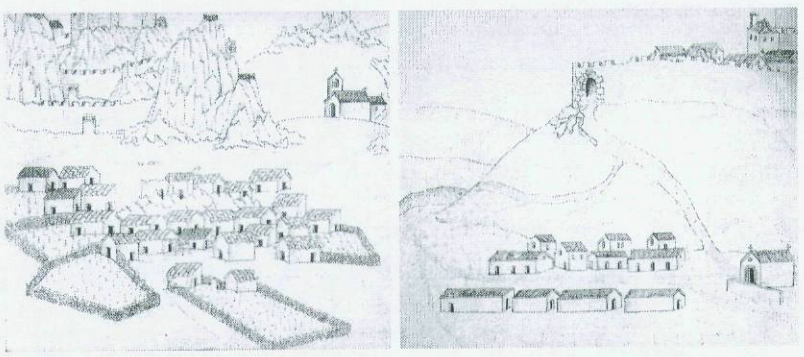
23 Casas e espaços urbanos. Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas*
Casas de Mogadouro (A) e de Freixo de Espada Cinta (B); o largo da igreja de Segura (C); coberturas revestidas de cortiça em Pena Garcia (D); arruação de casas e armazéns na ribeira de Castro Marim (E)

associada directamente ao exercício da actividade dos mestres de obras de fortificação. Uma vez que a embocadura do rio já tinha sido representada por Duarte de Armas, é possível que o debuxo servisse para comunicar a topografia do sítio da vila e apontasse a disposição das muralhas, preparando as obras de fortificação que têm início no ano seguinte, a cargo de Francisco e Diogo de Arruda.

Conserva-se uma série de desenhos de castelos, vilas e póvoas fronteiriças do território continental, executada por Duarte de Armas, no final do primeiro decénio de Quinhentos. Trata-se de um "levantamento do existente", espécie de inquérito e de *retrato* das condições de defesa, da natureza e estado de conservação das construções militares, da ocupação urbana local e das necessidades de intervenção de actualização de sistemas defensivos. Por vezes, a representação parece não ser mais que um sinal de notação arquitectural, no entanto, uma observação mais atenta encontra elementos de informação preciosos que estimulam a interpretação das situações locais concretas.



23A B C



D E

Através dos desenhos, Duarte de Armas contextualiza a implantação dos sítios defendidos, no território, e individualiza a descrição do estado dos castelos e povoações [23]. Anota com cuidado *tipos* de habitação doméstica local, com a indicação do número de pisos, implantação urbana e aspectos construtivos que podem ser aferidos em confronto com a interpretação do processo de expansão urbana local, de zonamentos de ocupação funcional e de tipos de habitação doméstica, ainda hoje observáveis localmente. O registo das coberturas serve como indicação de diferenças regionais e distinções de qualidade da construção. São apontados telhados de telha, telhados de colmo, e telhados com lajes de pedra e placas de cortiça, que se registam na região beirã e transmontana.

No *Livro das Fortalezas*, os debuxos de Duarte de Armas não são desenhos de projecto, mas são indispensáveis para projectar intervenções, sejam elas de impacte urbano, como seria a decisão de cercar uma póvoa fronteiriça não defendida, de reconstruir um castelo e de actualizar o sistema defensivo, sejam, ainda, decisões relativas à fundação de uma nova vila, à realização de obras de arquitectura militar e à preparação de acções no domínio da arte da guerra. Esses desenhos tinham-se tornado indispensáveis, considerando a distância entre os intervenientes que planeavam e tomavam decisões, o local onde essas decisões eram concretizadas e o corpo de agentes que devia cumprir a sua execução em conformidade, avaliando localmente a necessidade de ajustamentos. Simultaneamente, a decisão de mandar desenhar, substituía a necessidade de ver no local. Duas décadas antes, em 1488, ainda D. João II tinha considerado ser seu dever ir às terras das comarcas de Trás-os-Montes e Entre-Douro-e-Minho, onde foi «correndo montes reais, e provendo alguns repairos de fortalezas, e assi cousas de justiça que compriam»[283].

Em data desconhecida, Duarte de Armas, «criado debuxador» do rei D. Manuel, é mandado aos Açores para «tirar pelo natural» uma estátua que aí tinha sido encontrada, no alto da Ilha do Corvo[284].

> Góis, *Chron. do Prinçipe*. Destas Ilhas ha q*ue* mais stá aho norte he hà do Coruo, que terà hũ a legoa de terra; hos mareantes lhe chamam Ilha do Marquo, porque com ella (por ter hũ a serra alta) se demarqua*m*, quando ve*m* demandar qualquer das outras. No cume desta serra, da pa*r*te do noreste, se achou hũ a statua de pedra, posta sobre hũ a lagea, q*ue* era hu*m* home*m*ençima de hu*m* cauallo e*m* osso, e ho home*m* vistido de hũ a capa quomo bedem, sem barrete, com hũ a mão na coma do cauallo, e ho braço direito stendido, e hos dedos da mão encolhidos, saluo ho dedo segundo, a que hos Latinos chamam index, com que apontaua contra ho pone*n*te. Esta imagem q*ue* toda saia maçiça da mesma lagea ma*n*dou elRei dom Emanuel tirar pelo natural por hum criado debuxador, que se chamaua Duarte d'Armas, e depois que vio ho debuxo, ma*n*dou hum home*m* engenhoso, natural da çidade do Porto, q*ue* andara muito em França, e Italia, q*ue* fosse ha esta Ilha pera co*m* aparelhos q*ue* leuou, tirar aq*ue*lla antigualha; ho qual qua*n*do della tornou dixe a elRei q*ue* ha achara desfeita de hũ a tormenta q*ue* fezera ho inuerno passado. Mas ha verdade foi q*ue* ha quebrara*m* per máo azo, e trouxera*m* pedaços della, . . . ho q*ue* tudo steue na guarda roupa delRei algu*n*s dias; mas ho que se depois fez destas cousas, ou onde se poseram eu nam ho pude saber.[285]

283. Garcia de Resende, *Chronica*, lxx, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 102.
284. Cortesão, *Cartografia e cartógrafos portugueses*, 1935, vol. II : 117-120.

A inscrição que estava por baixo do sítio da estátuta, num local de difícil acesso, foi recolhida por meio de um molde em cêra, em 1529, mas não foi possível interpretar os dizeres.

Os acontecimentos relatados parecem constituir uma simples curiosidade, sem ligação directa com a arquitectura. No entanto, se fosse possível datar os factos (foi adiantada a possibilidade de se terem dado entre 1510 e 1523[286]), poderia relacionar-se o interesse que o rei demonstra pela *antigualha* da ilha do Corvo e o seu empenho em ver recolhida a estátua, com a consolidação de um discurso sobre a figura imperial do monarca à frente da *empresa* do comércio, navegação e conquista que se nota na segunda metade do seu reinado, a partir dos últimos anos do primeiro decénio de Quinhentos. Em certo sentido, os desenhos que Duarte de Armas faz na viagem à ilha do Corvo constituem uma tarefa de natureza simétrica relativamente aos desenhos que Francisco de Holanda efectua no curso da viagem a Itália, onde vai por mando de D. João III:

> REINANDO Ẽ PORTVGAL / ELREI DÕ IOAÕ III QVE DS TEM / FRANCISCO D'OLLANDA / PASSOV A ITALIA / E DAS ANTIGVALHAS / QVE VIO / RETRATOV DE SVA MAÕ / TODOS OS DESENHOS / DESTE LIVRO.[287]

Significativamente, a descoberta da *antigualha* do reinado de D. Manuel envolve a aventura de se situar numa ilha no meio do Atlântico, no extremo do arquipélago dos Açores, num alto perigoso e inacessível, que obrigou os homens que em 1529 lá foram, a «abaxar . . . per cordas bem atadas, hos quaes imprimiram has letras, que ainda ha antiguidade de todo nam tinha çegas, em çera que pera isso leuaram»[288]. Duarte de Armas teria sido também um dos «ínsignes pintores», juntamente com «Francisco Danvilha e Jorge Affonso» de uns «delicadissimos desenhos» que reluzem no tecto da sala de Armas e dos Veados, do paço de Sintra, a crer numa informação do Abade Castro e Souza[289].

Além da informação de arquitectura relevante, os desenhos do *Livro das Fortalezas* contam pequenos apontamentos da experiência vivida pelo seu autor. Essas notas poderiam ser consideradas de somenos importância, no âmbito da intervenção de arquitectura. No entanto, o facto de terem sido incluídas humanizou a descrição, conferindo-lhe o carácter de um registo da experiência de percorrer o espaço do território, e de um reconto da convivência e cumplicidade que se estabeleceram entre o pintor e o seu criado, no curso da viagem longa e penosa. As duas personagens que surgem junto de povoações [**24**] têm sido interpretadas como uma representação do autor, figurado numa montada, e do moço que o acompanha a pé, os dois trajando vestes que os

285. Góis, *Crónica do Príncipe*, ix, 1977 : 29.
286. *Portvgaliae monvmenta cartographica*, 6 vol ; por Armando Cortesão e Avelino Teixeira da Mota (Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1960 ; reprodução fac-similada, 1987), vol. I : 71.
287. Francisco de Holanda, *Álbum dos desenhos das antigualhas*, introdução e notas de José da Felicidade Alves (Lisboa : Livros Horizonte, 1989) : *f.* 1.
288. Góis, *Crónica do Príncipe*, ix, 1977 : 29-30.
289. Abade A. D. de Castro e Souza, *Descrição do Palacio Real na Villa de Cintra, que ali teem os srs. Reis de Portugal* (Lisboa, 1838) : 20 ; *in* Cortesão, *Cartografia e cartógrafos portugueses*, 1935, vol. II : 120.

distinguem socialmente. A cavalgadura revela a condição privilegiada do pintor, que era escudeiro do rei e a quem tinha sido concedida autorização para viajar de mula.

Pequenos apontamentos denotam a convivência que se foi desenvolvendo entre os dois viajantes, na longa viagem. Por vezes, não mais que indícios, num movimento do criado voltado a comunicar com o pintor (Nisa, Sabugal). No calor do Alentejo, em Ouguela, talvez estejam a ponto de pedir de beber a uma mulher que regressa da fonte.

Depois de deixarem as planícies, a serrania toma conta da paisagem e a viagem torna-se mais difícil; sobem a Monsanto e a Penha Garcia, de Almeida em direcção a Castelo Rodrigo, o percurso é feito por «bom caminho, salvo a subida da vila». Naquela vila, as personagens são desenhadas duas vezes, na encosta do monte. No segundo desenho, depois de contornar a cerca da vila, o pajem vem mais atrás, como se estivesse já cansado. Seguirá de novo atrasado na saída de Freixo de Espada Cinta, dessa vez na subida para o alto de uma capela.

À medida que a viagem entra nas regiões montanhosas de Trás-os-Montes, território «assaz fragoso» e mesmo «mui fragoso a lugares», o cansaço toma conta dos companheiros. É assim que em Bragança, num momento de folga, são vistos a regressar de um dia de pesca. Passadas as serras do Gerês, do Soajo e da Peneda - «duas léguas mui fragosas, de todo serra, ribeiras nem uma» -, em Melgaço, a cavalgadura terá soçobrado ao esforço; os dois viajantes caminham a pé, e o criado leva a mula pelas rédeas, dirigindo-se para um poço, junto da couraça da vila.

Em Caminha, finalmente, os dois companheiros e a montada embarcam de regresso. O sentido de reconto da experiência da viagem e de pequenos acontecimentos muda a natureza do debuxo, como se a notação se tornasse mais livre por efeito da naturalidade mostrada. A diferença pode ser observada, comparando as duas versões dos desenhos realizados [**25-28**]. Na versão mais próxima de um apontamento tomado no sítio, ao modo de um caderno de viagem, os desenhos ainda não receberam um acabamento de apresentação final, nem foram ainda acrescentados elementos que especificam as vistas e compõem a cena.

Também Francisco de Holanda irá deixar um apontamento pessoal, desenhando-se a si próprio a desenhar o episódio de um duelo público, em *Moncalieri*, Piemonte e notando «Francisco»[290], e legendando uma imagem dos Alpes, com a indicação «o descer nas *ramaças*»[291]. E de maneira igualmente pessoal, Garcia de Resende recorda uma cena da última viagem de D. João II, a caminho

290. Holanda, *Álbum*, ["MONCALLIER"], 1989 : *f.* 50v. Jorge Segurado. *Francisco d'Ollanda: da sua vida e obras, arquitecto da Renascença ao serviço de D. João III, pintor, desenhador, escritor, humanista* (Lisboa : Edições Excelsior, 1970) : fig. 15.
291. Holanda, *Álbum*, ["DO ALPE DE MONCINIS"], 1989 : *f.* 49r.

24 O desenhador e o seu criado. Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas*
Elvas (A), Olivença (B), Ouguela (C), Assumar (D); Alpalhão (E), Nisa (F), Monsanto (G), Sabugal (H); Castelo Mendo (I), Almeida (J), Castelo Rodrigo (K,L), Freixo de Espada Cinta (M); Mogadouro (N), Bragança (O,P), Montalegre (Q)

do Algarve. Nesse caso, não é o desenho a evidenciar traços de naturalidade. O testemunho vale pela presença natural do debuxo na vida das pessoas.

G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* Quando el Rey hia pera o Algarue no tempo de seu falecimento, deziãolhe os fisicos que se guardasse de dormir de dia, e elle por não dormir jugaua sempre na sesta o enxadrez, e no caminho ja na serra do Algarue foy jantar a hum ribeiro de muyto boa agoa debaixo de hũ as souereiras grandes, e depois de comer quisera jugar o enxadrez como sempre fazia por não dormir, e a bolsa com os trebelhos estaua ahy, e o tauoleiro era diante com a cama per esquecimento, e elle ouue disso desprazer, e disse muytas mas palauras ao moço da guarda roupa, e bem agastado, e eu vendo como estaua assi apaixonado ajuntey duas folhas de papel, e com tinta debuxey nellas hum taboleyro, e com hũ a pouca de cera vermelha fuy logo, e disselhe: Senhor, aquy trago taboleyro, e apegueilho na mesa com cera: ficou tão ledo, e folgou tanto como se fora hũ a grande cousa, e fezme muyto fauor, gabandome muyto, . . .[292]

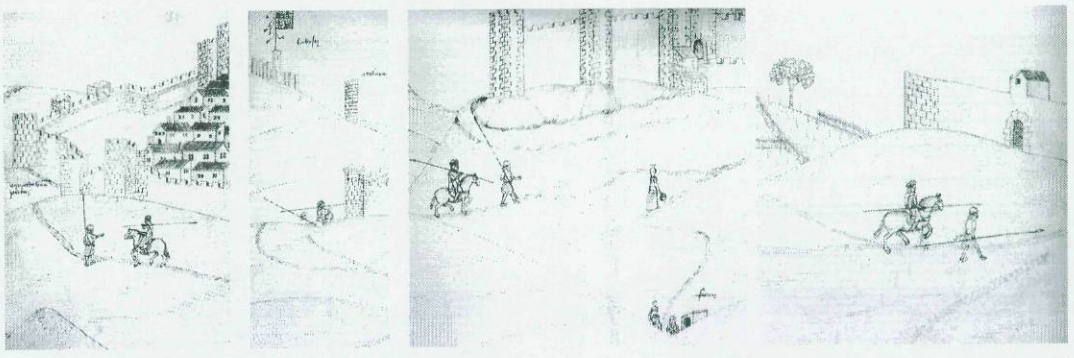
Numa tarde calma de Outono, sente-se o desprazer de D. João e a perplexidade dos presentes. Um gesto decidido e apaziguador precipita-se, junta duas folhas e debuxa a tinta um tabuleiro de xadrez para que o rei possa jogar, na hora de sesta, «debaixo de uns sobreiros grandes», à beira de «um rio de muito boa água». Mais do que lembrar o desenho que fez, o que tem interesse é o modo como Garcia de Resende transmite a memória do que aconteceu nesse dia. O desenho transformou-se num gesto natural e espontâneo.

A descrição de Duarte de Armas, como o relato de Garcia de Resende, denotam a percepção de um tempo novo, vivido com prazer. A vivência de sentimentos e de acontecimentos (no espaço do território, na natureza, ...) aflora as descrições e torna-se matéria própria de comunicação, surgindo o acto de debuxar (desenhar) como um meio de expressão ao encontro de ideias e de sentimentos através da imagem. O desenho passa a ser considerado uma actividade valorizada, ao ponto de D. João II desejar saber debuxar, como conta Garcia de Resende, acrescentando que o mesmo se passava com o imperador Maximiliano I, que «era gande debuxador, e folgava muito de o saber e fazer» (na equivalência estabelecida, o cronista valoriza a sua própria capacidade).

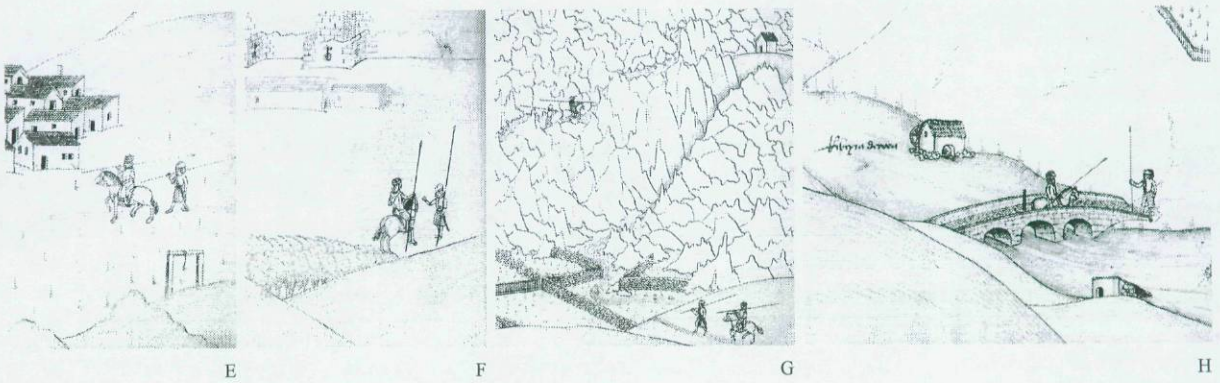
G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* Eu debuxaua muyto bem, e elle folgaua muyto com isso, e me acupaua sempre, e muytas vezes o fazia perante elle em cousas que me elle mandaua fazer, e porque eu leuasse gosto em o fazer me disse hum dia perante muytos, que me prezasse muyto disso, porque era tão boa manha que elle desejaua muyto de a saber, e que o Emperador Maxemiliano seu primo era gram debuxador, e folgaua muyto de o saber, e fazer.[293]

Mais tarde, Francisco de Holanda retoma de novo a lembrança daquele apontamento quando, desenganado da vida e retirado no seu monte, escreve um pequeno opúsculo em defesa do

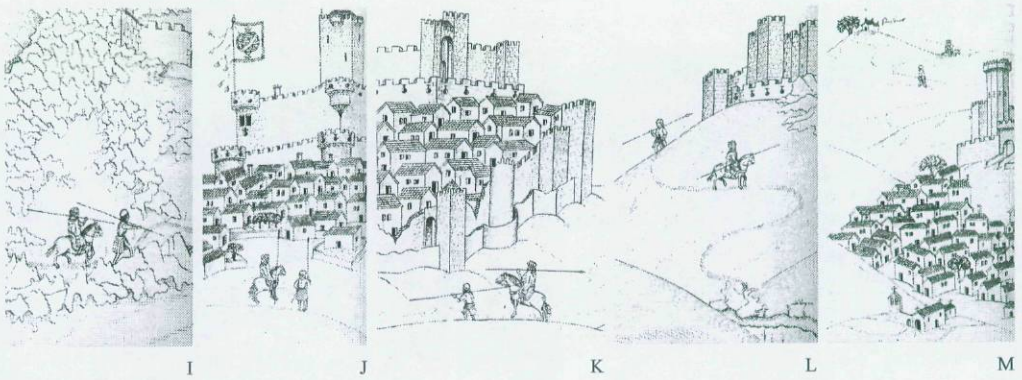
292. Garcia de Resende, *Chronica*, cci, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 269-270.
293. Garcia de Resende, *Chronica*, cci, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 269.



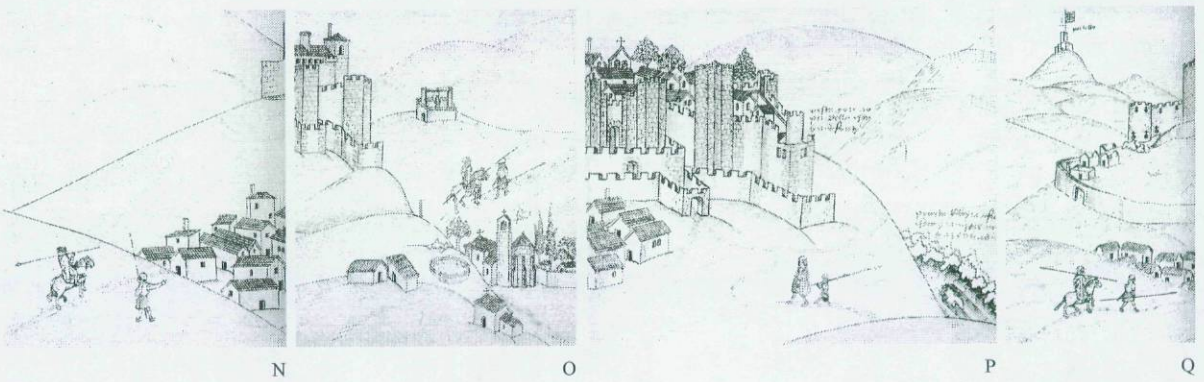
24A B C D



E F G H



I J K L M



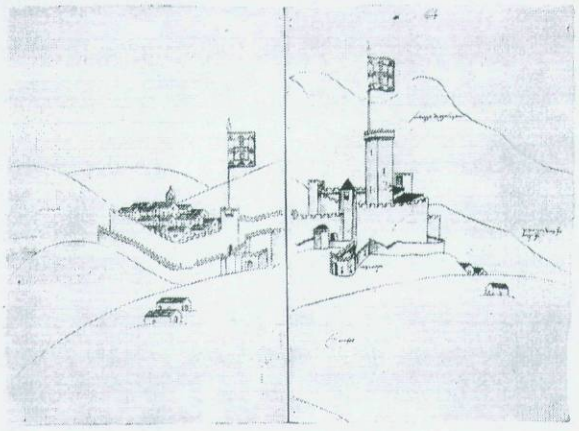
N O P Q

25 Caderno de viagem e acabamento dos desenhos. Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas*, Melgaço, vista de nascente (BNM)

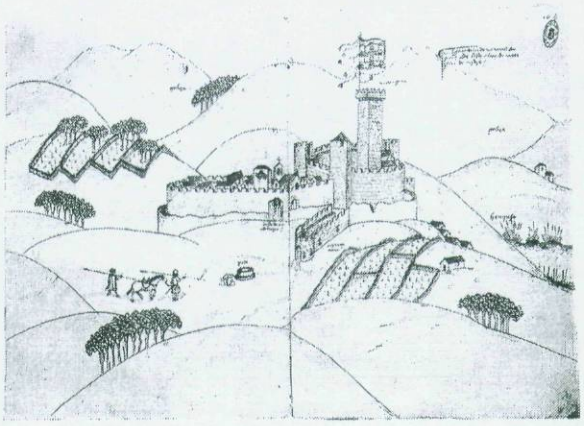
26 Duarte de Armas, *Livro das Fortalezas*, Melgaço, vista de nascente (ANTT)

27 Idem, *Livro das Fortalezas*, Caminha, vista de nascente (BNM)

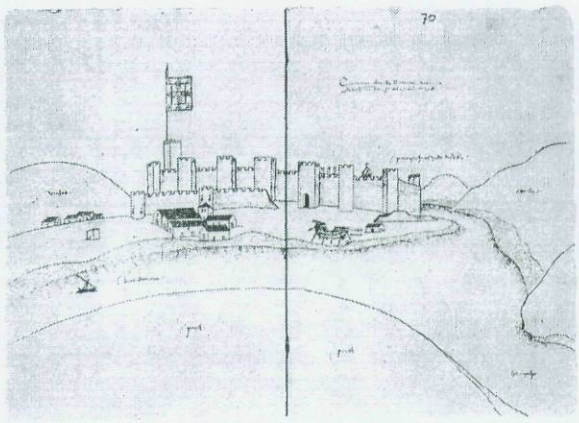
28 Idem, *Livro das Fortalezas*, Caminha, vista de nascente (ANTT)



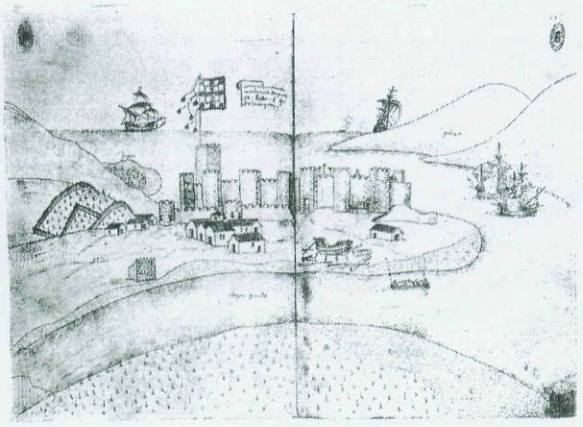
25



26



27



28

significado, da função, e da importância do desenho nas diferentes artes, e dedica-o a D. Sebastião[294].

3.3.2 O debuxo, a mostra e a ordenança da obra, o plano das decisões

Foi referida a pintura de uma obra de arquitectura, realizada por Pantaleão Dias que o testamento de D. João II cita. Também Garcia de Resende desenha para o rei. Num passo da crónica, lembra que fez um debuxo de uma torre para o sítio da torre de Belém. Essa torre deveria integrar um sistema defensivo da entrada do Tejo, que D. João tinha determinado reforçar com a construção da torre de Cascais, o bastião da Caparica e a torre de Belém. Possivelmente, o debuxo da torre de Belém constituía a pintura de um projecto que uma vez mais surgia num círculo próximo do rei.

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* . . . e tinha ordenado de fazer hũ a forte fortaleza, onde ora está a fermosa torre de Belem, que el Rey dom Manoel, que santa gloria aja, mandou fazer, pera que a fortaleza de hũ a parte, e a torre da outra tolhessem a entrada do rio. A qual fortaleza eu per seu mandado debuxey, e com elle ordeney sua vontade, . . .[295]

A propósito da obra da igreja de Azurara, conservam-se duas cartas de Gomes Pais para o secretário do rei, redigidas no ano de 1517. Nessas cartas é mencionada a existência de *mostras*, relativas à edificação, que fazem a distinção entre o corpo da igreja e o corpo da nave.

> Carta de Gomes de Paes para o secretário do rei (1517, Janeiro, 10). Sñ or - ElRey noso senhor me mãdou huũ a carta que fose Azurara a prouer huũ a igreja, que os moradores ha hy mãdã fazer, . . . e mandase fazer mostras do modo da capella e igreja como hiã ordenadas e tomase conta da ẽ posiçã he que metese todo em hordem que viese todo a boa recadaçã e que todo lhe espreuese.[296]

> Carta de Gomes de Paes para o secretário do rei (1517, Outubro, 28). Senhor. - Receby huũ a carta de vosa allteza; nella mandaa que faça o contrato com os ẽ preiteiros a que se rematou de pedraria o corpo da igreja de Zurara, a quall ha de ser feyta pellas mostras que me vosa alteza tem mãdadas . . . .
> Item. quanto a capella ate janeiro sera acabadaa. Vay feyta pela mostra que vosa alteza mãdou na que hia ordenada dãtes todo o gasto que se nella fezeraa todo se perderaa.[297]

Do ponto de vista do projecto, a «mostra» designa com clareza o género de representação desenhada visado. O contexto em que surge encontra-se relacionado com a construção, diferentemente do uso de «pintura» que remete para os círculos de comitentes e das artes (oficinas de pintores, escultores, ourives e outros imaginários).

O caso da igreja da Azurara serve de exemplo para apontar a complexificação do processo de projecto que acompanha o incremento de obras, no reinado de D. Manuel. Não se trata apenas de registar a divulgação do registo escrito e desenhado, e dos meios para a sua execução, no início de Quinhentos, mas de sublinhar as mudanças que estão a dar-se. No reinado de D. Manuel, a quantidade de obras lançadas, a dimensão dos estaleiros e a especialização no domínio da acção dos

294. Francisco de Holanda, *Lembrança Ao muyto Serenissimo e Christianissi^o, Rey Dom Sebastiam: Dequãto serue A Sciencia do Desegno e Ẽ tendimẽ nto da Arte da Pintura, na Republica Christam Asi na Paz Como na guerra*, vii, *f.* 47-47v ; reprodução fac-similada, *in* Jorge Segurado, *Francisco d'Ollanda* (Lisboa : Edições Excelsior, 1970) : 158-159.
295. Garcia de Resende, *Chronica*, clxxxi, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 256.
296. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Chaves (Fr. João de)", 1904, vol. I, n.° 127 : 209.
297. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Chaves (Fr. João de)", 1904, vol. I, n.° 127 : 209.

intervenientes mais qualificados, ligados ao projecto, por um lado, e às exigências da construção, por outro, são algumas das razões que concorrem para as mudanças que se dão no processo do projecto e da obra. Sobretudo, nos círculos da encomenda real, os mestres principais acompanham várias obras, ao nível de supervisão, e não se dedicam exclusivamente à direcção de uma obra e de um único estaleiro. A interposição de distância entre o autor e a obra instala a possibilidade da diferença entre o autor do projecto e aquele que o executa. A consequência significa também uma possibilidade, na medida em que suscita uma organização do processo, em novos moldes, com a estruturação dos canais de comunicação do projecto entre o autor que "pensa" a obra e os seus executores, no estaleiro de construção. O desenho torna-se uma instância de concepção do projecto e da sua representação rigorosa, e um instrumento específico de comunicação do projecto à obra. Um documento sem data, mas de cerca de 1520, dá um apontamento breve desse circuito, a propósito da definição de uma janela da Igreja de S. Julião, em Setúbal, cuja obra está entregue, na parte de pedraria, a João Favacho e outros:

> "Livro da despesa de Diogo de Vera, recebedor da igreja de sam Giam. . .". Item pagou mais Antam Gonçalvez he a Ruy Vaaz b^{c} rs de certas vezes que foram a Lixboa e a Belem sobre a mostra que avia de dar Castilho da jenela que se ade fazer no coro da dita igreja e asy ao amo do princepe, segundo e decrarado no mandado que tem o dito Diogo de Vera, feito no dito dia. Fernã de Raboredo ho fez.[298]

É significativa a indicação de que são os pedreiros a trabalhar no estaleiro da obra, em Setúbal, que se deslocam a Lisboa. Não teriam ido apenas buscar a mostra de uma janela para o coro, que João de Castilho havia de dar. Foram «certas vezes . . . sobre a mostra que avia de dar», o que abre a possibilidade de receberem instruções mais pormenorizadas acerca da sua execução. A entrega desse projecto encontra-se associada a uma aprovação, numa instância de acompanhamento das obras, representada pelo amo do Príncipe, a quem compete possivelmente a atribuição de verbas para a realização da obra.

No final da segunda década de Quinhentos, as referências frequentes a expressões como «teor e ordenança de um debuxo» confirmam que o processo de registo escrito e desenhado do projecto inclui já regularmente o registo de princípios de configuração e especificações da construção que tratam da obra na globalidade e de empreitadas específicas. O caso da obra do convento de São Bento de Avé-Maria, no Porto serve de exemplo:

> Contrato da obra de pedraria com João Lopes (1518, Junho, 10). Aos dez dias de junho deste prezente ano de 518 se concertou o amo do principe por mandado d'ElRey noso senhor com João Lopes pedreiro morador em Lamego sobre o ffazimento de hu moestr^{o} de freiras que ora sua alteza manda fazer na cidade do porto nas ortas do bispo homde chamã a cividade o qual se obrigou ffazer./.o corpo da Igreyja cõ sua crasta e ofecynas tudo das grandezas e hordenança q.vay decrarado em hũ debuxo q. p^{a} ysso e feito e asi polos apontamentos cõtehudos neste cõtrato[299].

298. "Livro da despesa de Diogo de Vera, recebedor da igreja de sam Giam desta villa de Setuuall. . .", *f.* 17, *in* Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Favacho (João)", 1904, vol. I, n.º 224 : 318-319.

299. Artur da Motta Alves, "O Convento de Avé-Maria do Porto: Documentos para a história da sua fundação", *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Vol. II, Fasc. II (1939, Jun) : 245.

Contrato da obra de carpintaria com Bartolomeu Dias (1519, Maio, 12). Aos xii de mayo deste presente ano de quinhẽ tos e xxjiii se concertou o hamo delRey noso sõr per mãdado de sua alteza cõ Bertolameu Dyaz, carpinteyro, morador na cidade do Porto, sobre o fazimento das cadeyras pera o coro do moesteiro nouo que se faaz na dyta cidade, de que elle mesmo é mestre da obra de carpentarya, as quaes cadeyras elle fara alltas e bayxas polo tehor e hordenança de hum debuxo que pera iso é feyto e asynado polo dyto amo e asy polo tehor dos apontamẽ tos deste contrauto, em que fara decraraçam da feyçã e gramdura que am de ser.[300]

Também na arquitectura civil e nas obras públicas são mencionados elementos desenhados, equivalentes a um projecto:

Contrato de Gil Fernandes com o amo do rei (1526,---, 15). Aos quimze dias - - -, presente, hera de myll e quinhentos e vimte e seys anos, se comcertou o amo delRey noso senhor com Gill Fernandez, pedreiro, morador na cidade de Lixboa, sobre o fazimẽ to das obras que hora sua alteza manda fazer do paço do triguo e casa da camara e audiemcia e cadea e açougues e outras casas de que ao diamte fara memçam na vila de Satuvell. A qual obra ele dito Gill Fernandez fara pello teor e ordenamça de huũ s debuxos que pera yso sam feitos e asynados por o dito Amo, e asy pellos apomtamẽ tos deste contrato em que ao diamte fara decraraçã da medida das cassas e grossuras e alturas de paredes e medidas darcos e janelas e portaes.[301]

Além dos desenhos e especificações escritas (debuxos, mostras e ordenanças) que definem o projecto e fazem a sua comunicação à obra, estruturam-se instâncias de enquadramento do processo, desde a aprovação do projecto à fiscalização da obra.

O aparecimento de funcionários do Estado e da Administração Pública, associados à governação do reino, é dado para o reinado de D. João II[302]. Já nesse tempo parece estar em função junto do rei, na corte, uma estrutura que centraliza decisões relativas a obras públicas e religiosas, e acompanha e fiscaliza a sua execução através de vedores locais, que têm capacidade de intervir no curso da obra (como se depreende da acção de Nuno Velho, vedor das obras dos castelos de Serpa e Mértola), e em contacto com os mestres de construção, que vão prestando contas numa correspondência directa trocada com o rei.

Ao mesmo tempo, é conferida uma maior sistematicidade à intervenção dos Concelhos junto de particulares, mediante a promulgação de disposições de regulamentação urbana, preparadas para a cidade de Lisboa com a assistência do secretário do rei, António Carneiro, entre outros, cuja exemplaridade leva a que a sua aplicação seja alargada a outros centros urbanos do continente e dos territórios de colonização[303].

No final do reinado de D. Manuel, o acompanhamento das obras religiosas e públicas encontra-se confiado a Bartolomeu de Paiva, amo do príncipe, «guardarroupa, e «veador das obras do reyno»[304]. Junto do príncipe D. João perfila-se uma instância com capacidade técnica para avaliar as soluções e aprovar os projectos, incluindo as suas especificações construtivas, e gerir o

300. Viterbo, *Diccionario dos architectos, s.v.* "Dias (Bartolomeu)", 1904, vol. I, n.º 183 : 277.
301. Viterbo, *Diccionario dos architectos, s.v.* "Fernandes (Gil)", 1904, vol. I, n.º 240 : 331.
302. Manuela Mendonça, *D. João II. Um Percurso Humano e Político nas Origens da Modernidade em Portugal* (Lisboa : Editorial Estampa, 1991) : 309-380 ; para outros sinais de reforço do poder central, *ibidem* : 409-435.
303. Helder Carita, *Lisboa manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época moderna: 1495-1521* (Lisboa : Livros Horizonte, 1999).
304. Andrada, *Crónica de D. João III*, I, ii, 1976 : 4.

acompanhamento das obras em vários centros urbanos do país. É possível que essa estrutura tivesse a participação de mestres de arquitectura, como João de Castilho. O documento atrás citado, relativo à igreja de São Julião, não é claro quanto à autoria da mostra para a janela, mas refere que o desenho há-de ser dado por João de Castilho, associando num mesmo fôlego, a personagem do «amo do príncipe».

Parece importante sublinhar que as mudanças do processo de projecto e da acção edificadora, observadas com a introdução do desenho e do debuxo no processo do projecto, não são acompanhadas de uma cesura estilística que permita sustentar a visão de formações transformadas e transformadoras em bloco, assente numa correspondência de fenómenos observada a todos os níveis, desde o processo do projecto às formas da arquitectura. Tão pouco resultam de uma conjugação de factos desejada "em bloco" na procura de um *novo* integral. Em certo sentido, a mudança resulta de uma transformação operada passo a passo, por necessidades de aperfeiçoamento e de especificação desenvolvidas no âmbito do exercício do ofício.

3.3.3 Uma abertura concedida pelas ordens religiosas e da Igreja

O processo da obra complexifica-se com o aparecimento de instâncias específicas de desenho de projecto de comunicação à obra, por meio de mostras e ordenanças, e com a formação de estruturas de decisão, desde a decisão política de realização de obras, até à sua execução e acompanhamento. A outro nível, observam-se sinais de um aprofundamento do pensamento do projecto e do desenho que decorre, em parte, de uma estreita colaboração de membros do clero regular e de mestres de ofícios na realização de obras de arquitectura e de outras artes. Em certa medida poder-se-ia falar de uma abertura das ordens religiosas que beneficia directamente os mestres de obras, pintores e escultores, entre outros mestres activos incumbidos da encomenda religiosa, porque tomam contacto com círculos de pensamento erudito e têm acesso à informação depositada nas bibliotecas dos mosteiros, significativamente acrescentada com a divulgação do livro impresso e a circulação de estampas e gravuras.

Recolhemos pontualmente uma referência que serve para colocar o problema e delimitar o domínio que, no entanto, não aprofundamos, considerando o curso e os objectivos do trabalho. Numa carta para D. João III, de 1541, frei Brás de Braga refere as obras iniciadas no mosteiro de São Salvador da Serra, no termo do Porto, e faz uma comparação com as obras realizadas no convento de Santa Cruz de Coimbra, as quais teriam sido mostradas ao rei por meio de uma «descrição e debuxo», efectuados pelo irmão Veríssimo daquela comunidade monástica.

Carta de frei Brás de Braga para o rei (1541, Novembro, 25). E em verdade, senhor, que eu nom sey o que este moesteyro podera vyr a ser, e porem se ao que eu veio (vejo) em sytio e em que as mais calidades se enadesse a vista de V. A. certo em a eleiçam do Rey dos moesteyros eu daria com boa consciencia mynha voz a este do Saluador, e este diguo salua a policia da reformaçam e edificios dos outros moesteyros que mandou reformar, e inda dos de Santa Cruz que sam tall como em algũ a maneyra poucos dias ha que vyo per sua descripçam e debuxo, que fez o Irmão Verissimo, . . .[305]

O assunto é duplamente significativo por si e considerando o enquadramento no tempo. Na congregação de Coimbra, um frade agostinho desenha e representa as intervenções que estão a ser realizadas no mosteiro para serem mostradas ao rei. O contexto da sua actividade como debuxador, no conjunto das intervenções arquitectónicas e artísticas de outros mestres coimbrãos da época, revela uma ligação interessante.

A obscura actividade que o irmão Veríssimo desenvolve dentro de portas do convento de Santa Cruz podia incluir a lembrança de obras como o claustro da Manga, cuja edificação tinha sido concluída recentemente, em resultado de uma conjugação da acção de frei Brás de Braga e de João de Ruão, na definição do programa e na concepção da obra[306]. Nesse sentido, o trabalho daquele monge implica a observação das obras e o contacto com os mestres construtores. O seu trabalho é referente a um nível de exposição do projecto e (de análise) da obra através do desenho que precisamente tentámos levantar como corpo do exercício da arquitectura.

É conhecida também uma relação de tratados de arquitectura e estampas que integrou a biblioteca de Mosteiro de Santa Cruz[307]. Essa informação, embora incompleta, pois apenas refere as obras registadas no momento da transferência para a biblioteca do Porto, não deixa de mostrar a relevância do acervo bibliográfico daquela instituição monástica no domínio das artes e da arquitectura.

Ao longo do período medieval e na época moderna, a Igreja e as ordens religiosas, como depositárias de conhecimentos e do saber, transmitiram conhecimentos, exerceram diferentes expressões artísticas e praticaram a arquitectura; como comitentes de trabalhos realizados para os mosteiros, definiram o conteúdo iconográfico e programático das suas obras.

Precisamente o ambiente de reflexão e de estudo dos textos da Escritura, de teologia e de filosofia, e de outros ramos do conhecimento, nos mosteiros, funda uma condição essencial para pensar o sentido de ordem e a ideia da forma de uma obra. A capacidade de pensar, de figurar a conformação da obra e de a comunicar, desenhando, cedo deve ter aberto espaço para o desenho do projecto e a sua representação rigorosa.

305. Viterbo, *Diccionario dos architectos, s.v.* "Castilho (Diogo de)", 1904, vol. I, n.º 118 : 177.

306. Kubler, *Portuguese Plain Architecture*, 1972 : 9.

307. Joaquim Martins de Carvalho, *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* (Coimbra : Imprensa da Universidade, 1921) : 81 ; *in* Pedro Dias, "Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas em Coimbra durante o século XVI", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento* (Actas do Simpósio Internacional 1980), (Coimbra : Epartur, 1982) : 118-120.

Enquanto esse trabalho permaneceu em circuito fechado, dentro da instituição, torna-se difícil comprovar visivelmente a sua contribuição mais alargada para o pensamento do projecto e para o aperfeiçoamento dos sistemas da sua comunicação.
Ora, o que se passa em Santa Cruz de Coimbra, no início de Quinhentos, denota uma abertura da instituição monástica. Como lugar do conhecimento e do pensamento conceptual, o mosteiro crúzio torna-se interface de saberes permeável à sociedade civil, e abre-se influente sobre o exercício oficinal da arquitectura e das artes praticado pelos mestres oriundos das comunidades civis, desde logo no contexto da empresa que os une na reconstrução e na edificação nova das casas dos seus conventos e de igrejas.

Uma especial habilitação para a formulação de programas iconográficos e para a concepção e o desenho de projecto, que existe no interior das comunidades religiosas, ressalta na congregação de Santa Cruz, por exemplo, no programa do púlpito e na sequência do claustro principal e da Manga. A convergência de influências, tecida entre comitentes da Igreja e mestres das oficinas locais, é também revelada de outro modo, a propósito da concepção de ideias e da composição de obras, cuja filiação remete para estampas e outras figuras de tratados pertencentes às colecções monásticas ou porventura a colecções particulares dos artistas. Por exemplo, Pedro Dias estabeleceu a dependência temática do retábulo do claustro do Silêncio *A Apresentação de Cristo à Multidão*, atribuído a Nicolau de Chanterene [**380**], de uma gravura de A. Dürer incluída na série de *Grande Paixão*, de 1511[308]. Significativamente, porque assim é mostrado um trabalho conceptual realizado sobre o tema dado, a ideia é recriada a partir do assento de uma diferença essencial que consiste na reposição da cena no seu tempo histórico, identificado pelo ambiente arquitectónico clássico e pelas vestes das personagens. A nova interpretação apresenta uma espessura arquitectural alcançada pelo modo como a cena é enquadrada por meio de colunas e do entablamento, que recortam um espaço em profundidade e em perspectiva. A colocação do retábulo, ao fundo de uma das galerias do claustro, abre o caminho da quadra ao espaço da cena representada.

Acolhida na sombra da clausura, é provável que a reflexão de projecto de arquitectura se tivesse aprofundado ao longo do tempo, contudo a sua verdadeira dimensão é difícil de captar. Aflora pontualmente com a lembrança dos debuxos de um irmão Veríssimo e a acção de frei Brás de Braga; surge como mínimo apontamento na pintura de interiores do quotidiano de frei Carlos. Abrem-se as ordens religiosas, e mesmo os seus membros trabalham ao serviço da Igreja secular, no meio da sociedade. Alguns, ignotos mestres, como frei João de Chaves, citado em 1517 em relação com a

308. Pedro Dias, *Nicolau Chanterene: Escultor da Renascença* (Lisboa : Publicações Ciência e Vida, 1987) : 83.

obra da Igreja de Azurara[309]; outros como frei Julião Romero, grandes oficiais de arquitectura, ou ainda, já no século XVIII, um frei Luís de São José, monge leigo de Cister, «eminente na arquitectura»[310] do seu tempo. Talvez mais do que é possível retraçar, deve-se a essa abertura das ordens religiosas não apenas um desafio de qualidade e de inovação de novas encomendas lançadas, mas sobretudo um enquadramento formador da acção de mestres construtores e artistas da sociedade civil que terá contribuído para aprofundar uma exigência de conceptualização do exercício disciplinar.

3.4 O desenho de projecto e a causa edificadora

3.4.1 Texto e imagens de projecto, a comunicação de ideias de arquitectura

A comunicação de ideias de arquitectura através da imagem começa a desenvolver-se com os primeiros tratados de arquitectura, na segunda metade do século XV. Provisoriamente tomaremos nota apenas da importância conferida à figura, na ilustração do texto dos tratados de arquitectura, já no século XV, tomando como referência o exemplo dos *Trattati* de Francesco di Giorgio, muito embora não tivessem sido publicados no seu tempo (porém foram estudados e divulgados em sucessivas cópias passadas em mão). O discurso deste mestre tem o interesse de delimitar a função da representação figurada. O desenho é importante porque torna possível a apresentação clara da ideia; contudo, não basta para a determinação exacta da acção que deverá ser sujeita ao crivo de um sentido de discrição do arquitecto. Francesco di Giorgio defende a apresentação de figuras como complemento da formulação escrita, e argumenta que mais facilmente podem ser avaliadas, vendo, do que pela exposição «audível».

> Giorgio, *Tratt. S/M*, IV [I templi]. *Queste determinazioni sieno suffizienti quanto alla cella tonda et a sé simili col supplemento del disegno, nel quale il senso del vedere giudicherà più che l'audito, come più nobile senso e di più differenzie iudice, come afferma Aristotile nel proemio della Metaphisica, e massime in questa arte la quale potissimamente considera cose visibili come invisibili.*[311]

A figuração não apenas complementa o texto escrito, como tem vantagem no entendimento da coisa «visível» e «invisível», «intrínseca» e «extrínseca», frente à alternativa de uma explicação oral. Ao mesmo tempo, a instituição do registo de imagens, na tratadística, vai de encontro a uma necessidade de visualizar sentidos e significados através da figura que se faz sentir principalmente no mundo da prática e, em especial, entre os oficiais da construção com baixa literacia. É

309. Carta de Gomes Pais para o secretário do rei (1517, Janeiro, 10), *in* Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Chaves (Fr. João de)", 1904, vol. I, n.º 127 : 209.
310. Eduardo Pires de Oliveira, *O Edifício do Convento do Salvador: De mosteiro de freiras ao Lar Conde de Agrolongo* (Braga : Lar Conde de Agrolongo, 1994) : 101.
311. Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte militare*, 2 tomos ; a cura di Corrado Maltese, trascrizione di Livia Maltesi Degrassi (Milano : Il Polifilo, 1967), tomo II : 399.

significativo que L. B. Alberti tenha considerado o texto *De re aedificatoria* bastante, sem desenhos, e que seja precisamente um mestre da prática como Francesco di Giorgio a insistir na necessidade de acrescentar imagens. O desenho realiza o encontro com o texto, demonstra, ultrapassando as dificuldades de interpretação e a diferença que existe entre o discurso teórico e a capacidade prática de resolver os problemas.

> Giorgio, *Tratt. S/M*, VI [Parti e forme di porti]. *Sono per molti tempi stati dignissimi autori i quali hanno diffusamente descritto dell'arte dell'architettura e di molti edifizi e macchine, quelli con carattare e lettare dimostrando e non per figurato disegno, et in tali modi hanno esplicato li concetti della mente loro; e per benché ad essi compositori li paia molto largamente tale opare sicondo la mente loro avere illucidate, pure noi vediamo che sono rari quelli lettori che per non avere disegno intendare possino. In però che andando drieto alla immaginativa, ciascuno fa varie composizioni che sono tal volta più differenti dal vero e da la prima |M 88v| intenzione che dalla chiara luce la tenebrosa notte, e per questo reca ai lettori non piccola confisione*, perché, siccome è ditto, tanti lettori, tanti varii compositori. Ma quando tali autori concordassero con la scrittura el disegno, molto più apertamente si porrebbe iudicare vedendo il segno col significato, e così ogni oscurità sarebbe tolta via. Ma sono molti speculativi ingegni che per loro solerzia hanno molte cose invente e dell'altre antiche come di nuovo ritrovate quelle descrivendo, e per non avere el disegno sono difficilissime ad intendare, perché siccome noi vediamo sono molti che hanno la dottrina e non hanno l'ingegno, e molti dotati d'ingegno e non di dottrina, e molti hanno la dottrina e lo ingegno e non hanno el disegno. Onde conviene, se questi vogliono per disegno altre scritture alcune cose dimostrare, bisogno che ad uno esperto pittore lo dia ad intendare. Ma <è> difficilissimo e gran penura <h>a lo autore overo inventore imprimare nella mente d'altri quello che lui manifesto coll'intelletto apertamente vede, e massime per dimostrare ad un medesimo tempo le cose estrinseche e intrinseche e anco delle occulte, come sarebbe il fondare in mare o in alcuna altra profundità di acqua e non per via di prospettiva e rette linee o natural disegno, ma per una certa via indiretta o d'alcune nuove e inusitate invenzioni, la quale ingegno umano non porria per alcun modo insegnare; e per questo credo molte opere si sieno perse e ritardate, siccome per manifesta esperienzia veggio in questa mia operetta essarmi stato forza molte tralassare; adunque iudico el disegno essare in questo necessario a qualunque altra scienzia si sia.*[312]
>
> * confisione: errore per «confusione».

Em várias passagens dos tratados de Francesco di Giorgio multiplicam-se as referências ao desenho como um meio de resolver a limitação de uma descrição por palavras que pode inclusivamente tornar-se «tediosa» e «prolixa».

> Giorgio, *Tratt. S/M*, IV [I templi]. Ma perché di poi li ingegni si sono et ingentiliti et assottigliati, hanno trovato più e più varie forme di cornici, le quali per non multiplicare in tediose parole porrò disegnate insieme con alcune altre aggionte di mia invenzione.[313]

> Giorgio, *Tratt. S/M*, IV [I templi]. *E così sia terminato el parlare delle colonne, cornici et altri parti, supplendo per lo disegno in molte parti che dichiarare saria prolisso.*[314]

As figuras que acompanham a obra de Francesco di Giorgio são exactas quando se referem a indicações geométricas e são detalhadas na descrição de máquinas. Apesar disso, no que se refere à arquitectura, mantêm um nível genérico de representação, e mesmo, por vezes, esquemático. A margem de indefinição deixa ao arquitecto a arte de encontrar a solução adequada, na obra particular, seguindo os ajustamentos que o seu sentido de discrição recomenda nas condições circunstanciais precisas. (Por exemplo, Francesco di Giorgio define o pórtico genericamente,

312. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 489-490,(2) ; foram omitidas as notas ao texto 489(3-5).
313. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 389.
314. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 390.

remetendo para uma figura de desenho que ilustra a ideia geral, mas não determina a normativa de aplicação.)

> Giorgio, *Tratt. S/M*, IV [I templi]. El portico è uno ornamento di colonne con tetto o coperimento inanti alle principali porti, senza pareti laterali di muro, el quale può essere *di due differenzie, cioè* simplice e doppio: simplice è quando ha solo una serie di colonne [overo uno ordine]. Doppio quando ne ha due, come meglio per lo disegno si manifesta; benché ambedue ricerchino nelli anguli della faccia del tempio a destra et a sinistra due mezze colonne quadre. Li quali ordini di colonne debba essere di sei colonne *per ciascuno*, più o meno secondo la discrezione de l'architettore; l'altezza del quale similmente segue quella del primo ricinto della cella, come *di* quella del portico *fu ditto*; ma la longhezza sua debba essere considerata per discrezione de l'architetto, però che lo spazio fra l'una colonna e l'altra debba essere tale che l'architrave *al pondo* possi resistere; . . .[315]

A longo prazo, a tendência na arquitectura, da ideia à obra, será para uma acentuação da separação entre os domínios do projecto e da edificação, do exercício de criação artística e do trabalho de execução do projecto na construção. O desenho ligado à imaginação da obra ganha espaço no trabalho de projecto e reforça o seu sentido de arte de expressão. O desenho de execução ligado à representação do projecto para comunicação à obra ganha rigor e definição construtiva. Como resultado desse processo, diminui o espaço atribuído a um senso de discrição que sabia do sentido inconcluso das imagens de projecto, e compreendia a necessidade de resolver o seu ajustamento na intervenção e no processo da edificação. No momento em que o desenho emerge como espaço de reflexão e registo do projecto, esse sentido de discrição prevalece ainda como princípio regulador de um saber fazer disciplinar uno. Eis a razão por que está tão presente nas indicações de Francesco di Giorgio, quando este mestre sublinha a natureza indicativa das imagens, ao mesmo tempo que reconhece a impossibilidade de tudo definir em desenho, apelando antes ao bom entendimento do arquitecto que deve orientar a concretização da solução.

3.4.2 Projecto e determinação em obra

Tentamos seguir o modo como se terá colocado, na arquitectura portuguesa, o problema da ideia e do desenho de projecto, em relação com a sua finição em obra, dada pelo processo edificativo. Procuramos assim pensar, em traços largos, de que maneira o desenho terá entrado numa fase inicial do processo, definindo visivelmente as linhas gerais do projecto que é concluído em obra, em função das condições concretas da circunstância. A esse propóstio analisamos a acção de fundação de Mamora, em 1515, e a intervenção no convento de São Francisco em Évora, realizada com a empreitada de Martim Lourenço, de 1513. Nos dois casos não são conhecidos desenhos, mas existe pelo menos uma referência à sua existência, no caso da obra de Évora. Assim, a interpretação propõe um modelo de explicação que orienta um reconhecimento de indícios. As marcas do processo apontam a possibilidade e, mesmo, a necessidade de terem existido apontamentos e

315. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 391.

desenhos (uma "área de indeterminação"), que devem ser compreendidos na sua função em relação com as intervenções que se dão efectivamente em obra.

Um dos factos determinantes para a estruturação de um processo de projecto e de comunicação à obra deve-se à necessidade de definir, à distância, uma intervenção de reforço e actualização de sistemas defensivos de castelos e vilas, e de apontar áreas de expansão urbana, não já apenas nos territórios fronteiriços do reino, mas nas ilhas atlânticas. Sobretudo, torna-se necessário reforçar as defesas das praças conquistadas do norte de África, e alargar a ocupação territorial, fundando novos assentos defendidos nessas regiões (e na África equatorial e nas Índias). A necessidade de preparar à distância as intervenções de fortificação das praças conquistadas no norte de África, obriga a estruturação de um processo de comunicação do projecto delineado e a sistematização dos meios a enviar, de modo a organizar, sem falhas, o estaleiro no local e garantir a rápida execução da obra.

A operação de Mamora tem lugar no ano de 1515 e destina-se à fundação de uma nova praça-forte em território marroquino. Como escreve Damião de Góis, «ha cousa q̃ elRei sobre todas mais desejaua, era ter na costa do mar da Barbaria muitas villas, & lugares, & porque ja tinha mandado sondar o rio da Mámora, & informaçam per espias do lugar mais seguro, em q̃ na boca delle se podia fazer hũa fortaleza»[316]. Parte a armada, capitaniada por D. António de Noronha, levando «instruções» e um «regimento» para a construção das fortalezas de Mamora e de Anafé. Além dos soldados, vão na armada «offiçiaes que hauiam de fazer ha fortaleza, marinheiros, & moradores pera lá ficarem com suas molheres, & filhos»[317]. Entre os capitães e pessoas conhecidas seguem o piloto Diogo Berrio e Pedro Berrio, que já tinham integrado a armada de 1507, em que tinha ido Duarte de Armas, enviada a sondar a costa, fazendo um reconhecimento e levantamento dos sítios. A operação é planificada de modo a decorrer rapidamente, beneficiando do efeito de surpresa. A chegada à embocadura do rio Cebu dá-se na véspera de S. João, cabendo a Diogo Berrio entrar na barra em primeiro lugar. Depois de ancorar, cabe-lhe mostrar «ho lugar onde se hauia de fazer ha fortaleza, ho qual a juizo de todos pareçeo pouco couueniente pera isso, pelo que assentaram que se fezesse em outro mais perto da foz em que hauia fontes dagoa, & milhor posto pera desembarcaem»[318]. Avança de imediato a parte militar da expedição, as caravelas com a artilharia, sob direcção dos coronéis da gente da ordenança e dos capitães. A ocupação do sítio, a meia légua da foz do rio, dá-se na noite do primeiro dia. Em pouco mais que um mês, antes de entrar o mês de

316. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, lxxvi, (1949-1955), parte III : 273. David Lopes, "Os portugueses em Marrocos no tempo de D. Manuel", *in* Jaime Cortesão *et al.*, "Descobrimentos e Conquistas", *História de Portugal*, 9 vol. ; edição monumental comemorativa do 8° centenário da Fundação da Nacionalidade profusamente ilustrada e colaborada pelos mais eminentes historiadores e artistas portugueses ; direcção literária de Damião Peres, direcção artística de Eleutério Cerdeira (Barcelos : Portucalense Editora, 1928-1954), vol. III : 533-536.

317. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, lxxvi, (1949-1955), parte III : 274.

318. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, lxxvi, (1949-1955), parte III : 275.

Agosto, já a obra «se acabou quasi de todo». Contudo, desde o primeiro momento de fundação, a situação da fortaleza revela-se insustentável, pois pode ser acometida directamente. Além disso, o troço entre a barra e o seu assento permanece exposto, sendo defendido apenas a muito custo, e tem de ser percorrido continuamente, pois o abastecimento de mantimentos e das «coisas necessárias às obras» é feito a partir da frota que permanece ao largo, no mar. Obtido o acordo do rei e considerando a opinião dos capitães de que a fortaleza deve ser deixada, esta é abandonada precipitadamente, a 10 de Agosto, com grande perda de vidas humanas e custos materiais.

A decisão de fundar o sítio fortificado de Mamora, considerando a vantagem de um ponto de apoio naquela parte da costa, assentou numa avaliação prévia das condições locais de navegação, de fortificação e defesa que pareciam garantir a viabilidade da manutenção em permanência de um assento defendido. O cuidado posto no planeamento da expedição e a presença de Diogo de Boitaca denotam que o projecto inicial gizado apontava para uma intervenção de prestígio no território marroquino. As expectativas de D. Manuel eram grandes, tendo em vista a fundação de muitas vilas e lugares naquela parte da costa. Nos anos próximos, tinham-se sucedido as iniciativas, entre as quais se contava a armada do Duque de Bragança, que tinha conquistado Azamor em 1513, e dois técnicos que terão ido de novo ao local em 1514[319].

Num primeiro momento, em 1507, há a expedição exploratória de uma armada, cabendo a pilotos experientes a tarefa de sondar as condições dos rios e das suas embocaduras na costa marroquina. Duarte de Armas acompanha, fazendo o registo desenhado das observações: traça e debuxa «has entradas destes rios, & ha situaçam da terra»[320]. O trabalho de levantamento é completado com a recolha de informações no terreno, levada a cabo por espias. «Ho que tudo feito quomo conuinha», D. João de Meneses, na qualidade de capitão da armada regressa ao reino «a dar informaçam a elRei do que achára»[321].

A operação é integralmente planificada nos anos que medeiam a fase exploratória e a partida da armada em 1515. Os planos são traçados na corte, com o rei e os principais do seu conselho, os pilotos e os mestres ligados às obras. A preparação da empresa inclui instruções e um regimento para a operação militar e para a construção da fortaleza, bem como as «coisas necessárias» para as obras e um certo número de famílias e marinheiros para povoarem a «fortaleza». Esses dados indicam que há uma ideia precisa da natureza e configuração da estrutura fortificada, incluindo uma noção precisa da sua dimensão e local de implantação. Esse poderá ser o momento em que entram

319. David Lopes, "Os portugueses em Marrocos. . .", *História de Portugal*, (1928-1954), vol. III : 533.
320. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, II, xxvii, (1949-1955), parte II : 91.
321. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, II, xxvii, (1949-1955), parte II : 91.

29 O fosso de marés na fortaleza de Achem. *Livro das plantas das fortalezas cidades e povoações do Estado da Índia Oriental*

A «Fortaleza Velha» de Achem envolvida por um fosso de marés, junto da ribeira das naus, e a «Fortaleza Nova» na embocadura do rio.

os elementos desenhados. Todos estes dados são necessários para calcular população e meios para a sua subsistência, assim como para preparar o embarque das «coisas necessárias» à construção que, em outros casos se sabe, incluía materiais de construção como cal e madeira, e também, por vezes, pedra aparelhada.

As condições de acessibilidade são, em primeiro lugar, condições de navegabilidade do rio. Cabe, por isso, a Diogo Berrio mostrar ao capitão o lugar previsto para a fundação da fortaleza. Porém, «a juízo de todos» a implantação prevista inicialmente é julgada «pouco conveniente» e terá sido alterada, segundo Góis. Como factores determinantes da alteração foram apontados a existência de fontes de água, um melhor ponto de desembarque e uma implantação mais próxima da embocadura do rio. A aproximação da embocadura teria vantagem do ponto de vista dos caudais de água e viabiliza a execução de um fosso de maré (como exemplo, a fortaleza de Achem [**29**]).

A operação de Mamora é concebida, tendo em vista uma primeira fase de rápida construção, de modo a acolher os elementos da guarnição e as famílias de povoadores no perímetro defendido. No primeiro dia em que se iniciam os trabalhos é armada uma «vila de madeira». Do mesmo modo, na Índia, três anos antes, Afonso de Albuquerque tinha pedido ao rei que lhe mandasse um castelo de madeira «mui concertado» e mestre que o soubesse concertar, explicando na carta, porque era um «instrumento» tão necessário.

Carta a el-rei de Afonso de Albuquerque, na qual lhe pede um castelo de madeira e fala das obras da fortaleza (Cochim, 1512, Setembro, 30). Senhor / A mim me diseram que Vossa Alteza tinha hum castelo de madeira que abastaria pera cimquemt'omeens ou sesemta terey em merce a Vossa Alteza mamdar mo porque he cousa muito necesarea pera logo segurar qualquer



29

cousa de que quiserdes que lamcemos mão e daly em diamte lavrar se a fortaleza ou qualquer outra obra que comprir porque ja por vezes me vy em gram necesidade diso e aimda pera qualquer lugar que comprir destruir se e todo nam ha hy nenhũ a cousa tam booa como he meter demtro hu castelo de madeira pera dy ho poer per terra e levamtar ho castelo de madeyra se comprir leixa lo e pera quaesquer outras cousas piquyenas e gramdes omde comprir ter cimquent' omens ou sesemta.[322]

Damião de Góis refere que as obras avançam em poucos dias tanto, que entra em funcionamento um fosso que toma a água da maré de modo controlado. A abertura da cava, que foi lançada com catorze palmos de altura e vinte de boca, permite o aproveitamento das terras retiradas do fosso para erguer barreiras e fazer o enchimento de muros defensivos. Assim o explica, noutro contexto, D. João de Castro ao seu filho.

Carta de dom João de Castro para dom Álvaro (Goa, 1547, Agosto, 13). Dom Aluaro, filho, pois dizes que a parede dese forte se faz de tres pallmos de fase da bamda de fora e outros tres de demtro e os quoatro de vão se emche de terra, pareceme que esta terra se devya cauar ao lomguo das paredes pera fazer maneira de caua, porque quoall quer caua que se fizer imda que seja muyto estreyta e bayxa sera gramde impedimento pera os de fora pois se nam podem cheguar aos muros sem emtulharem a caua, o que não pode ser sem fazerem primeyro bastiaẽ s e repayros, que he gram detemça e trabalho e gramde preposyto, pratiquay iso com Francisco Pirez e um dos fidallguos que la estão e se a desposição da terra o comsemtir fazey nyso o que puderdes, . . .[323]

Da expedição de Mamora ficou uma memória crítica de Diogo de Medina, um espanhol que nela participa e, ainda antes do abandono do lugar, escreve ao rei a denunciar o que considera serem falhas da obra[324]. No texto usa indistintamente os termos castelo e fortaleza para designar a obra justamente iniciada.

Os problemas são essencialmente dois. A localização escolhida é devassada por um monte próximo, e a sua implantação junto do curso do rio não é favorável. Um dos argumentos que apresenta é o de que o sítio é alagadiço no inverno. Contudo, o problema é mais complexo. A posição escolhida, num lugar retirado da entrada do rio, obriga a uma navegação interior exposta às investidas dos mouros que aproveitam para tomar conta das duas margens, junto da embocadura, incluindo o sítio escolhido, em primeira mão, para a fortificação, e controlam a passagem com os recursos defensivos conhecidos (cadeias, âncoras e despojos de navios, que entulham os fundos do rio). É interessante que é também de *desenho*, mas num sentido de retorno a desígnio, que Diogo de Medina fala quando alude às iniciativas dos mouros, dirigidas à preparação do ataque:

Carta de Diogo de Medina para o rei (Rio de Mamora, 1515, Agosto, 1). . . . e despues determinaron los moros atravesar el rio con vnos cables e anclas e anegaron en medio vna zabra cargada de piedras com anclas èchadas dela vna vanda y dela otra e saliendola fusta de noche dio en los cables e los corto al presente e despues no se a proveydo por ellos otra cosa e aviendo buen recabdo eneste rio con barcas bien armadas e caravelones con remos no creo que le faran mas y les sera tirado su deseñ o, . . .[325]

322. Gav. XV, maç. 19 - doc. 25, *As Gavetas da Torre do Tombo*, 12 vol. (Lisboa : Centro de Estudos Históricos Ultramarinos da Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1960-1977), vol. V : 302-303. José Custódio Vieira da Silva, *O Fascínio do fim: viagens pelo final da Idade Média* ([Lisboa] : Livros Horizonte, 1997) : 125.

323. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Pires (Francisco)", 1904, vol. II, n.º 767 : 302-303.

324. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Boytac (Diogo?)", 1904, vol. I, n.º 88 : 127-128.

325. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Boytac (Diogo?)", 1904, vol. I, n.º 88 : 128.

As críticas de Diogo de Medina põem em causa o prestígio do mestre Boitaca, a quem tinha sido cometida a responsabilidade da obra da fortaleza. Foram por isso silenciadas, sendo-lhe dito que se calasse, que onde estava mestre Boitaca, não havia que falar. Da memória das divergências havidas, transparece a noção de que se afrontaram concepções diferentes da intervenção de arquitectura militar, que implicavam a revisão e o ajustamento do projecto e das ordenanças em face das condições locais. Talvez a escolha de um novo sítio de implantação favorecesse a intenção de uma localização menos confinada a um reduto, como seria o primeiro lugar apontado, onde os mouros estavam a construir apenas um bastião. Por sua vez, Diogo Boitaca terá defendido o seu projecto que teria imaginado para uma implantação visível e aberta (o que explicaria a escolha da planície «alagadiça»). O castelo, cuja construção terá sido levada até à altura do parapeito, seria comparável à quadra do castelo de Óbidos, com uma dimensão de cerca de 70 metros, segundo testemunhos citados por Rafael Moreira[326]. Se assim é, então não haveria lugar propriamente a um ajustamento do projecto ao sítio, pois a sua configuração é regular e "rígida", mas seria necessário escolher uma localização adequada na planície, que garantisse a execução do fosso de marés e a entrada controlada de água. A memória dos participantes conservou o pormenor do engenho da solução que seria ensaiada em outras praças como a de Mazagão.

Ainda que não possa ser documentado, o desenho terá sido uma peça importante do processo, com a antecipação da obra a construir e a determinação exacta dos meios à sua execução. Possivelmente a obra tinha merecido a aprovação do rei, o que retirava margem de manobra a uma alteração local. Ora, em especial no domínio da arquitectura militar, a eficácia das soluções depende de um ajustamento exacto do projecto às condições do sítio, tendo em conta os recursos humanos e materiais. O desenho surge como uma necessidade de planeamento da intervenção e de comunicação à distância, mas a sua qualidade é apenas indicativa. A eficácia da solução do problema de defesa é uma exacta função do sítio.

A presença de Boitaca parece anunciar o propósito de realizar uma obra de aparato que haveria de apresentar-se como modelo e imagem de fundação nova nos territórios de conquista. A perfeição do seu desenho seria a garantia do sucesso da empresa. Na verdade, as possibilidades do desenho esgotaram-se ante a realidade do sítio. Concebido como um ponto de apoio isolado, que teria de resistir por si, o castelo-fortaleza não podia sobreviver. A sua localização denota uma concepção da defesa que privilegia a resistência passiva da obra, maciça e inexpugnável, conjugada com a eficácia do fosso. Na implantação não terá sido devidamente considerada a possibilidade de a

326. Rafael Moreira, "A época manuelina", *in Portugal no Mundo: História das Fortificações Portuguesas no Mundo* ; direcção de Rafael Moreira (Lisboa : Publicações Alfa, 1989) : 123.

artilharia ocupar o alto sobranceiro à fortaleza, subjugando-a. Nessas condições, a guarnição e os habitantes da estrutura fortificada vêem rapidamente mudar a sua situação: de ocupantes defendidos, passam a reféns sitiados. Os reis de Fez e de Mequinez ocupam a embocadura do rio e, a partir de uma estância que aí construem, atacam os navios, a partir de terra e por meio de dispositivos colocados no rio, controlando a passagem e condicionando o acesso à fortaleza. Um desenho "perfeito", concebido como um reduto inexpugnável, mas único e subjugado por um monte padrasto, e difíceis condições de acessibilidade por mar tornam refém a população acolhida no interior da praça-forte. Como facto histórico, Mamora perde-se nas dobras do tempo, restando apenas a vaga memória de uma expedição que terminou tragicamente e sem glória. No entanto, como operação falhada constitui uma lição de problemas de relação do desenho com o sítio que não foram convenientemente tidos em conta e resolvidos.

Em outras obras de arquitectura, a abertura concedida pelo desenho e a margem de indeterminação deixada à discrição do arquitecto podem tomar um sentido diferente. Essa abertura constitui o espaço de individuação da obra e da sua materialização, realizada com a intervenção de diferentes saberes de artesania. Merece atenção o exemplo da campanha de obras manuelina que decorre no convento de São Francisco de Évora, «para ser acabado». Os termos da empreitada contratada com Martim Lourenço contêm uma descrição cuidada das obras a realizar, mas, ao mesmo tempo, incluem a indicação de que há partes que são deixadas ao saber e à discrição de quem as há-de executar. Pela maneira "gráfica" como as condições do contrato são enunciadas e é feita a descrição das obras, e pela precisão das medidas indicadas, relativas à definição planimétrica e altimétrica dos compartimentos, não pode deixar de ter existido, na base, um projecto desenhado. Todavia, apenas é feita alusão a uma mostra dedicada à sala do Capítulo.

> "Alvara de concerto" do rei com Martim Lourenço (Évora, 1513, Abril, 25). It. debaixo da dita abobada no andar da crasta se fará hua casa naquella parte que está na mostra pera capitollo, que será de trinta covados de comprido e vinte e oito de larguo, . . .[327]

A disposição dos espaços é organizada a partir da identificação das principais divisões: a ala dos dormitórios, a casa do Capítulo e o sistema de circulação. A indicação de medidas é dada pelo exterior, denotando uma noção de corpo da edificação, e, pelo interior, no caso da configuração dos compartimentos principais. Outras divisões secundárias dentro da estrutura de um convento, como a enfermaria e a livraria, que partilham o piso por cima do refeitório, são determinadas por «hum repartimento no lugar onde houvermos por bem para ficarem duas cazas». O modo como essas

327. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Lourenço (Martim)", 1904, vol. II, n.º 545 : 86.

divisões se articulam com o resto do convento está, no entanto, clarificado, pois o ajustamento resulta da repartição principal e é acertado nos espaços menores e de circulação.

> "Alvara de concerto" do rei com Martim Lourenço (Évora, 1513, Abril, 25). E antre a dita parede e a do cruseiro se fará hua escada com degráos de pedraria de dez palmos de larguo e vaão pera serventia do dito dormitorio de cima, a qual se lançara per aquella parte que milhor parecer.
> E a dita escada tera huma serventia pera hum portado que se fara pera a crasta segunda pera os frades irem por ela ao coro, o qual sera de pedraria e da grandura que bem lhe parecer e for necessario.[328]

Existe uma "área de indeterminação" relacionada com a ausência de conhecimentos teóricos que permitam calcular estruturas. A espessura das paredes resistentes e a definição de elementos estruturais, incluindo no caso em que estão sujeitos a esforço de abóbadas, são determinadas empiricamente, em função da experiência prática. Veja-se, por exemplo, o modo como é definida a intervenção de reconstrução do dormitório velho:

> "Alvara de concerto" do rei com Martim Lourenço (Évora, 1513, Abril, 25). . . . e farseha outra parede de novo sobre o alicerce da que ora está na dita crasta segunda se for tal que a sofra, e se nom for tal farseha outro de novo, . . . a qual parede sera daquella grossura que vir que he bem pera a obra ser segura e ao menos será ate abobada de tres palmos e dahy pera cima de dous palmos e meo, . . .[329]

Finalmente, a qualificação material e formal dos elementos e das divisões é dada sob o modo de uma orientação de princípio, mas a execução formal é deixada em aberto e ao critério do mestre que a irá executar. Esse é o espaço em que se afirma a maestria e a criatividade do construtor. Assim, os espaços do dormitório e da sala do Capítulo serão abobadados, mas no Capítulo, «por ser casa que sempre há-de parecer, a abóbada dela será de melhoria da outra».

Na obra de São Francisco, a referência a desenhos é esparsa, surgindo apenas citada a mostra da sala do Capítulo, que é o espaço mais qualificado incluído na empreitada. A imagem debuxada constitui um elemento de referência para a realização da obra, sendo completada pela enunciação de princípios de aplicação que orientam a sua aplicação caso a caso. Um desenho aberto traça as linhas gerais da disposição e define as partes principais de uma obra (a casa do Capítulo, a ala das celas).

À figura traçada é intrínseca uma margem de indefinição de sentido positivo, pois constitui a afirmação de um princípio de especificação local, e de acerto confiado à arte e ao saber do mestre. Os problemas estruturais precisam ser resolvidos localmente, em função do conhecimento da natureza dos terrenos, da qualidade dos materiais e da apreciação dos aspectos construtivos, relacionados com a determinação de um sistema de paredes resistentes.

O conhecimento experiencial dos mestres permite-lhes enfrentar os problemas de ajustamento da disposição e construtivos. A maestria pessoal resolve de modo criativo a definição do pormenor, e

328. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Lourenço (Martim)", 1904, vol II, n.º 545 : 87.
329. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Lourenço (Martim)", 1904, vol II, n.º 545 : 86-87.

um sentido de discrição e de conveniência orientam a qualificação diferenciada dos lugares da obra. A forma do desenho é dada pela causa edificadora.

3.5 A invenção da ideia e a arte da solução

3.5.1 Francisco de Holanda, a invenção e o desenho da ideia

O aparecimento da palavra *desenho* nos textos de Francisco de Holanda assinala o reconhecimento da especificidade do exercício a que diz respeito. Mais do que ponto de partida, significa uma evolução no processo de diferenciação da natureza da representação da ideia, pela imagem, que vai estabelecer uma distinção de sentidos entre debuxo e desenho. Enquanto designações usadas na arquitectura, as palavras debuxo e mostra concorrem com a novidade da afirmação do desenho. É em pequenas anotações de Francisco de Holanda, que datam a realização de uma série de imagens da obra De aetatibvs mvndi imagines. *Livro das Idades*, que o termo desenho surge pela (talvez) primeira vez. O sentido da designação é preciso, porque fala de *imagem* e distingue, na sua realização, a parte que é desenho e a parte que respeita a aguarela de cores e a aguada:

> Holanda, *De aetatibvs mvndi imagines.* fazia Em Euora o desenho / & as colores. 1545.[330]

> Holanda, *De aetatibvs mvndi imagines.* fazia ẽ Santarẽ o desenho.1547.
> fazia ẽ almeirim as colores.1551.[331]

No tempo em que dá início à série de imagens do *Livro das Idades*, em 1545, Francisco de Holanda escreve *Da Pintvra antigva* (1548), obra que acolhe já as suas primeiras reflexões acerca do desenho. Na sequência da estada em Itália, Francisco de Holanda apercebera-se da importância do desenho como «força da pintura» e como ciência e arte que consiste «no desenho, ou debuxo». A esse propósito cita Donatello que insistia com os seus discípulos para que desenhassem - «desegnate» - para atingir a maestria na arte da escultura. Embora haja na afirmação de Holanda uma sugestão de equivalência de significados dos termos *desenho* e *debuxo*, a evolução tenderá a clarificar a sua diferenciação.

A defesa do desenho, por Francisco de Holanda, constitui um contributo importante para o debate de ideias, não apenas na pintura e em outras artes, mas também na arquitectura. É na década dos anos quarenta, do século XVI, que surgem documentadas referências consistentes ao debuxo e à traça como elementos de uma cadeia de comunicação do projecto à obra. Esses anos são decisivos para a renovação da disciplina de arquitectura que se produz no contacto com o estudo do Antigo, as obras de inovação da Renascença e os seus autores, nos centros da cultura artística de Itália, de

330. Holanda, *De aetatibvs mvndi imagines*, *f* 3v,4v, 1983.
331. Holanda, *De aetatibvs mvndi imagines*, *f* 5v, 1983.

França e das Espanhas, entre outros, e é assistida pela difusão de tratados de arquitectura que permite articular a recepção da informação com a sua divulgação, interferindo nos processos de transmissão de conhecimentos a nível disciplinar. O contributo de Francisco de Holanda para a consolidação do pensamento acerca do desenho é decisivo, pois a sua obra escrita e os desenhos revelam o caminho percorrido, na clarificação da função do desenho nas artes, em especial na pintura e na arquitectura. Se bem que do ponto de vista do âmbito temporal do nosso trabalho a sistematização do desenho e a sua teorização, levadas a cabo por aquele autor, ultrapassem os limites cronológicos impostos, ao mesmo tempo, a possibilidade da sua sistematização clarifica o caminho encetado já anteriormente. Em certa medida é como se a obra de Holanda desse uma forma definitiva e exemplar, por força da sua formulação teórica e do significado dos seus desenhos, a um processo "em curso".

Em 1571, numa síntese que constitui um testemunho da experiência e da prática de uma vida, Francisco de Holanda retoma a defesa do desenho. O texto *De quanto Serve a Ciência do Desenho e Entendimento da Arte da Pintura. . .* resume os pontos fundamentais para compreender o caminho percorrido no entendimento do desenho, enquanto que a coerência do discurso revela em que medida esse percurso se tinha tornado transparente e "consciente" para o seu autor. No contexto, surgem diferenciados os sentidos de desenho e de debuxo.

> Holanda, *A Sciencia do Desegno*. E Digo q̃ a Pintura ou debuxo de q̃ trato não / He o q̃ comũ mẽ te se çhama Debuxar ou / Pintar dos q̃ pouco sabẽ qual he o officio / dos q̃ Debuxão Lauores e folhagẽ s, ou dos / q̃ Pintaõ cõ tintas vermelhas e azuis e des. / (ẽ quãto Terra) por q̃ Deste Debuxar e Pin/tar eu aqui não fallo. Mas Escreuo dãqla / sçiencia naõ [so] a Prendida por jnsino dou/tros Pintores: mas Naturalm^te^ Dada por o / sum̃o Mestre DEOS gratuita no Ẽ tendim^to^ / Procedida de sua Eterna SCI Ẽ CIA A qual se / chama DESEGNO e não Debuxo, nẽ Pin/tura.[332]

Discorrendo acerca de quantos foram estimados «por algum grande engenho no entendimento da arte e ciência da pintura que é o desenho . . . em todas as Idades e Nações do Mundo», Francisco de Holanda afirma a condição da pintura como ciência, pelo entendimento que nela é manifestado. Afirma também a condição da pintura como arte que não pode ser aprendida por ensino, antes é acto criativo natural, concedido como dote divino.

> Holanda, *A Sciencia do Desegno*. o qual Desegno assi Natural no Entẽ /Dimẽ to por DEOS de q̃ Elle tẽ a Gloria de que / Naçe: He Huã cousa taõ grande e hũ dote / tão Diuino: q̃ omesmo q̃ DEOS obra nelle [naturalm^te^]* / obra Elle ẽ todas as obras [manuaes e intellectuais]* q̃ pode ser feitas / ou jmaginadas. Easssi como Este Desegno / criado no Ẽ tendimẽ to ou jmaginatiua he / Naçido da Eterna SCI Ẽ CIA jncreada na Nossa: / assi anossa Idea creada Daãorigẽ / e jnvencão a todas as outras obras Artes e ofiçios q̃ / usão os Mortaes.[333]
>
> * [Na margem, relativamente às partes acrescentadas:] «+Ja isto está emendado+»

Ao estabelecer a condição artística do desenho como acto de criação, Francisco de Holanda clarifica o seu pensamento, traçando uma linha de separação entre o desenho e o debuxo comum que

332. Holanda, *A Sciencia do Desegno*, ii, *f.* 36v-37, *in* Segurado, *Francisco d'Ollanda*, 1970 : 138-139.
333. Holanda, *A Sciencia do Desegno*, ii, *f.* 37, *in* Segurado, *Francisco d'Ollanda*, 1970 : 139.

considera ser o produto de uma actividade oficinal. Poderia ser dito que traça a linha entre o artista-criador da época moderna, e o homem medieval que fabrica na sua condição de artesão confinado ao mundo do exercício oficinal. No final do tratado, Francisco de Holanda acrescenta:

> Holanda, *Da Fabrica* e *A Sciencia do Desegno*. Tudo sobgeito asser Emẽ dado da ortodoxa / e catholica Fee, como mãda o Cõcilio Tridẽ tino. / Como ja tẽ feito o Rº e docti[si]mo P. F. Bartholomeu ferrreira[334].

A radicalidade do pensamento de Francisco de Holanda acerca do artista criador merece um reparo do censor que ressalva ser a arte do artista adquirida por meio natural e por *indústria* humana, rejeitando a condição de dom sobrenatural incarnado.

> Frei Bartolomeu Ferreira. Em outra obra q a quj vaj do mesmo Autor / em louuor da pintura se há de advertir: / prinçipalmẽ te no 2. Capitulo q̃ para / estar bem diffinida apintura, se ha de / declarar q a dita arte ou sciẽ çia / Hé natural e acquirida per meo / natural e industria humana e nõ he / dom infuso e sobre natural, e ho / mesmo q aquj o autor diz da idea e / desenho da pintura tem todas as / outras artes cõ esta declaração se pode / diuulgar a dicta obra q̃ tenho por m.to / proveitosa e ẽ genhosa ẽ fé do qual / assinei aqui 13 de Abril 1576 fr bartholomeo / ferreira.[335]

Quando, em 1571, Francisco de Holanda escreve sobre a diferença entre o desenho e o debuxo, fundamenta-a numa distinção essencial entre o acto de criação do artista-criador e o exercício de arte praticado pelo oficial de um ofício. Em certo sentido, tal facto denota o tempo que foi necessário para que o desenho se definisse como expressão criadora e fundamento de todas as artes, e se consolidasse como disciplina. A linha de demarcação vinha sendo traçada, pois já numa passagem *Da Pintvra antigva*, Francisco de Holanda evocava a sua experiência pessoal do exercício da arquitectura, como lugar de ciência por onde a arte da pintura passeia, livre, por «recreação e desenfadamento».

> Holanda, *Da Pintvra*. E stimo eu em muito a arquitectura, tanto que a tenho por uma dignissima e antigua sciencia, e assi mesmo lhe chamo a varanda e passadiço, por onde a celestrial arte da pintura paseia por sua recreação e desenfadamento, feita das colunnas corinthias sobre a ordem ionica. E quando o desenhador não quizer usar da arquitectura com o principe que serve, para deixar viver os outros arquitectores, ao menos não pode negar áquelle tal senhor servir com o desenho e invenção de toda a obra nos edificios que fazer quer, para que os taes officiaes hajão de acabar sobre o seu desenho e sobre o que elle der por conselho e juizo e traça, se aquelle principe serve em boa fé, porque nenhum arquitector, ou pedreiro pode chegar com seu saber a alcançar o que acha o desenho em sua arte.[336]

A passagem é significativa relativamente a três questões centrais para o processo do projecto. Por um lado, revela um novo entendimento do desenho, como elemento do processo de invenção da obra, destinado a comunicar a imagem da obra ao estaleiro. No entanto, não se trata apenas do aparecimento do desenho, mas sim da afirmação da diferença entre o acto de invenção e o exercício que leva à sua execução. A separação entre o momento do projecto e o momento da sua execução está enunciada. A sua concretização implica a distinção dos intervenientes. A função do *desenhador*

334. Holanda, *Da Fabrica que faleçe ha Çidade de Lysboa* e *Lembrança ao muyto Serenissimo e Christianissi°, Rey Dom Sebastiam: dequãto serue a Sciencia do Desegno e Ẽ tendimẽ nto da Arte da Pintura, na Republica Christam asi na paz como na guerra*, "fim", *f.* 49v ; reprodução fac-similada *in* Jorge Segurado, *Francisco d'Ollanda* (Lisboa : Edições Excelsior, 1961) : 164.

335. Frei Bartolomeu Ferreira, *in* Holanda, *Da Fabrica* e *A Sciencia do Desegno*, *in* Segurado, *Francisco d'Ollanda*, 1970 : 68.

336. Holanda, *Da Pintvra antigva*, xxxxiii, 1930 : 154.

(a sua arte) é a de fornecer a invenção da arquitectura e o seu desenho. Aos oficiais compete o trabalho de «acabar sobre o desenho», segundo o conselho, juízo e traça do autor. De um lado está o artista criador (a *arte* do desenhador), e do outro o ofício daqueles que acabam (os oficiais e mestres). A linha de demarcação atravessa os domínios de acção, separando o desenho e a invenção, que pertencem ao domínio da arte, da sua execução no plano da arquitectura, como ciência e saber.

A afirmação de Francisco de Holanda citada tem sido interpretada como uma defesa das funções que exerceria junto do rei[337]. De modo positivo, significa a defesa de um espaço próprio de projecto - a arte da invenção da obra e do seu desenho - no processo que leva à edificação da obra. A clareza da formulação denota até que ponto estava compreendida a evolução do processo do projecto que tinha começado a firmar-se no tempo de D. João II. O pensamento de Francisco de Holanda acerca do desenho consolida-se num entendimento abrangente da sua prática como uma parte essencial do acto de criação e de invenção, estando por isso na origem e fundamento de todas as obras de arte e de ofícios. «He raiz e fonte de todas as obras [manuaes e vesiueis]»[338].

> Holanda, *A Sciencia do Desegno*. Este He o Debuxar de q̃ fallo e a Pintura: / a q̃ çhamo DESEGNO: q̃ hũ Dos majores / e majs Eyçelentes e Proueitosos Jnstrumẽ tos / He: para as obras Materiaẽ s (eajnda spi/rituães como saõ as JMAGES) de q̃ se ser/vẽ as Republicas e Rejnos como logo mostra/rej. Quer Dizer Este DESEGNO de q̃ escreuo / Antes Determinar, jnventar, ou figurar ou / jmaginar Aquilo q̃ naõ he: pa q̃ seja e benha / ater ser assi das Cousas q̃ são ja feitas do / Primeiro Entẽ dimẽ to jncreado de DEOS, / q̃ as jnbẽ tou Primero: como das q̃ jnda não / saõ denos jnventadas de q̃ vẽ Dizerẽ os / Pintores q̃ jatẽ acabado efeito asua obra co/mo ẽ sua Idea tẽ feito o Desegno della. não tẽ /do jnda feito nada mais q̃ o DESEGNO na Idea. / De q̃ vẽ Dizerẽ tãbẽ os jmperadores na gue/rra q̃ tẽ DESEGNO de jr assẽ tar seu Capo ẽ tal prouincia, ou de cõbater cõ seu Exerci/to tal çidade, ou de fazer tal fortaleza: m^to^ / Antes q̃ o fação. Tendo feito ja o Desegno na / Diliberação secreta do Entẽ dimẽ to. Principalmẽ te chamo DESEGNO Aquella Idea / criada no Entẽ dimẽ to criado: q̃ Emita ou / quer Emitar as Eternas e Diuinas Sciẽ çias / jncreadas. cõ q̃ o Mujto Poderoso SENÑOR DEOS Criou todas as obras q̃ vemos. E cõprẽ /de todas As obras q̃ tẽ jnvẽ çaõ, ou forma, ou / fermosura, ou proporcão, ou q̃ a esperã de / ter assi jnteriores nas Ideas, como Exterio/res na obra. E isto baste quãto ao DESEGNO.[339]

Assim se compreende a extensa enumeração de domínios dos quais participa o desenho, referida por Francisco de Holanda. O desenho serve para desenhar os objectos da devoção, os instrumentos da liturgia da Igreja e os símbolos do poder real; serve para desenhar as obras de arquitectura (incluindo militar e naval), de pintura e escultura; serve na arte da guerra e na cartografia, no paisagismo, na numismática e na heráldica, na ornamentação e na decoração. Para Francisco de Holanda, o desenho é encontro da ideia, como «deliberação secreta do entendimento criado», e é a sua expressão em imagem. Como a pintura é uma «declaração do pensamento em obra vesivil e contemplatiua, e segunda natureza»[340]. O exercício do desenho encontra-se centrado na passagem da ideia para a imagem, na formalização do seu sentido essencial e na expressão de uma síntese de conceitos através do desenho.

337. Segurado, *Francisco d'Ollanda*, 1970 : 38.
338. Holanda, *A Sciencia do Desegno*, *f.* 38, *in* Segurado, *Francisco d'Ollanda*, 1970 : 141.
339. Holanda, *A Sciencia do Desegno*, ii, *f.* 37-37v, *in* Segurado, *Francisco d'Ollanda*, 1970 : 139-140.
340. Holanda, *Da Pintvra antigva*, ii, 1930 : 66.

O desenho torna-se o meio para aceder à imagem da ideia e, no limite, o meio para ir ao encontro da criação da ideia. Nesse sentido, é desígnio, ainda antes de ser desenho manifestado. Com essa ideia cumpre-se de certo modo um círculo, sendo possível retomar um ponto de partida do início do capítulo. A noção de uma raiz essencial que une desenho e desígnio num mesmo propósito supera a dicotomia que força a exclusão mútua de um processo de obra "com desenho" e "sem desenho". A obra de Francisco de Holanda contém vários casos de desenhos de projecto, como os desenhos de arquitectura que ilustram algumas das imagens no *Livro das Idades* e o tratado *Da Fabrica que faleçe ha Çidade de Lysboa* (1571). O tratado termina com a apresentação do projecto de uma capela *em louvor do Santíssimo Sacramento,* com uma planta centrada «em forma de Hóstia» [32-35]. O projecto permite compreender de que modo o desenho serve um encontro «entre os valores simbólicos e os valores formais»[341]. Já depois de encerrado o texto com o louvor a Deus, surgem os desenhos relativos ao sacrário e à custódia, que escapam ao quadro do tratado como figuras quase indesenháveis da ideia essencial da obra. O projecto faz uma síntese complexa de várias referências, que não cabe interpretar desenvolvidamente neste contexto. O edifício, o sacrário e a custódia contêm-se sucessivamente. O sacrário encerra em si, sobre um pedestal, a custódia que apresenta a ideia essencial da composição, retomando a forma do edifício. Como um microcosmo, a custódia contém o Santíssimo Sacramento, sob a forma de um coração de Luz que transborda e tudo ilumina e reina em glória sobre o universo, centrando a totalidade da composição. A composição da custódia e do sacrário sintetizam a ideia do corpo de Cristo como Corpo Eucarístico e do Corpo da Igreja em comunhão em Cristo, numa representação hierarquizada que significa a ordem da hierarquia celeste. A referência à hierarquia celeste remete para a obra homónima, de Dionísio Pseudo-Aeropagita que foi comentada por muitos autores ao longo do tempo. Entre os comentários encontra-se um esquema da ideia na obra de Carolus Bovilllus *Liber de Sapiente* [31][342]. De modo sintético, a figura tem um centro que é o Divino. Uma sequência de anéis ordena hierarquicamente os níveis, desde os espíritos celestes angélicos, aos seres racionais (as figuras humanas, no envasamento, sobre o qual se ergue a custódia), ao mundo animal, correspondente ao anel exterior (peixes, na plataforma da custódia).

De modo subtil, Francisco de Holanda já tinha imaginado uma ordenação similar anteriormente, na imagem da *Criação do Sol e da Lua*, em que a separação da figura do Criador, relativamente à orla de querubins, é dada por meio de um traço subtil de nuvens[343]. Um apontamento idêntico de nuvens

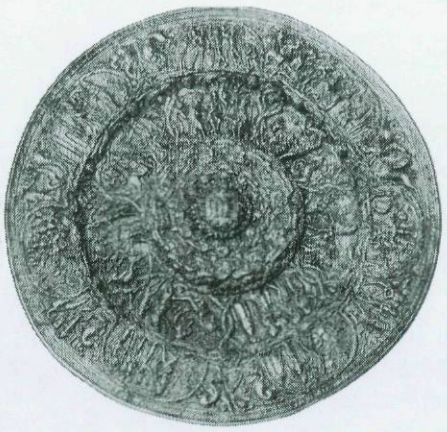
341. Vieira, "Sete Razões. . .", *O Desenho e o Projecto* (1988), 1995 : 51.

342. Carolus Bovillus, *Liber de sapiente* [Paris-Amiens, 1510-11], ed. Raymond Klibansky ; *in* Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (Reprograf. Nachdr. d. 1. Auflage, Leipzig, Berlin 1927 ; Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, 6. unveränd. Aufl. 1987) : 389.

30 Salva de aparato, século XVI-primeiro quartel (Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda)
Prata dourada, punção da cidade do Porto, duas marcas de ourives. As figuras que ornamentam os círculos concêntricos revelam uma temática semelhante à das quatro órbitas da figura de Bovillus **[31]** e dos sucessivos planos de pavimento do Sacrário da capela de Francisco de Holanda, incluindo na terceira dimensão as cariátides **[33]**.

estabelece o *velo* de separação entre a custódia e o corpo do envasamento, sobre o qual pousa. Todo o edifício conceptual do *corpo* da Igreja, representado no sacrário, encontra-se dentro do edifício que é a capela. Ao retomar a forma da custódia, na sua conformação externa da capela, o significado interior é devolvido na similitude das imagens interior e exterior. Em planta, a ideia é explicitada coerentemente, por meio de uma diferenciação de espaços anelares centrados, com um deambulatório que envolve o espaço mais reservado, onde se encontra o sacrário, sobrepujado por um corpo em lanterna. Na composição dos espaços em volume, e a partir do deambulatório abobadado, acede-se, através de uma arcada, a um espaço central sobrelevado, sobre o qual se ergue o sacrário. A estrutura do sacrário é constituída por uma cúpula, suportada por "cariátides" com figuras angélicas, que encima o espaço onde repousa a custódia, e o encerra como o firmamento com estrelas.

No projecto da capela e do sacrário, interessa o modo como através do desenho se torna possível explicar a ideia e desenvolvê-la visivelmente. Actualmente esse facto parece uma evidência, mas em face do modo como a ideia era comunicada, ao tempo, por meio de esquemas, mostras e, mesmo, maquetas, nenhum desses meios se revelava adequado a pensar a concepção da obra e representar a sequência de espacialidades contidas umas nas outras, e as sucessivas relações e mudanças de



30

343. Holanda, *De aetatibvs mvndi imagines*, *f* 6, 1983.

31 Carolus Bovillus, *Liber de sapiente*, «quattuor orbes» (Paris ; Amiens, 1510-1511)

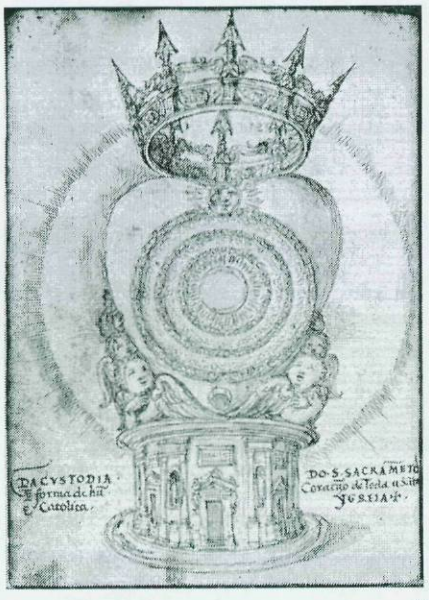
32 Francisco de Holanda, *Da Fabrica que faleçe ha Çidade de Lysboa*, "Da CVSTODIA DO S. SACRAMẼTO ẽ forma de hũ Coracão de Toda a Sãta e Catolica IGREIA", *f.* 32v, 1571

33 *Ibidem*, "Lembrãça do Sacrario onde ha destar a Custodia", *f.* 32

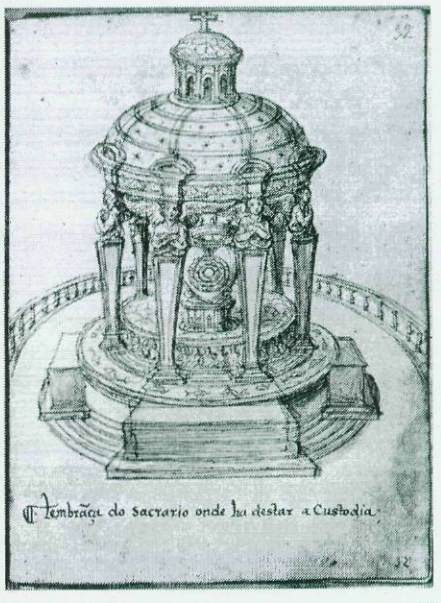
34 *Ibidem*, "Lembrãça para a Capella do S. SACRAMENTO em forma de HOSTIA - Polla parte defora", *f.* 30

35 *Ibidem*, "Lembrãça da Charola polla parte de Dentro onde há destar o Sacrario", *f.* 30v



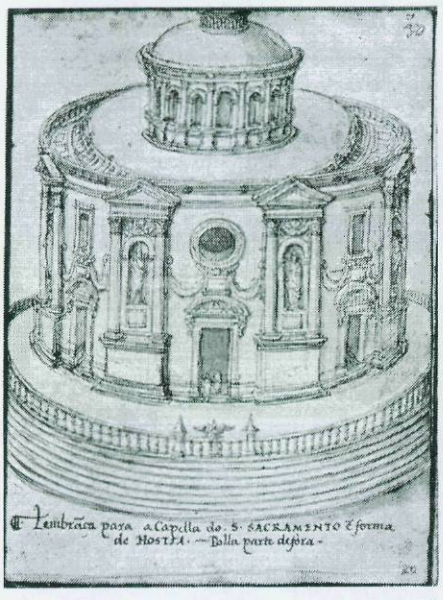


31



32

33



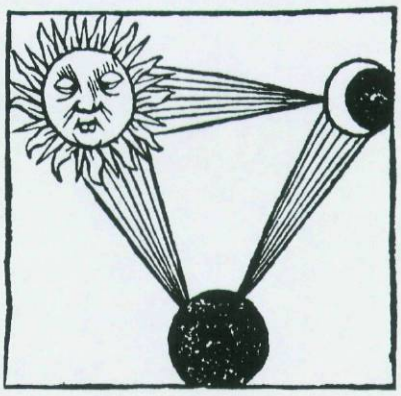
34



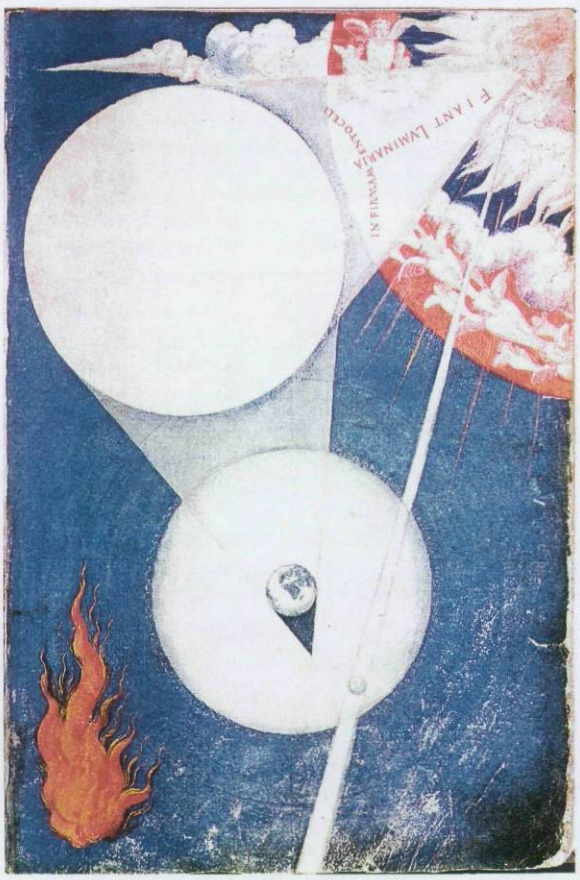
35

36 Carolus Bovillus, *Liber de sapiente*, «Trinitas angulorum» (Paris ; Amiens, 1510-1511)

37 Francisco de Holanda, *De aetatibvs mvndi imagines*, *f.* 6 (Madrid, Biblioteca Nacional) «FIANT LVMINARIA IN FIRMAMENTO C[O]ELI»



36



37

escala ideadas na solução. No caso, o desenho é um instrumento de conceptualização decisivo para enfrentar a complexidade e a novidade da concepção e de comunicação da ideia.

Uma outra imagem de Francisco de Holanda, a *Criação do Sol e da Lua*, de 1547 [37][344], permite compreender a interacção entre o desenho e a geometria na significação e na mostra do sentido da obra. Na imagem de Francisco de Holanda, a geometria tem um sentido conceptual de explicitar a ideia, figurando a articulação dos seus "termos": a Luz Divina do Criador, o Fogo, e a criação do Sol, da Lua e da Terra. A construção geométrica dá expressão ao processo da Criação, figurando a relação entre os termos Criador, os «luzeiros» criados e a Terra. Por sua vez, as figuras geométricas dão forma aos corpos criados. Os elementos da imagem escrevem, *desenhando*, a interpretação. A imagem de Francisco de Holanda poderá ter partido de uma figura conceptual mostrada esquematicamente que acompanha a edição do *Liber de sapiente*, de C. Bovillus [36][345]. Essa figura representa o Sol, a Lua e a Terra numa articulação triangular.

> Bovillus, *Liber de sapiente*. Sol primus est et per se lucidus ipsiusque lucis initium; a sole lux in lunam derivatur; a sole vero et luna in teram. Sol a nullo lumen receptat, luna a sole illustratur, terra ab utrisque.[346]

No desenho de Holanda, o que há de inteiramente novo é a liberdade de criação pelo desenho, com a expressão da ideia numa imagem sintética, recorrendo à invenção da construção geométrica que se torna função do sentido e mostra de exactitude do conceito desenhado.

3.5.2 A arte da solução, invenção e *causa* da construção

Com a linha de demarcação traçada por Holanda entre o desenhador e o oficial, esboça-se a separação de dois mundos. Contudo, por enquanto, ainda se encontram próximos ao ponto de quase se tocarem, parecendo querer superar a fractura que se insinua. De um lado, coloca-se o arquitecto-artista, *literato*, diletante e pensador que inventa com desenho o essencial de toda a obra, à semelhança de Francisco de Holanda. Do outro lado, está o arquitecto-industrioso que usa o desenho como indicação e acaba a sua prática na obra, entendendo que cabe ao *architector*, na sua discrição e no seu bom juízo, a determinação mais precisa e o ajustamento da solução, em face das condições particulares de cada obra. É esse o ponto de vista de Francesco di Giorgio e é, de certa maneira, também o d(e todo)o mestre construtor.

> Schmitthenner 1949. Per il maestro costruttore il disegno è solo uno strumento ausiliario, niente di più, e non dovrebbe pertanto mai essere ciò che risolve.[347]

344. Holanda, *De aetatibvs mvndi imagines*, *f* 6, 1983.
345. Bovillus, *Liber de sapiente*, *in* Cassirer, *Individuum und Kosmos*, 1963 : 362.
346. Bovillus, *Liber de sapiente*, *in* Cassirer, *Individuum und Kosmos*, 1963 : 360.
347. Schmitthenner, *La forma costruita*, 1988 : 37.

Francisco de Holanda define-se como aquele que serve o senhor «com desenho e invenção de toda a obra nos edifícios que fazer quer», deixando para os oficiais «que hajam de acabar sobre o seu desenho e sobre o que ele der por conselho e juízo e traça»[348]. Afirma assim o primado do acto criativo e da invenção sobre a execução que deve conformar-se com as determinações do desenho. Conselho e juízo estão com o autor da concepção. Esse facto significa um deslocamento de ênfase que faz a passagem de um processo em comum, em que saber, conselho e juízo são *praticados* por um colectivo de intervenientes (considerando o duplo sentido do termo, no sentido de discussão e de exercício de um fazer), para a consagração de uma separação que fará emergir a tendência para valorizar uma das partes, em última análise representada pelo artista-demiurgo. A distância que se instala entre o projecto e a obra, pode ser aferida nos breves comentários de Francisco de Holanda, acerca da obra da fortaleza de Mazagão, cuja autoria de «desenho e modelo» reivindica.

> Holanda, *A Sciencia do Desegno*. Assi como se seruio / demi ElRey e o Jfante na fortaleza de Ma/zagão q̃ he feita por meu Desegno e mo/dello. Sẽ do aprimeira força bẽ fortaleçida / q̃ se fez ẽ Africa aqual desegnei vindo / De Italia e de frãça: De Desegnar Por minhas / Mãos e midir As Prinçipaes fortalezas do Mũ /do (mas ade Mazagão naõ se fez de / tijolo como aelRey e ao Jfante avisej Elles saberiaõ o / por q̃)[349].

De facto, a fortaleza de Mazagão foi construída por João de Castilho, segundo «apontamentos» de Benedetto de Ravena. O comentário de Francisco de Holanda é revelador da confiança na certeza do desenho que instala a dificuldade do diálogo com o mundo dos «oficiais». Na sua perspectiva, o conhecimento das «principais fortalezas do mundo» que desenhou por suas mãos e mediu, e a certeza das «seguras fortalezas de Tijolo e não de pedra»[350] justificam a sua autoridade, na determinação do projecto e das especificações construtivas, pelo que não encontra explicação para o facto de não terem sido seguidas as suas indicações. Ao alargar a sua concepção abrangente do desenho à arte da guerra, sujeitando a disposição das forças e dos sistemas defensivos, no terreno, a uma prévia determinação pelo desenho, as propostas de Francisco de Holanda atingem o limite de viabilidade. Os desenhos de uma frota naval, disposta em cruz [**38**], ou de exércitos, ordenados segundo a figura humana [**39**], parecem meras representações simbólicas de mostras que se destinariam a serem seguidas, quando muito, na forma dos «Alardos e Exercitos ẽ Lysboa»[351]. No entanto, a intenção de Holanda quer-se prática e aspira a ser concretizada, pois acrescenta que o rei deve servir-se do desenho «no Tomar Terra ẽ Africa e no Mouer do Exercito cõtra fez»[352].

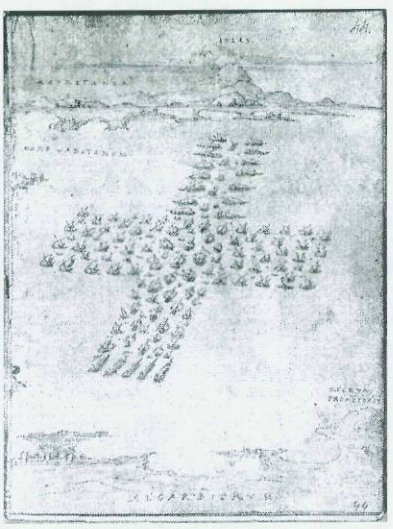
(O raciocínio poderia ser prosseguido, a propósito da trágica expedição de D. Sebastião, em 1578. Ao desejar praticar actos militares, «marchando e alojando o seu campo, atravessando rios e

348. Holanda, *Da Pintvra antigva*, xxxxiii, 1930 : 154.
349. Holanda, *A Sciencia do Desegno*, v, *f.* 43-43*v*, *in* Segurado, *Francisco d'Ollanda*, 1970 : 151-152.
350. Holanda, *A Sciencia do Desegno*, v, *f.* 43, *in* Segurado, *Francisco d'Ollanda*, 1970 : 151.
351. Holanda, *A Sciencia do Desegno*, v, *f.* 45, *in* Segurado, *Francisco d'Ollanda*, 1970 : 155.
352. Holanda, *A Sciencia do Desegno*, v, *f.* 45, *in* Segurado, *Francisco d'Ollanda*, 1970 : 155.

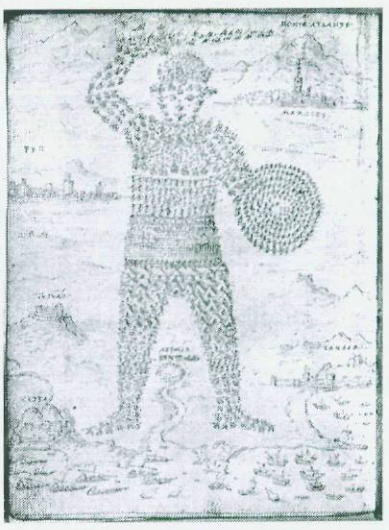
38 Francisco de Holanda, *Dequãto serue A Sciencia do Desegno*, «Alardos e Exercitos ẽ Lysboa», *f.* 44

39 *Ibidem*, «formas das Gales, e nNaõs, egaleões Nouos e nas mapas e cartas de Africa», *f.* 44v

dificuldades», o rei é levado a desembarcar em Arzila e caminhar «por terra com muito risco da sua pessoa e da sua empresa», para se dirigir a Larache, conquistando Alcácer Quibir no caminho[353]. Na movimentação dos exércitos portugueses, no deserto marroquino, impera o sentido de um formalismo de encenação de mostra, que prevalece sobre o bom-senso de uma correcta observação e avaliação das condições locais, que recomendariam o transporte dos exércitos por mar, e a redução da evolução no terreno, para não comprometer, à partida, a viabilidade e o propósito da expedição.) Nos desenhos da disposição das forças militares, de Francisco de Holanda, como na intervenção que terá sido desenvolvida em Mamora, por Boitaca, transparece um problema de desenho, na medida em que este tende a tomar conta da definição total da operação e da obra. Em Mamora terá prevalecido a ideia de que a defesa desse lugar da costa poderia ser resolvida a partir de um único ponto de reduto máximo. A fortificação é concebida como um reduto inexpugnável, que resiste até ao limite do assédio directo dos muros da fortificação. Nesse processo, um desígnio forte predetermina a intervenção, menorizando o papel de tácticas complementares de movimentação de forças móveis de defesa activa. Do mesmo modo, nas propostas de Francisco de Holanda de disposição do exército e das forças navais, domina a teoria de uma figura conceptual que contém a chave da solução do problema, na certeza do valor intrínseco da geometria e do desenho que



38



39

353. J. M. Queirós Velloso, *D. Sebastião.1554-1578* (Lisboa : Empresa Nacional de Publicidade, 1935 ; 3ª ed. 1945) ; *in* Joaquim Romero Magalhães, "Conjunturas Políticas: Os Régios Protagonistas do Poder", *História de Portugal. Terceiro volume: No alvorecer da modernidade (1480-1620)* ; coordenação de Joaquim Romero Magalhães ; autores André Ferrand de Almeida *et al.* (Lisboa : Editorial Estampa, [1993]) : 546.

garantem a forma de intervenção e o sucesso do empreendimento. Nessas intervenções parece haver desenho "a mais" ao nível da ideia, sem que haja desenho e desígnio no seu ajustamento e no processo de conduzir a realização da ideia.

A possibilidade de retomar outras perspectivas sobre esta questão esbarra numa separação, entretanto consagrada, que condiciona a nossa capacidade de leitura actual, segura dos métodos de representação que garantem a autoridade de uma determinação prévia da obra e de antevisão do resultado final que conferem inabalável certeza ao desenho. Tudo pode ser previsto, medido e composto desde o início e visualizado em modelos ou maquetas.

> Moreira 1995. A arquitectura, como arte da criação de espaços adequados a novos usos sociais e à exteriorização do poder político - não a simples repetição de princípios e regras de um sistema preestabelecido, como sucedia no gótico, mas o gesto criativo de inventar formas inexistentes - supunha uma metodologia capaz de determinar e de dar a ver o espaço de modo inovador, cujo instrumento era em si próprio um sinal de autoridade. Esse instrumento não podia ser o tradicional *debuxo* ou a *mostra* do pedreiro medieval, simples traça esquemática que se fazia acompanhar por *instruções* orais ou escritas e uma grande dose de improvisação à medida que a obra avançava. Pelo contrário, tudo devia ser previsto, medido e composto desde o início: o que só a representação tridimensional do espaço em escala menor, através de *modelos* ou maquetas, podia fornecer, ao mesmo tempo que dava ao encomendador ou dono da obra uma ideia concreta e exacta do que se tinha em mente.[354]

«Eles saberiam o porquê», assim comenta Francisco de Holanda o facto de não ter sido seguido o seu projecto para Mazagão, em particular na parte relativa à construção em tijolo. A questão encontra-se sintetizada precisamente no seu comentário lapidar. "Quem" eram "eles" para saber (as personagens são conhecidas, a interrogação é relativa "ao que eram"), e por que razão estariam em condições de saber "o porquê" e o que é que saberiam, que Francisco de Holanda não sabia? - a sua dúvida serve de *Leitmotiv* para a nossa pesquisa. Na obra da fortaleza de Mazagão, a que se destinava o projecto de Francisco de Holanda, participam os principais mestres de arquitectura da época que reúnem e avaliam as condições no local: Miguel de Arruda com Benedito de Ravena, Diogo de Torralva e João de Castilho que dirige a campanha das obras, realizadas com base no projecto de Ravena. Nos termos de Francisco de Holanda dir-se-ia que "eles" são «os outros arquitectos», a quem o desenhador quando «não quiser usar da arquitectura com o príncipe que serve», «para os deixar viver» dá o desenho e invenção da obra «para que os tais oficiais hajam de acabar sobre o seu desenho». São esses outros que decidem no sítio, em face do conhecimento exacto das circunstâncias locais. Estão aptos a tomar decisões, não porque tenham viajado por Itália e França, desenhando e medindo por suas mãos as fortalezas (essa é uma argumentação a favor de Francisco de Holanda) ou antes, talvez também por esse motivo, porque conhecem outros casos de fortificações (Benedito de Ravena), mas porque em conjunto perfazem uma síntese de conhecimentos, incluindo o saber da construção, acrescentado pelo conhecimento do sítio e das

354. R. Moreira, "Arquitectura. Renascimento. . .", *História da Arte Portuguesa. Segundo volume*, 1995 : 304-305.

condições particulares que constituem dados inestimáveis. Por exemplo, estarão presentes, na memória daqueles intervenientes, as dificuldades sentidas pela geração que os precede no trabalho de fortificação dos lugares do Norte de África. Lembrar-se-ão dos problemas havidos com a qualidade da cal e com a falta de materiais, como pedra, tijolos e madeira, referidos numa carta de Francisco e Diogo de Arruda, escrita em Azamor, no final de Março de 1514, que também respeita à obra de Mazagão[355]. Nessa altura, as decisões construtivas dos irmãos Arruda tinham sido explicadas detalhadamente. A cal de melhor qualidade, «durauell», deveria ser enviada do reino e destinava-se a ser aplicada, ao menos, nas obras dos alicerces. Em especial, a cal de Mazagão, «por que parece cimza», não podia ser de todo aproveitada para construção. A obra segura, à semelhança de «quanta obra antyga os mouros tem feyto» na cidade de Azamor deveria ser realizada em pedra e revestida a gesso «pera que segure a call de dentro da parede». «Omde quer que o jesso mimgoa logo a agoa a desfaz como se fosse barro», assim «por a call ser tam fraca, como por que he a borda do mar que mays asynha a ade gastar». Essa apreciação das condições relacionadas com a construção resultava da observação das obras antigas locais e da experimentação feita localmente:

> Carta de Francisco de Arruda e Diogo de Arruda para o rei (Azamor, 1514, Março, 31). Item. A fraqueza e condiçoens desta call nam fazemos saber a vossa alteza mais ceedo, por que a nam tynhamos esprimentado e agora o temos esprimentado, por ysso ho fazermos assy saber a vossa alteza pera mandar o que vyr que he mais seu seruiço: . . .[356]

A obra construída por João de Castilho, e desaprovada por Holanda, seguirá pois os *apontamentos* de Benedito de Ravena, incluindo a especificação do revestimento de pedra aparelhada.

> Carta de João de Castilho para o rei (Mazagão, 1541, Dezembro, 15). E quamto ao que me V.A. espreueo que na obra não saya dos apõtamẽ tos de Benito de Reuena, eu asy o fiz zempre e farey e por elles vera a pedraria que se ha mister e a que meto nas chapas e ha faço mais forte que pode ser, na mesma maneira que ho ele deixou ordenado.[357]

Realiza-se, pois, uma obra forte e de «aparato». O material usado constitui uma resposta às dificuldades já denunciadas por Francisco e Diogo de Arruda. O facto de ser em pedra acrescenta a intenção de qualificação de obra de aparato. Será essa obra que irá resistir bem ao tempo, apresentando-se ainda em boas condições defensivas, quando é abandonada em 1769. Ao contrário, na perspectiva de Francisco de Holanda, desenho e invenção, conselho e juízo estão com aquele que detém a arte do desenho da obra, arte que não pode ser alcançada pelo «arquitector» e pelo pedreiro, no exercício do seu saber de oficial. O seu ponto de vista representa uma consagração do princípio da diferenciação, na organização do campo disciplinar, com o aparecimento de uma bipartição de funções entre o desenho do projecto e a realização da sua execução.

> Vieira 1988. O desenho é, por fim, a obra, ao contrário do projecto, que é processo.[358]

355. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Arruda (Diogo)", 1904, vol. I, n.º 42 : 48-49.
356. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Arruda (Diogo)", 1904, vol. I, n.º 42 : 49.
357. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Castilho (João de)", 1904, vol. I, n.º 119 : 194-195.
358. Vieira, "Sete Razões. . .", *O Desenho e o Projecto* (1988), 1995 : 49.

Se este será um tema para a contemporaneidade, na época que estudamos seguimos o percurso que conduz aos primeiros sinais da instituição de uma separação entre a concepção da obra, pelo desenho e o projecto, e a sua execução, no processo de edificação, com a emergência do registo do pensamento e da concepção do projecto através do desenho. A possibilidade de leitura e de interpretação actual encontram-se definitavamente marcadas pela instituição daquela separação, colocando a necessidade de levar a cabo uma "arqueologia" do acto uno da edificação que realizava a actualidade da ideia de invenção e da sua imagem na construção. Ao primado da *ciência* do desenho, de Francisco de Holanda, contrapõe-se a condição de "arte da solução", sublinhando o seu igual "direito" à criatividade e à invenção através do *desegno*, e a sua qualidade de exacta adequação que é resolvida na realização. Abandonando o desenho, reconstituiremos os moldes da sua presença, procurando um entendimento mais justo do seu sentido e da sua necessidade.

4 A *causa* edificadora

40 Freixo de Espada Cinta, igreja matriz

41 Arronches, igreja matriz



40



41

4.1 Uma obra, a circunstância exacta

4.1.1 Princípios e circunstância

> Távora 1952. As grandes obras de Arquitectura e de Urbanismo foram sempre modernas na medida em que traduziram exactamente, isto é, segundo uma relação perfeita, as suas condições envolventes.[359]

Num sentido convergente com o de Fernando Távora, quando fala da obra e da sua relação perfeita com as condições envolventes, Louis Kahn refere um sentido essencial de forma e o princípio do seu ajustamento, por meio do desenho, às condições circunstanciais. Na sua exacta construção, a obra singular é mais que o desenho que a imaginou, e mais que o projecto do seu autor. É saber que elege e designa a matéria necessária e própria à construção da solução. Poderia ser lembrado que uma obra de arquitectura ou uma obra de intervenção urbana é sempre uma síntese particular, na medida em que resulta da ponderação de interesses singulares e de uma conjunção de factores de circunstância que a individuam. Mas interessa compreender os princípios de saber e o quadro de valores disciplinares que orientam a construção de uma síntese e resolvem a especificação da obra. Se for considerado o modo como Vitrúvio coloca a questão da definição da obra e da caracterização da sua exacta particularidade (Vitr. I.ii.5-9), compreender-se-á que o sentido apontado é o de uma prática disciplinar que funda o saber da arquitectura de longo tempo. Os seus valores são genericamente os de um sentido de decoro e de conveniência de meios, em função da utilidade e finalidade da obra, e de adequação dos princípios de conformação e de expressão.

O sentido de decoro está presente na determinação do aspecto de uma obra, considerando a sua conformidade com os procedimentos e os valores consuetudinários, e considerando a sua relação de harmonia com a Natureza e com o espaço em que se integra (Vitr. I.ii.5,7). Idêntico sentido de adequação deve articular a disposição e organização interna da obra e a sua expressão (Vitr. I.ii.6). Um sentido de decoro estabelece o princípio da propriedade da obra e da sua expressão da obra (orienta a definição do que lhe é próprio e é apropriado). Uma avaliação conveniente dos meios - *distributio* (Vitr. I.ii.8-9) - decide sobre questões de materialidade e de construção. Inclui aspectos relacionados com os materiais e os processos de construção, considerando os meios disponíveis, custos, e ainda a dimensão da intervenção, tendo em vista a finalidade da obra e o seu destinatário. Aprofundaremos esses princípios, seguindo uma sequência temática que leva a considerar, num primeiro momento, a natureza dos ajustamentos, que a realização da obra precisa, relativamente à ideia de princípio e de projecto em desenho (o termo *precisa* detém uma ambivalência de sentidos

359. Távora, "Arquitectura e urbanismo. . .", *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo: a lição das constantes*, 1993 : 11.

de necessidade e de precisão.) Os ajustamentos são como uma função de convergência dos desígnios/desenhos na circunstância do particular e local.

4.1.2 O lugar, matéria de projecto, e a matéria da obra

A determinação de um lugar tem o sentido de relevamento do espaço de uma indiferenciada uniformidade e de uma vaga ocupação, a favor da introdução de uma qualificação que marca a diferença e anuncia o princípio do espaço discreto. A instituição da diferença, num espaço que "repousa" anteriormente numa "indistinta uniformidade" abre a possibilidade de formar a identidade da obra que é, desde logo, identidade de uma relação de contexto e de lugar.

> Gregotti 1991. Ogni operazione architettonica è sempre più azione di trasformazione parziale in situazione: riuso, ristauro, ma anche nuovo e diverso in quanto messa in relazione contestuale di materiali presignificati. . . . Il progetto come modificazione è anche lo strumento operativo ragionevolmente praticabile quando si agisca sul paesaggio, per ciò che perdura di questo concetto, per mezzo di una strategia, per interventi discreti, per spostamenti minimi capaci di vasti cambiamenti di senso.[360]

Com a determinação do lugar, a obra "entra" no espaço e define um tempo. É, por assim dizer, a localização do universo de um fenómeno que toma uma dupla orientação, em direcção à particularidade local e em direcção à universalidade, por ser caso único e singular. A inserção da obra num lugar enuncia o princípio do local, face a uma solução genérica que o projecto poderia transportar. Independentemente de ser possível antecipar o encontro da solução, através da intermediação de instâncias de reflexão do projecto pelo desenho, ou de esse encontro ser realizado pela conformação da obra, no processo da sua construção, há sempre um ajustamento a fazer na ideia que constitui o ponto de partida. Essa ideia pode ser um sentido de forma essencial, na expressão de L. Kahn, ou uma obra de referência (um modelo) que funciona como exemplo de solução, cujos traços de natureza universal hão-de ser refeitos e recriados numa nova configuração particular. O que é decisivo é o facto desse ajustamento ser necessário para que a obra seja a proposição da solução, na circunstância.

São vários os factores que a partir do lugar exercem efeito na concepção de uma obra e podem tornar-se material do projecto. Sem esses "dados", o projecto poderia não ser mais que uma figura abstracta. O acto de escolha de um sítio, a definição de um lugar e a implantação da obra surgem como um resultado da ponderação de factores, relacionados, por exemplo, com a habitabilidade - as condições naturais de salubridade, como clima, insolação, ventos, qualidade das águas, que são tópicos recorrentes nos tratados de Vitrúvio e Alberti -, com as condições dos solos, incluindo a disponibilidade de materiais para a construção, e com a acessibilidade. Há ainda os aspectos de

360. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 73.

representação da obra e da sua significação. Além disso, a obra apresenta uma proposição de transformação do espaço em que se insere, seja na paisagem do território, como num contexto urbano. Em cada obra, em particular, todos esses dados são pensados, representando a solução encontrada uma ponderação específica de diferentes factores e uma determinada proposição da sua hierarquização relativa. Por isso, pelo carácter da resposta encontrada, a obra num lugar surge como uma "precipitação" singular no tempo. Poderia ser alegado que a particularização implica a dificuldade do reconhecimento de um sentido mais global e um obscurecimento de traços mais gerais, pela acumulação de "colorações locais". Assim sendo, a apreciação dos aspectos circunstanciais deixaria de ter interesse, porque se trataria de questões menores, no quadro daquelas que são mais gerais. No entanto, a especificação da obra, o modo de resolver a situação particular, o pormenor que abre caminho a uma nova invenção são elementos por meio dos quais se insinua uma nova perspectiva e novas hipóteses de solução. A *possibilidade* de uma transformação mínima pode mudar o quadro de ver as coisas.

O território e um sítio são matéria do projecto: «il contesto costituisce sempre un materiale indiretto per l'accertamento di un' architettura del luogo»[361]. Não o são, apenas, na arquitectura religiosa, por razões especiais de significação, e na arquitectura militar, pela necessidade de eficácia e funcionalidade da obra, mas também na arquitectura civil e no desenho da cidade. Se a obra se torna uma convergência de sentidos numa identidade particular e circunstancial, se é por assim dizer a "determinação de um domínio próprio de definição", na perspectiva inversa, a sua realização local e as relações significativas que estabelece implicam a transformação de um espaço mais alargado. A identificação do universo de um fenómeno não tem assim uma orientação unívoca, antes implica a exploração de diferentes direcções e, inversamente, a devolução dessas orientações, com o sentido de uma amplificação da obra, a partir do seu lugar numa rede mais alargada.

> Petitot 1985. A mais notável consequência da solidariedade local/global . . . reside no facto de a determinação local implicar não só a determinação global, mas também a determinação do próprio domínio de definição.[362]

Nessa perspectiva, a compreensão das transformações de conjunto pode ser empreendida a partir da descrição e do pensamento de transformações locais. O lugar e o local surgem como um problema de precisão e de particularidade com incidência primordial na definição do princípio de matéria e *forma* da obra. Não um lugar/local, como tema de desenho do projecto, mas a circunstância local de materialidade e construção tematizadas sob o modo de continuidade ou segundo um princípio de diferimento. No fundo, os modos de declinação que a *distributio* vitruviana (Vitr. I.ii.8-9) já enuncia: matéria "extraída" e matéria "aduzida"; o primeiro momento de decisão sobre a materialidade e a

361. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 75.
362. Petitot, "Local/global", *Enciclopédia Einaudi. Volume 4*, 1985 : 27.

conformação; a matéria como elemento da edificação conformadora, noção da corporeidade da obra (matéria e forma construída).

4.2 A matéria da forma

4.2.1 Matéria e forma, o pormenor

A determinação material de uma obra projecta a ideia, para além do exercício mental e de desenho, em direcção à sua realização em obra. Pensar a materialidade de uma obra implica o desenvolvimento de uma sensibilidade relacionada com os materiais e com os procedimentos da sua colocação em obra que adquire consistência em relação com o sítio e em ligação com o estaleiro e os processos da construção (o estaleiro como lugar de pensar a obra). A materialidade de uma edificação é conformadora. Uma obra de arquitectura concebida, na íntegra, em pedra talhada (granito, calcário, ...) é fundamentalmente diferente de uma obra definida pela plasticidade da construção realizada com materiais enformados (taipa e tijolo) e rebocados. As qualidades construtivas dos materiais determinam diferenças que têm incidência na configuração das suas partes, na expressão dos seus elementos e no carácter da sua espacialidade. Poderiam ser comparados os casos de uma disposição semelhante, em planta, que é conformada numa qualidade material diferente, da qual resulta uma espacialidade percebida de maneira distinta, como as igrejas matriz de Freixo de Espada Cinta [**40**] e de Arronches [**41**].

O peso e a matéria texturada do corpo da igreja transmontana, integralmente em granito, opõem-se à plasticidade das formas e do espaços da obra alentejana. Aí, as superfícies rebocadas são delineadas pelo *apontamento* de partes em pedra aparelhada - os elementos estruturais, pilares e nervuras das abóbadas, e o enquadramento das aberturas -, e são modeladas pelo jogo da luz e das sombras. Num espaço desenhado com tanta clareza, qualquer apontamento *lavrado*, na pedra aparelhada, como terá existido nos pilares da igreja de Arronches[363], teria o efeito de se salientar expressivamente. Partindo de uma disposição de espaços e de uma configuração semelhantes, a percepção da diferença de leitura do espaço é dada pela qualidade material da obra. Uma ponderação diferente dos valores da matéria tem como resultado uma espacialidade percebida de maneira distinta, a partir do "espaço" dado à presença da madeira, à pedra aparelhada, às superfícies rebocadas, à combinação de diferentes materiais pétreos (granito, calcário, pedra de ançã, mármore).

Wright 1928. Combination of materials: lightness combined with massiveness.[364]

363. *Boletim da DGEMN. N.º 101: Igreja Matriz de Arronches* (Porto : DGEMN, Set. 1960) : 14.

O espaço dado aos materiais é no essencial um espaço dado à sua acção conformadora de espacialidade, pela qualidade construtiva dos procedimentos da sua colocação em obra, pela qualidade de textura dos materiais empregues, pelo modo como os materiais são combinados entre si e pelo modo como a luz é trabalhada. A materialidade define não apenas as condições da conformação de forma e de volumes, dos espaços e do corpo, como determina a pormenorização, e a partir do lugar mínimo da pormenorização local, influi na percepção global da forma e do espaço.

A importância dos materiais na resolução de lugares pontuais da obra, e a incidência mais abrangente que podem ter os elementos de pormenor, na leitura do espaço, pode ser concretizada com o exemplo do portal da casa do Capítulo, do convento dos Loios, em Évora [**42,44**]. A justaposição das partes em granito, que têm uma apresentação encorpada e volumosa, e das partes mais delicadas do mármore faz ressaltar o portal e tematiza com aparato o limiar de passagem à sala, na extensão da parede rebocada e caiada da parede do claustro. A combinação de materiais evoca a solução patente nas colunas do templo romano, frente ao convento, com os seus fustes em granito e os capitéis em mármore; porém, nos Loios, a solução formal é muito diferente. O portal é resolvido explorando uma tensão entre o corpo extenso de parede, em que ressalta o peso do granito que define o enquadramento da passagem, e a delicadeza das colunas torsas dos pés-direitos e a fragilidade da coluna central que parece suportar os arcos do portal, por outro. A conjunção de materiais em tensão, de volume e peso contra elementos estruturais delicados, é uma das características expressivas da arte mudéjar que pode ser observada em outras obras a exemplo do mirante da casa Cordovil, em Évora [**43**]. Representa um exercício em torno da expressividade dos materiais e da composição das formas materializadas. Por sua vez, a expressão omnipresente de formas rebocadas e caiadas *mostra* que os materiais "pobres" também podem dignificar uma estrutura murária (em pedra talhada, simplesmente afeiçoada, ou tijolo), ao nível do revestimento, conjugando-se com granito e com mármores.

No convento dos Loios de Évora, a luz torna-se matéria de trabalho, em articulação com a definição da materialidade da obra e a pormenorização, no modo como é explorada a sua incidência nas superfícies e nas formas arquitectónicas. No conjunto do plano mural em que se insere o portal da casa do Capítulo, o contraste do granito, mais escuro, com o mármore faz com que as tonalidades deste último actuem como pinceladas de luz [**44**]. Também ao nível de pequenos apontamentos de pormenorização, como as arestas com chanfro, nos parapeitos do claustro e em pés direitos, e o uso de planos enxalçados, nas aberturas, é alcançado um efeito de variação lumínica, pelo modo como

364. Wright, "In the cause of architecture I: The logic of the plan" (*The Architectural Record*, 1928, Jan.), *The Collected Writings*, 1992, vol. I : 250.

a luz incide nos espaços que é própria da modelação plástica obtida por meio de materiais como o tijolo e os rebocos caiados.

> Gregotti 1991. La strategia del dettaglio è certamente . . . uno degli elementi tecnici più interni alla nostra disciplina e rivelatore del mutare del linguaggio architettonico.[365]

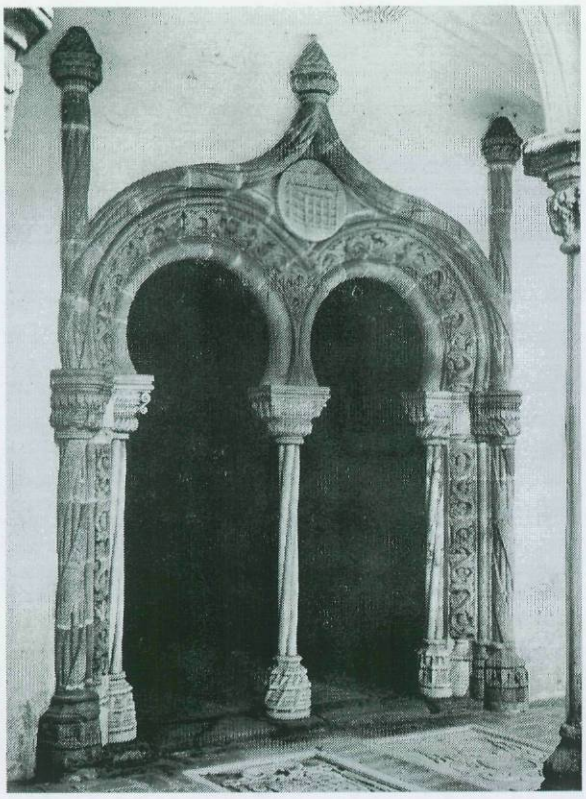
Na obra dos Loios, a definição das formas arquitecturais e dos volumes é modelada pela luz e a sombra num efeito plástico, enquanto que pequenas notas de pormenor de chanfros e enxalços assinalam pontualmente variações lumínicas [**45,46**]. A questão não está em identificar essa pormenorização como parte de uma obra estilisticamente pouco definida, quase comum, ou reconhê-la como parte de uma expressão mudéjar que há-de ceder o lugar a pormenores de concepção clássica, uma vez compreendida com maior propriedade a nova linguagem arquitectónica. Certos pormenores, como a aresta de chanfro, nos parapeitos do claustro [**47**], hão-de manter-se, sendo retomados nas galerias superiores do claustro, com acentuação do mesmo efeito de variação de luz, mas já sob um desenho clássico [**48**]. Mais do que seguir e anunciar uma "evolução" da arquitectura, traçando a cronologia de uma caminhada dirigida para o progresso, assente na recepção do classicismo, interessa que se retomaram apontamentos da obra existente como sugestões para o projecto novo e para novas articulações de pormenor, feitas de reflexão e de um saber de arquitectura que desenha a espacialidade e usa as formas locais como um estímulo à invenção e à descoberta de soluções, em todos os tempos. A prova, poderia dizer-se, encontra-se precisamente na galeria alta do claustro dos Loios, no modo como o tema dos chanfros, pormenor de um gótico tardio, é retomado pelo desenho clássico, compondo a inserção das bases das colunas clássicas no parapeito. Se for isolado o pequeno apontamento de materiais e formas trabalhados para modelar a luz e influir na leitura dos espaços, poderia ser colocado em paralelo um outro exemplo de solução semelhante, evidenciado na arquitrave do claustro do mosteiro de Santo Agostinho, da Serra do Pilar [**49**][366]. Aí, a pormenorização consiste na introdução de um enxalço na arquitrave, cuja expressão é diferente de um chanfro. Um segmento de arquitrave é recortado de modo a fazer sobressair a sua entrega, no ábaco dos capitéis das colunas. A parte em enxalço, correspondente aproximadamente ao espaçamento de intercolúnio, sugere o apontamento de um arco adintelado, apoiado nos suportes verticais, tendo como efeito uma expressão menos compacta do entablamento. Por sua vez, as variações da incidência da luz lançam reflexos na abóbada de berço da galeria, ao ritmo do espaço intercolunar entrecortado pela sombra projectada pelas colunas e os arcos.

365. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991: 59.
366. Marta M. Peters Arriscado de Oliveira, "O Mosteiro do Salvador: Um Projecto do Século XVI", *Monumentos* 9 (Lisboa : DGEMN, Set. 1998) : 20.

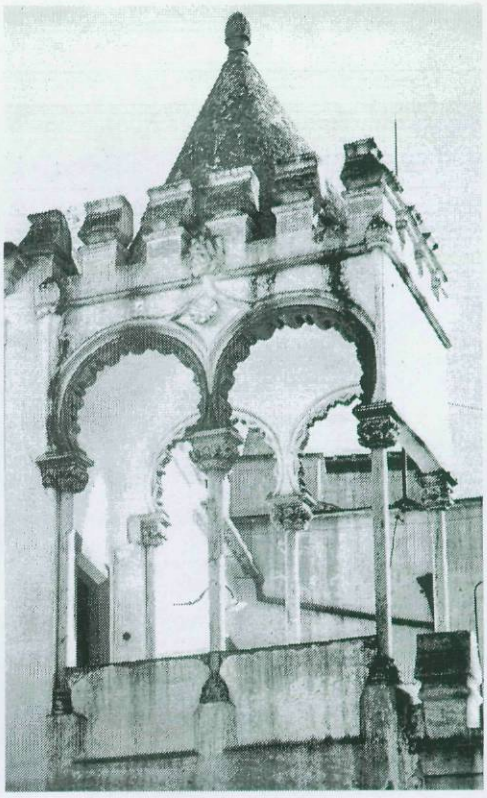
42 Évora, convento dos Loios, o portal da casa do Capítulo

43 Évora, o mirante da casa Cordovil

44 Convento dos Loios, pormenor do portal da casa do Capítulo



42

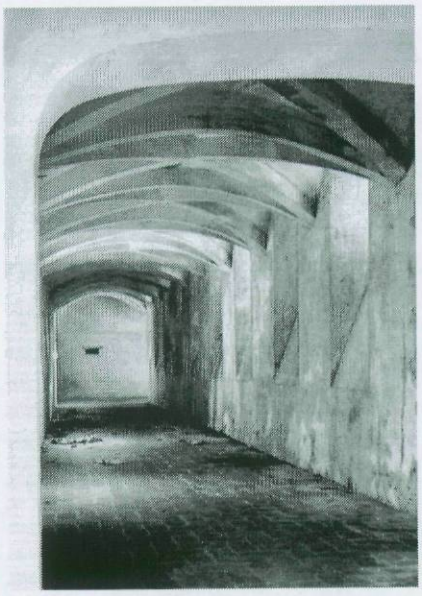


43

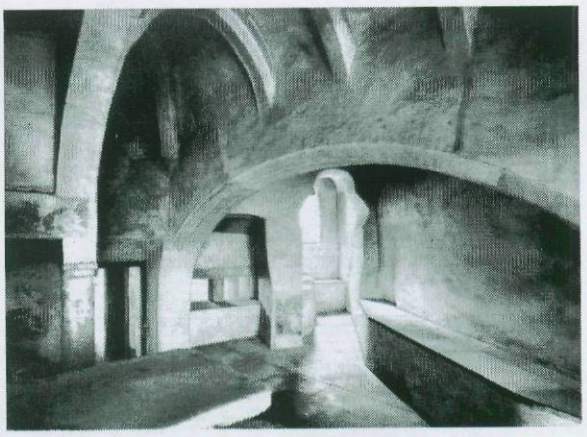


44

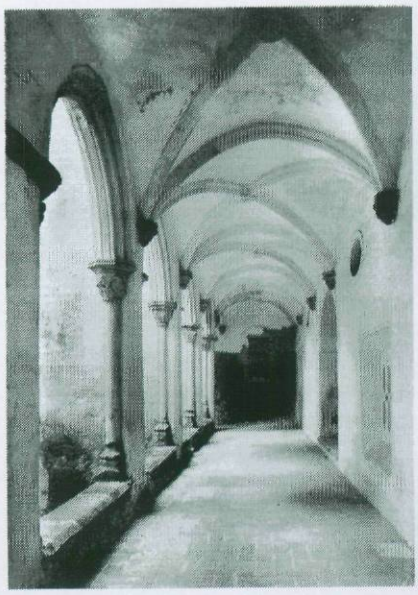
45 Évora, convento dos Loios, a cozinha antes das obras de restauro
46 Convento dos Loios, a galeria do segundo piso antes das obras de restauro
47 Convento dos Loios, a galeria inferior do claustro antes das obras de restauro
48 Convento dos Loios, a galeria superior do claustro antes das obras de restauro
49 Convento de Santo Agostinho da Serra do Pilar, claustro, pormenor da arquitrave



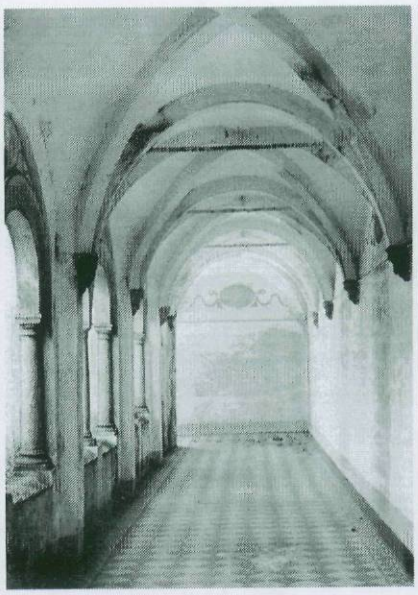
45



46



47



48



49

Definir a qualidade material de uma obra, significa avançar para além das possibilidades de pensar o projecto estritamente pelo desenho, envolvendo outras capacidades e conhecimentos. É necessário o desenvolvimento de uma sensibilidade relacionada com a natureza dos materiais, os procedimentos da sua colocação em obra e as suas qualidades de acabamento, que se consolidam na prática da construção e no estaleiro das obras. De facto, a matéria da forma é conformadora do espaço e da pormenorização de uma obra. Para o tempo que estudamos, os modos de construção e a definição da qualidade material de uma obra são elementos de conformação e de transformação de espacialidade. Os materiais e a sua qualidade edificadora tornam-se «factos arquitectónicos» (a exemplo da organicidade técnica de uma catedral gótica).

> Gregotti 1991. . . . bisogna riconoscere che l'organicità tecnica con cui veniva realizzata una cattedrale gotica era incomparabilmente più alta, raffinata, coerente e tecnologicamente significativa dei modi di costruzione che oggi maneggiamo. Gli architetti del gotico trasformavano materie in fatti architettonici, noi assembliamo prodotti.[367]

É também ao nível da interacção entre materialidade e forma que toma expressão a renovação das linguagens arquitectónicas, e mesmo se forma uma nova sintaxe de espacialidades. No limite, a mudança insinua-se a partir do pormenor da obra e do local. A sua importância poderia ser sublinhada com um dito de Auguste Perret («Il n'y a pas de détail dans la construction»), citado por Gregotti. A obra é o lugar desse processo, e a possibilidade de reflexão sobre esses factos um resultado inerente à experiência do exercício prático.

4.2.2 Um apontamento de decisões da matéria da forma, uma expressão regional pelos materiais

A leitura dos espaços e das formas, a partir da determinação material da edificação, permite colocar em perspectiva usos e costumes, nos modos de construção por regiões. É a nível da definição das formas de encerramento dos espaços das igrejas, por meio de tectos e abóbadas em madeira, ou por meio de abóbadas de pedra e de tijolo (com uma estrutura de pedra aparelhada e em abobadilha) que se insinuam diferenças de propriedade local, além das diferenças inerentes à qualidade das obras. Algumas dessas distinções enunciam com clareza o modo de interpretação do princípio de *distributio* de Vitrúvio. Não se trata, no contexto, de interpretar essas distinções como expressão de diferenças entre arquitectura erudita e vernacular, ou entre arquitectura progressiva, aberta à inovação, e arquitectura de feição tradicional. Como não é importante insistir na consideração da relevância de qualificação de uma obra de arquitectura, em função da coerência global alcançada pela sua apresentação sob o modo de um sistema integrado de estruturas parietais e as formas de encerramento do espaço, por meio de abóbadas. Esse é um ponto de vista desenvolvido especialmente na história dos estilos e dos exemplos-paradigma. Desde a arquitectura romana e, a

367. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 56.

partir do Românico, relativamente ao qual certas obras da Alta Idade Média são tomadas como "percussoras", o quadro emergente é o do valor conferido à obra qualificada por uma espacialidade considerada progressivamente coerente na medida em que é capaz de resolver, de modo integrado, os elementos de suporte e de abobadamento, em pedra (porventura, conjugada com estruturas cimentícias) e, eventualmente, em tijolo. (No Românico, parece evidente que o quadro de referência para a qualificação de uma obra é o de um abobadamento e de uma articulação do espaço em tramos, o que explicaria por que razão, nos espaços resolvidos em cobertura de madeira, há o recurso à solução de arcos-diafragma: combinada com os planos das paredes formeiras, a solução rebaixada desses arcos permite definir uma espacialidade interior compartida igualmente em tramos, à semelhança das soluções em abóbadas.) Igual atenção merecem as soluções em abóbadas góticas artesoadas em pedra, ou com elementos estruturantes em pedra e o preenchimento dos planos curvos em tijolo de abobadilha. De facto, para além das obras que se destacam pela qualidade e singularidade das suas abóbadas em pedra, o estudo estilístico acaba por conferir maior atenção, genericamente, às soluções de abobadamento, incluindo aquelas que importam técnicas construtivas regionais, oriundas do sul do território continental, em tijolo e segundo a técnica da abobadilha, e alargam o seu uso, além de fronteiras regionais.

Se no período medieval, o abobadamento integral de uma igreja, em especial de pedra, singulariza a sua especial qualidade, com o andar dos tempos e a divulgação do sistema de nervuras, a apropriação de procedimentos construtivos que combinam diferentes materiais pétreos permite realizar construções mais leves e menos custosas, ultrapassando um uso anteriormente restrito e selectivo. O abobadamento alarga-se a obras, além de um estrito círculo de edificações extremamente qualificadas, como o são as sés e as casas principais de ordens religiosas, ou certos edifícios devidos à iniciativa do rei e de pessoas principais. Encontrada uma solução alternativa à obra em pedra, economicamente viável, com o recurso ao tijolo em panos rebocados, combinado com elementos estruturantes em pedra, está aberta a possibilidade de difundir o seu uso em obras de qualidade "média" e generalizar a sua aplicação, que deixa de estar confinada regionalmente. Apresentadas essas obras abobadadas como manifestação de actualidade e de urbanidade, tornam-se acessíveis a sectores mais alargados da sociedade, sob a forma de artesoados góticos tardios ou já pavimentando o caminho à recepção de formas clássicas.

Comparativamente, a arquitectura que continua a ser resolvida com tectos de madeira, permanece como expressão de certo modo menorizada, pois tende a ser vista como a continuação simples de receituários conhecidos e esgotados, em face do "progresso" representado pelas formas abobadadas. No período do Classicismo, inclusive, quase vai sendo perdida de vista. Os espaços de configuração

em planta simples, resolvidos com abóbadas apaineladas e tectos em masseira, não merecem atenção, senão quando (e porque) se verifica a presença de pinturas. E contudo, essas soluções revelam uma espacialidade própria, cuja especificidade está na contraposição de uma simplicidade conceptual da forma encerrada, ao nível do espaço percorrido, a uma (possibilidade de) complexidade desenvolvida na forma alta que delimita o espaço: um tecto em volume, pousado sobre entablamentos projectados, com os seus caixotões, molduras de profusa modenatura e florões. Quatremère de Quincy desenvolve essa diferença que se deve às distintas qualidades da pedra e da madeira como matéria edificada.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie.* Les souterrains n'offrent par-tout que des superficies plates. Rien dans les antres creusés par le besoin ne présente l'idée de parties, de rapports, ni de proportions; & tout ce que l'homme aura sçu y inventer pour leur décoration, n'étant que le fruit du caprice & non de la nécessité n'aura pu se soumettre à aucun ordre; l'art même dans les imitations subséquents n'auront pu asseoir sur aucune base les loix qu'il auront voulu donner. La charpente au contraire procure par-tout des saillies, des élévations, des distributions de parties en rapport les unes avec les autres, des corps avancés ouo en retraite qui offrent à l'oil un champ varié. L'art s'y trouve assujeti à un emploi raisonné d'ogjets & de parties qui ne peuvent plus ni transporter, ni se décomposer par le génie de la décoration, sans altérer le plaisir de l'imitation, & les principes constants & invariables qui en dérivent. Ainsi le tôit fut . . . une source aboudante de richesses pour l'art.[368]

> Q. de Quincy, *Dizionario.* Mentre la pietra non offre che delle superfici e non suggerisce alcun'idea di varietà, il legno o la carpenteria procura ovunque dei proietti, degli sfondi, dei corpi sporgenti o rientranti, delle distribuzioni di parti in diverso rapporto le une colle altre.[369]

A espacialidade interior conformada pela madeira é fundamentalmente diferente de um espaço resolvido com abóbadas. Envolve uma volumetria ampla de natureza transparente e aberta, segundo Norberg-Schulz[370], e *ressonante*, na especificidade da combinação de materiais e estrutura das paredes *versus* tectos. Aliás, a própria representação desenhada das diferentes espacialidades regista as projecções de abóbadas, na sua relação com a configuração dos suportes verticais, mas nem sempre encontra modos adequados de transmitir a impressão das formas em madeira, de tectos e abóbadas apainelados, com molduras e caixotões, destacados do alinhamento das paredes. Há que recuperar o sentido das obras em que a madeira tem uma expressão importante, reconstituindo o seu "fio de continuidade" no tempo, e contextualizando os fundamentos do seu uso, o que implica reconhecer as suas qualidades. A compreensão do sentido da diferença de soluções significa a possibilidade de deslocar a perspectiva de uma história da evolução estilística para o domínio do exercício da disciplina.

Assim se torna possível encontrar um fundamento uno do exercício da arquitectura que assenta no reconhecimento da ordem que justifica a diversidade de soluções materiais e explica a permanência

368. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopedie méthodique: architecture, s.v.* "Architecture", tome I[e] (Paris : Panckoucke, 1788) : 112 ; documento electrónico obtido em url: <http://www.bnf.fr>.
369. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dizionario Storico di Architettura: Le voci teoriche, s.v.* "Architettura" ; a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot (Venezia : Marsilio, 1985, 2. ed. 1992) : 124.
370. Christian Norberg-Schulz, *Il mondo dell'architettura: saggi scelti* (Milano : Edizioni Electa, 1986) : 105.

50 Lamego, capela de Nossa Senhora dos Meninos, a *Senhora dos Meninos*

51 O sítio da capela da Senhora dos Meninos no lugar da Ponte

52 Vila Nova de Foz Coa, igreja matriz, a nave do lado da Epístola

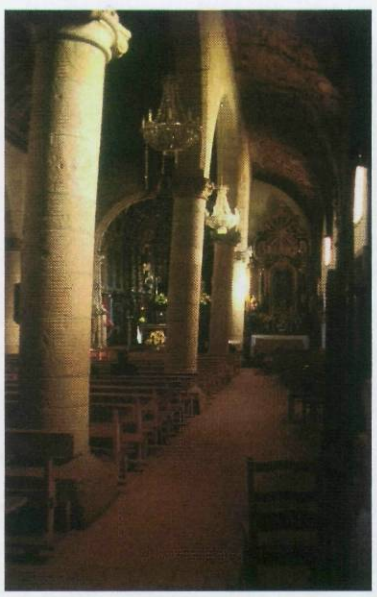
53 A capela de Nossa Senhora dos Meninos, interior



50



51



52



53

de algumas, aparentemente contra um (suposto) tempo estilístico. Esse princípio de ordem disciplinar implica uma escolha focada de materiais e uma ponderação local do modo de materialização de espacialidades. Na ponderação de factores é encontrada a resposta exacta, representada pela solução adequada e conveniente à precisa circunstância de cada caso. Nessa perspectiva, as propriedades dos materiais e as suas qualidades de conformação e de "vivência" que se relacionam, também, com um sentido de conforto e de habitabilidade, são alguns dos aspectos segundo os quais é possível avaliar a conveniência e a adequação de uma solução. Compreende-se, assim, a continuidade do uso da madeira em terras de frio agreste [**50**,**52**], do mesmo modo que é reconhecido o uso de abóbadas e pavimentos em tijoleira para o temperamento de interiores nas regiões de calor intenso.

Em Lamego, no lugar da Ponte, na margem do rio Balsemão, sítio de cortumes e outros mesteres [**53**], existe uma capela dedicada a Nossa Senhora, reconstruída, cerca de 1555, por iniciativa de D. Manuel de Noronha, bispo esclarecido que se correspondia com humanistas e figuras da vida cultural de Coimbra e do Porto. À semelhança de uma série de outros espaços religiosos na região, também esta pequena capela terá tido sempre um tecto em madeira que foi refeito, no início do século XVIII, com uma extraordinária série de painéis pintados como um livro aberto com temas de intenção catequética. A dedicação da capela à *Senhora dos Meninos* - «denominação saída da boca e do coração do povo»[371] que lhe «derão os muytos milagres, que a favor delles obrava, & assim porque os livrava de todos os perigos, como amorosa Mãy, que é dos pequeninos, & innocentes»[372] -, mostra a piedade das famílias, em especial das mulheres lavadeiras, recordadas na pintura do século XVIII [**51**].

A *Senhora dos Meninos*, com o seu terreirinho num sítio entalhado da Beira Douro, debruçada sobre o rio, na humidade e na sombra da encosta, entre o casario confinado, ou a Senhora do Desterro, no cimo da Calçada, surgem como *a casa* da comunidade, envolvente na sua definição material, com azulejos e tectos de painéis pintados com cores luminosas e ricas. Lugares de oração e de intercessão, abrigo e refúgio sob o manto da *Senhora*, *Mater omnium*.

A disponibilidade de meios e as práticas construtivas locais, como as técnicas de abobadilha no sul, ou o uso intensivo da madeira nos montes do Norte determinam aspectos importantes da conformação em obra, de tal modo que a definição material das edificações poderia ser "cartografada", tendo em vista a definição de regiões "linguísticas" de materiais.

Podiam ser tomadas notas de regiões de diferença, citando alguns casos dispersos, de início de Quinhentos, no Alentejo e no Norte. Em 1510, Nuno Velho, vedor encarregado de acompanhar as obras de fortificação que decorrem numa série de castelos e vilas da linha de fronteira na comarca do Alentejo escreve ao rei a sua preocupação relativa à escolha de materiais para as obras, considerando a disponibilidade e funcionalidade e tendo em vista a segurança das obras. Na obra do castelo de Portel sugere que sejam empregues materiais e procedimentos construtivos

371. M. Gonçalves da Costa, *História do Bispado e Cidade de Lamego. Vol. III: Renascimento I* (Lamego : [Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier], imp. 1982) : 469-470.
372. F. J. Cordeiro Laranjo, *Cidade de Lamego: Capela de N.ª S.ª dos Meninos* (Lamego : Câmara Municipal de Lamego, 1990) : 13.

tradicionais da região (as abóbadas em tijolo [57,58]), ao contrário da solução preconizada no regimento que tinha sido definido pelo seu antecessor e determinava a realização de pavimentos e coberturas em madeira.

> Carta de Nuno Velho para o rei (1510, Março, 14). Senhor, a mym me parece que o solhado destas cassas deue de ser dabobada, e ja o senhor duque mandou ahy poer tijollo pera ysso, em pero no Regimento que João Carreiro deu ao veeador das obras estaa que sejam solhadas. . . . E hasy no decima da dita torre se fez huua cassa a qual se a decobrir e acabar hu ũ a chiminé: esta cassa no dito Regimento está que seja madeirada e a mym, senhor, parece que se deue fazer dabobada com seu intulho por cima e cuberta de telha pera ficar forte e como deue e perdurauell pera sempre.[373]

Em contrapartida, no Norte, no interior de Trás-os-Montes e das Beiras, a madeira em tectos, apainelados e pintados com ornamentos e imagens "historiadas", é o elemento mais relevante de qualificação dos espaços da arquitectura religiosa das igrejas, que anima o espaço amplo de uma composição simples em caixa, com nave única e ousia. Também no Porto, a madeira tem uma presença marcante nas edificações religiosas da cidade. Como exemplo da primeira metade de Quinhentos, uma parte substancial da obra do convento de São Bento de Avé-Maria é realizada em madeira: os pavimentos e coberturas, na igreja e nos espaços conventuais, o coro da igreja e o claustro[374]. No claustro, é especificado que os "frechaes da dita varamda seram asemtados sobre espequos de madeira, até que lhe ponhão collunas de pedra, que ha daver»[375]. São de madeira o coro da Sé e o cruzeiro que é «artesonado de madera a lo mosaico»[376]; igualmente o seu coruchéu e varanda interior, cujas obras decorrem entre cerca de 1537 e 1550, a cargo dos mestres de carpintaria e marcenaria André Siciliano e António Simões[377]. Aliás, esse mestre André é responsável pela compra das madeiras, destinadas à obra da Sé, em Riba-Douro. A madeira é transportada em barcas e em carros, de acordo com os registos de 1547, no livro da Fábrica da Sé, citados por Magalhães Basto[378]. Um mestre André contrata igualmente, em 1537, a execução do coro em madeira do convento de São Francisco.

Os apontamentos dispersos dão alguma informação acerca do universo de referência de intervenientes no processo de construção, e do modo como se processa a sua acção na definição da obra. Parece clara a origem regional da figura do vedor do rei, pelo modo como se refere nas suas cartas a uma série de questões relativas à natureza dos materiais, às técnicas construtivas e aos espaços. As mudanças introduzidas desafiam as opções tomadas pelo seu antecessor no cargo que

373. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Arruda (Francisco de)", 1904, vol. I, n.º 44 : 58.
374. Basto, *Apontamentos para um Dicionário*, *s.v.* "Dias (Bartolomeu)", [19--] : 224-242.
375. Basto, *Apontamentos para um Dicionário*, *s.v.* "Dias (Bartolomeu)", [19--] : 225.
376. Manuel Pereira de Novais, *Anachrisis Historico* II, IV : 152 ; *in* A. de Magalhães. "A Sé do Porto: documentos inéditos relativos à sua igreja", *Boletim Cultural da Câmara do Porto* (Porto : Câmara Municipal), vol. III, fasc. 2 (1940, Junho) : 223.
377. Basto, *Apontamentos para um Dicionário*, *s.v.* "André (Mestre)", [19--] : 35,sg.
378. Basto, *Apontamentos para um Dicionário*, *s.v.* "André (Mestre)", [19--] : 38.

poderia ser alguém menos vinculado regionalmente, a dar crédito à possibilidade de lhe ser atribuída a responsabilidade da execução de partes da edificação, em madeira.

No caso das obras do interior norte e do vale do Douro, a utilização intensiva da madeira confere a característica de uma identidade regional. No Porto, acresce a tradição importante de estaleiros navais e de uma capacidade local do trabalho da madeira, a disponibilidade de mão-de-obra e a sua qualificação técnica. O facto de as madeiras para a obra da Sé virem de Riba-Douro confirma, a nível da construção, as intensas relações com o interior do Alto Douro que incluem circuitos comerciais, como o do vinho fino do Douro e de outros produtos. (Aliás, no que se refere ao escoamento de produtos, Lamego é considerada como «a grande escala e a placa giratória de um suporte alimentar para Entre Douro e Minho, Trás-os-Montes e a Beira»[379].) O Porto surge como entreposto de toda a região interior, e como porto de mar de interface nas rotas da madeira, sejam as que aproveitam a via navegável do rio Douro, no escoamento do interior de Trás-os-Montes e da Beira Douro e encaminham para outras zonas do país, sejam as de importação de regiões setentrionais da Europa.

Tal como no Porto, também relativamente a Coimbra podem ser definidos circuitos de aquisição de madeira na Beira interior, contudo, os problemas de navegabilidade do rio limitam a sua aplicação generalizada. As dificuldades de navegação no Mondego acentuam-se com o assoreamento do rio e o fraco caudal de águas, e limitam o seu uso como via fluvial até às zonas florestais, onde é feito o corte das madeiras, obrigando a um circuito de transporte da madeira por terra, antes do seu embarque em barquinhas e jangadas, a partir do ponto em que o Mondego se tornava navegável, a jusante de Asna Brava, e pelo Dão, a jusante de Foz Dão[380]. Tais dificuldades são admitidas, por exemplo, num contrato feito entre o amo do príncipe e Vicente Dias, carpinteiro morador em Arganil, para o fornecimento de madeira para a obra dos paços de Coimbra, a cortar na mata que pertence ao Bispo daquela cidade, numa freguesia de Arganil (1519, Abril, 12)[381].

Vicente Dias deve cortar a madeira nas matas do convento de Maceira Dão, com a especificação de que as medidas de corte hão-de obedecer às «vitollas custumadas segumdo se trazem de Byscaya e as sortes dellas pella hordenança que lhe pera yso dem os sobredictos Vasco Ribeiro e Pero Anes»[382].

O documento citado define um acréscimo de pagamento, porque a madeira «hade vyr parte do camynho por terra lhe seram dados carros e lamadyeyros», comprometendo-se Vicente Dias a dá-la «nos tempos que as aguas deem lugar aproveytandose logo deste mes d'Abrill e Mayo da

379. Joaquim Romero Magalhães, "População e Economia: A estrutura das trocas", *História de Portugal. Terceiro volume: No alvorecer da modernidade (1480-1620)* ; coordenação de Joaquim Romero Magalhães ; autores André Ferrand de Almeida *et al.* (Lisboa : Editorial Estampa, [1993]) : 323.

380. *Nova História de Portugal. Volume IV: Portugal na crise dos séculos XIV e XV* ; por A. H. de Oliveira Marques (Lisboa : Editorial Presença, 1987) : 128. Magalhães, "População e Economia: A estrutura das trocas", *História de Portugal. Terceiro volume* : 324.

381. Viterbo, *Diccionario dos architectos, s.v.* "Dias (Vicente)", 1904, vol. III, n.º 1134 : 282. Pedro Dias, *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença: 1490-1540* (Coimbra : EPARTUR - Edições Portuguesas de Arte e Turismo, 1982) : 89-90.

382. Pedro Dias, *A Arquitectura de Coimbra,* 1982 : 89.

presemte era». A dificuldade de navegação no Mondego pode contribuir para justificar uma utilização mais reduzida da madeira, como um elemento determinante de opções arquitecturais locais, que concorre com a disponibilidade próxima da pedra de ançã e das regiões dos barros, orientando diferentemente a escolha de materiais para a edificação. Tectos em madeira coexistem, pois, com inúmeras soluções abobadadas, dependendo das opções estéticas de qualificação de cada obra em particular.

Além do zonamento regional do uso de materiais, dado pelas características próprias de cada região, a definição material de obras de arquitectura, no espaço do território, pode ser seguida nas linhas correspondentes aos circuitos de transporte e às rotas comerciais de distribuição. Numa solução de arquitectura, as decisões da sua materialidade surgem, assim, como o resultado de uma ponderação de factores mais complexa que a simples apreciação dos dados e das condições locais. As rotas de materiais destinados à construção são acompanhadas de circuitos paralelos de oficiais e artífices que dominam as especialidades (como é o caso de João Lopes, morador em Lamego, a trabalhar na obra do convento de São Bento de Avé-Maria). Para além das relações que se definem entre centros urbanos, em que se localizam importantes estaleiros de obras, e o respectivo *Hinterland*, é possível estabelecer rotas mais alargadas, assentes na navegação marítima, que alargam a rede a outras regiões. Os circuitos da madeira incluem rotas de importação da Galiza, e das Astúrias e Biscaia[383] (mais tarde, do Brasil), através de portos como os de Lisboa, Porto, Viana *do Lima* e Caminha[384].

A utilização significativa da madeira, em obra, e o seu uso em tectos e coberturas de abóbada, pode constituir uma razão de senso edificador que se justifica pela proximidade de regiões de produção da madeira e, no caso dos sítios de portos de mar e fluviais, se associa aos circuitos da sua distribuição e à experiência do seu trabalho. O uso consistente da madeira na arquitectura religiosa, por exemplo em Santarém, pode ter uma explicação relacionada com a proximidade do porto fluvial da Valada, que se inscrevia nos antigos circuitos fluviais de escoamento e de transporte da madeira, das serras em direcção a Lisboa[385].

Da área de Alfeizerão-Alcobaça ia madeira por mar a Lisboa, e por terra de Leiria e Torres Novas. Mas é principalmente da área florestal da bacia do Zêzere e dos extensos pinhais do Alto Ribatejo e Beira Baixa, que seguia a madeira até ao Tejo, aproveitando, primeiro, as condições de flutuação nos rios, para depois ser carregada em jangadas ou barcos[386]. Jorge Gaspar anota a importância de três entrepostos fundamentais do circuito madeireiro que deram origem a uma indústria local: as Barreiras do Tejo e Rossio, junto de Abrantes, em Rio de Moinhos e na Praia do Ribatejo, perto de Constância, na foz do Zêzere[387].

383. Fernão Lopes, *Crónica de D. João I*, 2 vol., vol. II, cap. xxv ; vol I, segundo o códice n.º 352 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, com uma introdução por Humberto Baquero Moreno e um prefácio por António Sérgio ; vol II, ed. preparada por M. Lopes de Almeida e A. de Magalhães Basto, segundo o códice inédito CIII/I-10 da Biblioteca Pública de Évora confrontado com o texto impresso em 1644 e versões quinhentistas da mesma crónica existentes nas bibliotecas da Universidade de Coimbra e Municipal do Porto ([Porto] : Livraria Civilização Editora, vol. I, 1983 ; vol. II, 1990) : 58.

384. Isabel M. R. Mendes Drumond Braga, "A circulação e a distribuição dos produtos", *Nova História de Portugal. Vol V: Portugal do Renascimento à crise dinástica* ; coordenação de João José Alves Dias, por A. H. de Oliveira Marques *et al.* (Lisboa : Editorial Presença, 1998) : 222.

385. Jorge Gaspar, "Os portos fluviais do Tejo", *Finisterra : Revista Portuguesa de Geografia* (Lisboa : Centro de Estudos Geográficos ; Universidade de Lisboa-Instituto de Alta Cultura), vol. V, n.º 10 (1970) : 153-203.

386. Gaspar, "Os portos fluviais do Tejo", *Finisterra*, vol. V, n.º 10 (1970) : 179.

Documentos de várias épocas dão a noção de uma ampla rede de circuitos da madeira que se estendia do Norte ao Alentejo e ao Algarve, em relação com a encomenda de madeira de melhor qualidade. Assim, no reinado de D. Afonso V, João Afonso, carpinteiro em Évora, é enviado ao Porto, com uma carta de recomendação do rei dirigida à Câmara da cidade, para ir buscar madeira, destinada à obra do convento do Espinheiro que trazia a seu cargo[388]. E na documentação publicada por Horta Correia, relativa à fundação de Vila Real de Santo António, figura correspondência trocada entre responsáveis pelo acompanhamento das obras da vila e a organização da empresa das Pescarias e a Companhia Geral do Alto Douro (1774). As cartas tratam do envio de madeiras, entre outros materiais, da cidade do Porto para a vila, em alternativa a uma aquisição na região, em Monchique, que era, desde tempos antigos, um centro de fornecimento de madeira de castanho[389].

Em 1776, a Junta da Companhia impõe inclusivamente condições que limitam a compra de madeiras em Monchique, não autorizando a aquisição a certos «monopolistas» locais, nem de fora do reino, de Cádiz e Gibraltar, «por não querer pinho da flandes nas suas obras, nem outros alguns materiaes de fora do Reino», e recomenda ao comissário o uso «do pinho da terra, achando-o nesse Continente em conta, ou mandando-o encomendar a esta Cidade com a declaração dos comprimentos, e da Vitola que deve ter»[390].

A relação entre circuitos da madeira, portos de mar e fluviais, e o uso substantivo desse material, na edificação, explica uma transferência de uso de materiais e tecnologias da madeira, da construção naval para a arquitectura. A correspondência entre portos de mar, alguns com importantes estaleiros navais (entre outros Vila do Conde, Azurara, Porto, Aveiro, Pederneira, Lisboa, Setúbal, Vila Nova de Portimão e Tavira) e uma arquitectura local que faz uso notório da madeira nos tectos, em especial nos casos situados a sul do Rio Tejo, não deixa de sugerir essas possíveis ligações e transferência de saberes, entre calafates, carpinteiros e marceneiros, que se fundem numa dinâmica local do trabalho da madeira. Uma relação entre a construção naval, a construção civil e a arquitectura observa-se até mesmo ao nível do simples aproveitamento e recuperação de materiais que é planeado no âmbito da empresa de navegação de comércio, e conquista e fortificação de lugares defendidos. Na expedição enviada em 1481-1482, com o objectivo de construir a fortaleza de São Jorge da Mina, algumas naus e outras embarcações "velhas", destinadas ao transporte de pessoas e materiais, são desmanteladas no local com vista à recuperação dos seus materiais para as obras.

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* Escolheo pera isso Diogo da Zambuja caualleiro de sua casa, que depois foy do conselho, e . . . o mandou com seis centos homens a fazer a dita fortaleza, os cento delles pedreiros, e carpinteiros, e os quinhentos homens darmas, em que entrauam muytas pessoas honradas, criados del rey, leuando logo de ca toda a pedraria, e madeyra laurada. E porque em todo o mar Oceano nam ha nauios latinos, senam as carauelas de

387. Gaspar, "Os portos fluviais do Tejo", *Finisterra*, vol. V, n.º 10 (1970) : 183,189,sgs.
388. Viterbo, *Diccionario dos architectos, s.v.* "Affonso (João)", 1904, vol. I, n.º 383 : 483.
389. Doc. n.º 42 - "Carta de João Braga para a Junta do Alto Douro de 7 de Fevereiro de 1774" e sgs., *in* José Eduardo Capa Horta Correia, *Vila Real de Santo António: Urbanismo e Poder na Política Pombalina*, prefácio Nuno Portas (Porto : FAUP publicações, 1997) : 323sgs.
390. Doc. n.º 194 - "Carta da Junta da Companhia para Francisco Vieira dos reis de 24 de Fevereiro de 176", *in* Horta Correia, *Vila Real de Santo António*, 1997 : 431.

> Portugal, e do Algarue, el Rey por ninguem ousar dir aquellas partes, fez crer a todos que da Mina nam podião tornar nauios redondos por caso das correntes. E pera isso toda a pedra, cal, telha, madeyra, pregadura, ferramentas, e mantimentos, mandou tudo em vrcas velhas, pera lá se desfazerem, e dizerem, que por caso das grandes correntes nam podiam tornar, . . .[391]

Em outras situações verifica-se a aplicação de técnicas de construção naval em obras de arquitectura, a exemplo da nave da igreja matriz da Batalha que, de acordo com uma descrição seiscentista, seria forrada a madeira «de bordo» (madeira de carvalho empregue nos costados dos navios)[392]. Igualmente comprovada está a ligação entre arquitectura e construção naval, no caso da construção da *sala grande* de madeira, realizada para acolher as festas do casamento do príncipe D. Afonso com D. Isabel, filha dos reis católicos, que tiveram lugar em Évora, no final de 1490. A natureza e dimensão da edificação, e a urgência com que foi realizada condicionaram a solução construtiva que foi ordenada com base na sistematicidade de uma estrutura de elementos "normalizados", constituída por mastros de naus.

> Pina, *Chron. Dom Joaõ II.* . . . foy toda armada das paredes que eram de taipa, e esteos, de ricos lambees, e assi delles tambem toldada.[393]

> G. de Resende, *Chron. Dom Ioam II.* Foy armada das paredes sobre grandes e fortes mastos, que com grande custo de Lisboa foram trazidos, e antre os mastos de paredes e taypas e per cima armada de mastos delgados, e outras madeyras, e cuberta de tauoado, trincado, e calafetado, e breado como nao de madeyra, que não podia chouer nella gotta d'agoa. E de dentro era toda das paredes e de cima armada, e toldada de ricos e fermosos lambeis, cousa noua, que parecia muyto bem polla differença que tinha dos brocados e tapeçaria.[394]

A descrição da sala *da Madeira* sugere a possibilidade de terem sido aplicados elementos normalizados, combinando procedimentos de colocação em obra, provenientes da construção naval e da construção civil, que responderam de modo eficaz ao desafio, «per grande arteficio, e engenho d'oficiaes»[395]. Nesse tempo, a ampliação dos paços de Évora e a construção da sala mobilizaram os recursos técnicos e de mão-de-obra à escala das possibilidades do reino, tendo D. João concedido grandes privilégios a pedreiros e carpinteiros que foram justificados pela natureza das obras realizadas. Tanto Rui de Pina como Garcia de Resende fazem uma alusão à «brevidade do tempo, e a dificuldade da obra»[396], referindo-se em particular aos novos «aposentamentos». Garcia de Resende estima que se fizeram, em seis meses, obras «que ouueram mister bem de annos»[397].

Finalmente, além de pensar a prática de uma "verdade" local dos materiais empregues e de uma conformação da arquitectura próxima da sua "construtividade" material, tem interesse perspectivar o modo como uma obra de arquitectura se individua através de uma definição material particular

391. Garcia de Resende, *Chronica*, xxv, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 31.
392. *O Couseiro ou memórias do Bispado de Leiria*, cap. 63.°, cit. *in Boletim da DGEMN. N.° 13: Matriz da Batalha.* (Porto : DGEMN, Set. 1938) : 13. *Boletim da DGEMN. N.° 12: Igreja de S. Pedro de Leiria* (Porto : DGEMN, Jun. 1938) : 11(7)
393. Rui de Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, cap. xliv, *Crónicas de Rui de Pina: D. Sancho I, D. Afonso II, D. Sancho II, D. Afonso III, D. Dinis, D. Afonso IV, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II* ; introdução e revisão de M. Lopes de Almeida (Porto : Lello & Irmão Editores, 1977) : 972.
394. Garcia de Resende, *Chronica*, cxviii, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 162.
395. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, xliv, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 972.
396. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, xliv, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 970.
397. Garcia de Resende, *Chronica*, cxvii, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 158.

que se torna o tópico de um discurso de identidade própria. Essa identidade pode forjar-se, transportando a novidade que institui o diferimento de usos locais dominantes, ou, pelo contrário, pode continuar o exercício da matéria local consuetudinária, num diferimento criativo que contradita a divulgação alargada de gostos dominantes irradiados de centros. Desse modo pode ser interpretada a continuidade de tectos de madeira e a sua permanência no Classicismo, inclusivamente até ao Barroco, em que se observa uma actualização de abóbadas de madeira, numa pluralidade de formas, incluindo de cruzaria, em alternativa a soluções do Classicismo, com abóbadas em quartelas de alvenaria de pedra e tijolo.

4.2.3 Materialidade, uso, novidade e *antigo*

Na apreciação de uma obra de arquitectura, a sua definição material deverá ser pensada, tomando como pano de fundo soluções comparáveis. O estabelecimento de relações comparadas permite identificar os traços comuns que as soluções revelam, os aspectos de continuidade de prática e de saberes e o lugar dos valores consuetudinários, tais que podem ser reconhecidos em cada uma das obras. É contra esse pano de fundo que emergem os aspectos de individualização material que anunciam uma intenção de particular qualificação de uma obra. Se é possível sintetizar os traços comuns de um agrupamento de soluções em tipos e imaginar a sua distribuição no território, sob a forma de uma cartografia de zonamentos, a diferenciação toma o sentido de uma pontualização que destaca a singularidade de uma obra. A sua diferença resulta de uma definição pela qualidade dos materiais e pela natureza da solução construtiva, e por um sentimento de formas que "explora" a sua materialidade.

Na arquitectura religiosa, uma das distinções de qualificação de uma obra é dada pela extensão de aplicação da pedra aparelhada, incluindo no abobadamento. Na igreja matriz de Freixo de Espada Cinta, o sentido que toma a definição material é exemplar do problema considerado. Construída integralmente em pedra, incluindo as abóbadas, a obra marca a divulgação da novidade de um modelo de *Hallenkirche*, no interior e na estrema do reino, tal como acontece em Arronches. A diferença de materiais das duas obras denota à partida circunstâncias regionais diferentes. Poderia ainda ser alegado que uma igreja-salão pressupõe abóbadas, pelo que não se coloca sequer a possibilidade de optar por uma solução de tectos de madeira, que seria aquela corrente em Trás-os-Montes. Pelo facto de ser integralmente em pedra aparelhada, a obra de Freixo é mais qualificada do que a de Arronches. Uma obra, com a sua dimensão, inteiramente em pedra talhada, incluindo o abobadamento, excede o que é apropriado a uma igreja matriz. A nível da arquitectura religiosa, no seu tempo, tal opção sinalizaria a possibilidade de equiparar a obra a uma Sé e a certas edificações

maiores de algumas das ordens religiosas (por exemplo, São Francisco, em Évora). A viabilidade de uma edificação dessa natureza serve de testemunho à capacidade empreendedora e dinâmica da sociedade local, a que poderiam acrescentar-se, no caso do Freixo, os laços familiares que aproximam João de Castilho daquela vila e explicam a possibilidade de concretizar uma solução arquitectural tão elaborada.

No entanto, poderia ter havido um outro factor decisivo que explicaria a qualidade da obra, tendo em vista a possibilidade de a vila de Freixo de Espada Cinta ser elevada a sede de bispado. No reinado de D. João III é elaborado um plano de reforma da divisão eclesiástica de Portugal com base em três variáveis (as rendas eclesiásticas, o número de fogos segundo o numeramento de 1527-32, e a distância de cada unidade administrada à nova sede proposta)[398]. O projecto previa o desmembramento do território do bispado de Braga e a criação de quatro dioceses de Braga, Viana, Miranda e Freixo. De acordo com a parte do projecto que se conserva, é possível verificar que o plano não foi integralmente aplicado, embora permanecesse como referência para a criação de novos bispados. Relativamente à Terra Quente transmontana, é tentadora a hipótese de que outras vilas se quiseram perfilar em alternativa, em concorrência com a efectiva criação de Miranda do Douro, em 1545. Poderia ter sido esse o caso de Torre de Moncorvo que também avança com um projecto de *Hallenkirche*, de inspiração castelhana e de difícil cronologia, mas que, pelas suas vastas dimensões, daria corpo a aspirações locais que intendiam rivalizar com as de Freixo.

Desde sempre, os materiais foram aplicados em obra, em correspondência com uma intenção de particular qualificação de certas partes (a fachada principal, o portal, a capela-mor, a sala grande, ...), e também de acordo com a natureza da obra em geral (arquitectura pública, um paço, a casa comum, ...). Porém, a questão delineada, tomando como exemplo a matriz do Freixo, é mais geral. Na sua execução integral em pedra aparelhada, a matriz de Freixo apresenta uma obra de aparato e custosa materialização. O que está em causa é a possibilidade de avaliar a qualidade material de uma edificação, entendendo-a como parte necessária de um discurso de arquitectura que *mostra* a posição da obra, compreendendo-a dentro de um sistema ordenado e hierarquizado. Nesse sentido, a materialidade é forma da arquitectura e ornamento. *Ornamento* como qualificação inerente à forma, por diferença da decoração que se aproxima de um revestimento de um carácter indicativo que sinaliza uma condição, à semelhança do traje, da pessoa que o veste e as funções que exerce no momento em que o veste.

398. João José Alves Dias, "A população", *Nova História de Portugal. Volume V: Portugal do Renascimento à crise dinástica* ; coordenação de João José Alves Dias, por A. H. de Oliveira Marques *et al.* (Lisboa : Editorial Presença, 1998) : 38.

Mais complexa mostra-se a tarefa de relevar o sistema ordenado que referencia a posição de uma obra, pensando-o em articulação com outras redes de hierarquias que determinam a comitência de obras, como a ordem dos concelhos e de instituições religiosas e militares, entre outras, e a condição social de personalidades individuais. E mesmo, partindo de uma identificação parcelar de casos, comprovar que a explicação, ainda que incompleta, viabiliza a hipótese do corpo desse sistema que encontraria a sua expressão visível na síntese das qualidades e dimensão da obra.

Entre as obras de qualidade singular e uma maioria de obras correntes pode observar-se o aparecimento de um conjunto de obras médias que vêem a sua qualidade elevar-se relativamente, por via de um uso de materiais que altera as práticas costumárias. Um dos aspectos está relacionado com sistematização de processos de construção mais expeditos e menos custosos, que tornam possível o abobadamento em material pétreo, fazendo o uso combinado de paredes resistentes, em alvenarias de pedra miúda rebocada, e abóbadas artesoadas, com preenchimento de vãos em abobadilha, ou inteiramente realizadas em tijolo. Esse processo, que se desenvolve com o Gótico e transita da sua fase tardia para o Renascimento, permite a difusão da edificação abobadada e com cúpulas, inclusive em regiões onde tradicionalmente eram adoptadas soluções em madeira. As mudanças não se dão unicamente a nível de uma materialidade conformadora, mas também ao nível da configuração da edificação. Por exemplo, no caso das igrejas paroquiais, observa-se uma apropriação de atributos de qualificação, anteriormente de uso mais reservado, como seja um aumento da medida dos corpos da edificação e do número de tramos, e a presença de uma ou duas torres na frontaria. A coordenação desses aspectos confirma o sentido que as mudanças de definição material anunciam primordialmente e confere-lhes ainda maior importância: não apenas a obra cresce e é acrescentada, mas muda na raiz da sua forma construída.

A mobilidade dos mestres mais importantes, ocupados com obras à escala do reino, e já não apenas cingidos a um estaleiro em particular, e a divulgação da escrita teórica e da imagem, nos livros de arquitectura, alteram as condições do entendimento local da materialidade das obras. O quadro de referências locais, consolidado por uma prática corrente de consenso que permitia saber da distinção entre as obras correntes e as outras, diferentes e especialmente qualificadas, é agora solicitado pela recepção variada da novidade, de modas, e do novo. Na continuação, as respostas surgem diversas. Memória e sentido local de costumes ou novidade, e ainda a restauração de um *antigo* próprio passam a marcar a declinação da matéria que dá forma à arquitectura. A adopção da novidade pode ser observada, por exemplo, no caso particular dos tectos de alfarge da arquitectura mudéjar. É significativo que alguns dos exemplares conhecidos se situem em regiões em que a madeira tem uma presença forte na construção, mas fora das áreas de referência da arquitectura

mudéjar. Assim, o interesse pela obra do laço perspectiva-se como a expressão de actualização e novidade que permite continuar os valores conhecidos de espacialidades e dos procedimentos construtivos locais, ligados ao uso da madeira. A solução patente nos tectos da matriz de Caminha, da sé do Funchal e da igreja paroquial da Calheta, na ilha da Madeira, ilustram este ponto. No Porto, ainda em Quinhentos predominam, na arquitectura religiosa, as soluções em tectos de madeira. Por esse motivo, as cúpulas que Francisco de Cremona edifica a partir do final dos anos vinte, na igreja de São João da Foz e na pequena capela de São Miguel-o-Anjo, têm o impacte de uma declaração de ruptura, marcando a referência do que é inteiramente novo. O facto é tanto mais significativo, se for comparado com certas empreitadas adjudicadas mais tarde, como a de Diogo de Castilho, no convento de Monchique, para a execução de abóbadas em tijolo, com nervuras de cruzaria e chaves de pedra, em 1533, e o trabalho de madeira, no coruchéu da Sé, feito talvez pelo mestre siciliano (ou por um seu homónimo), a partir de 1546. Nessas regiões da madeira, a divulgação de soluções para abóbadas, em pedra ou em tijolo e em abobadilha, configura um acontecimento novo e a formulação de uma alternativa concorrente.

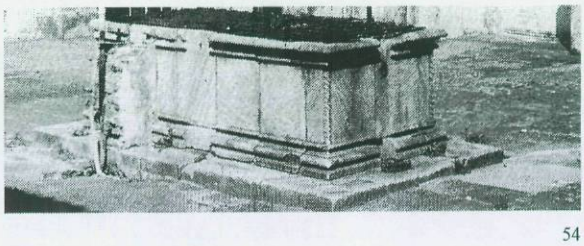
Além da recepção da novidade e dos seus desenvolvimentos subsequentes locais, revela-se sumamente interessante a evolução que resulta de uma actualização da prática conhecida, numa afirmação da continuidade e restauração do antigo local. O aparecimento de formas de abóbadas de pedra, com um desenho "manuelino" de grande qualidade expressiva e perfeita execução, na segunda metade do século XVI e XVII, introduz uma parte da ordem do problema. Note-se que a sua inserção em obra admite a resolução pontual, por meio de uma pormenorização de referente clássico, como é o caso de mísulas e cimalhas, em paredes, que denotam um entendimento claro, subjacente, de campos de desenhos diferenciados.

Tal como as abóbadas de caixotões em madeira, as abóbadas artesoadas materializam uma animação do espaço interior e fazem a sua articulação em tramos, contraditando uma configuração elementar do espaço recipiente, produzida pela caixa de simples paredes lisas, à qual surgem associadas. A forma dessas abóbadas não pode dissociar-se do pensamento da sua *matéria construída*. O caso do modo de encerramento das alas do claustro principal de São Gonçalo **[57]** é especialmente significativo, pois a forma edificada expõe essencialmente um sentimento de matéria elevada à espacialidade construída. O desenho esbarra na sua insuficiência para antecipar uma visão figurada da obra, ante a complexidade que seria necessário exigir a uma representação aproximadamente fidedigna. Nesses casos, a possibilidade de *d|escre|ver* a obra imaginada, antes da sua edificação, está na imaginação da construtividade das formas que depende do conhecimento dos seus princípios de edificação. Nesse sentido, a prática de tais exercícios disciplinares exige a

54 Beja, hospital de Nossa Senhora da Piedade, a cisterna do pátio, modenatura de referência clássica e cordão nas arestas das faces do bocal

continuidade de um saber mental da matéria e da forma, enraizado numa firme prática do ofício da arquitectura como arte na edificação. Essa é precisamente a designação dada, no seu tempo, a frei Julião Romero: «grande oficial da arquitectura»[399] [**59**]. O ambiente em que florescem estes exercícios de referências cruzadas pode ser aproximadamente apontado. Não se trata de uma manifestação de atavismo e de um modo de resistência local à inovação. A continuidade de referimentos manuelinos e góticos, depois da segunda metade do século XVI, pode ser interpretada como a expressão positiva de uma alternativa de referência que adquire contornos de integrismo, sobretudo durante o período da União das Coroas. A escolha das formas parece ditar um discurso de identidade nacional e resistência, e de restauração da memória de um passado próprio, antigo e de boa memória que enfrenta maneirismos e modismos estrangeirados [**55,57**]. Em algumas obras do Porto e de Entre-Douro-e-Minho, dos séculos XVI e XVII, a intersecção da nave com o transepto é resolvida sem cúpula, antes como intersecção de duas abóbadas de berço, como em São Domingos de Viana [**59**], ou como solução em abóbada bombeada com elementos de sugestão nervurada em cruzaria. Verificam-se essas soluções nas igrejas do Porto, de São Lourenço (dos Jesuítas), de São Bento [**60**] e em São Salvador, em Grijó (dos Agostinhos).

Contudo, esse não é o único sentido de interpretação possível para certas soluções de abobadamento do período do Classicismo que continuam a evocar, sob o traço de um desenho clássico, formas de referência de *moderno*. Aparentemente, em especial no quadro dos debates da Contra-Reforma, o sistema gótico de abóbadas nervuradas surge como uma das expressões mais adequadas à significação do carácter sagrado dos espaços religiosos[400]. Se a hipótese se confirmasse, também



54

399. P. Santos, I, Liv. 3, 4, cit. *in* Rafael Moreira, "Portugal, Roma e Galiza: Frei Julião Romero e a Arquitectura da Contra-Reforma", *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo: As relações artísticas entre Galiza e Portugal* ; coordinación Xosé Carlos Valle Pérez ([S. l.] : Fundación Pedro Barrié de la Maza ; Fundação Calouste Gulbenkian, 1995) : 225.

400. H. Hipp, *Studien zur Nachgotik des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz* (Diss. Tübingen, 1974), 1979, *in* Norbert Nussbaum, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik* (Köln : DuMont, 1985; völlig neu überarb. Auflage, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994) : 402(744).

em Portugal, poderiam ser explicadas a continuidade de soluções de referência moderna, mas também as soluções em *basket vaults* que, segundo George Kubler, seriam uma característica da arquitectura portuguesa. Essas abóbadas poderiam ser lidas como uma tentativa de retomar a expressão formal de abóbadas nervadas, efectuando a sua transcrição para o sistema de desenho clássico.

A leitura da diferença de sentidos das formas medievais e clássicas e da sua incompatibilidade aparece como uma *construção* da investigação estilística contemporânea[401]. Uma visão diferente é dada pelos arquitectos e a tratadística do século XVII, quando o reconhecimento de processos construtivos em edifícios modernos (góticos, por diferença das obras do *antigo*) dá azo à experimentação da sua recomposição em novas formas (por exemplo, Francesco Borromini nas abóbadas do oratório *dei Filippini* e da capela dos Reis Magos, e Guarino Guarini na cúpula de São Lourenço de Turim), e mesmo é admitida a integração de uma "ordem gótica" entre as ordens clássicas.

Para além das soluções de um abobadamento, de referência gótica e manuelina (em pedra, nas obras mais qualificadas, ou em arcos de pedra aparelhada, combinados com panos de tijolo), em Portugal, o Norte produz, nos séculos XVII e XVIII, abóbadas de "falsas ogivas" e de "cruzaria", em madeira, que denotam uma grande liberdade de evocação de formas antigas e modernas. Tais abóbadas dão sinal de uma renovação inventada a partir da continuidade do uso daquele material, a exemplo das abóbadas "nervadas" e de "cruzaria", em madeira, respectivamente, em São Francisco e em Santa Clara, no Porto [**61**,**62**].

Os tectos destas duas igrejas integram-se em campanhas de obra de talha do primeiro quartel do século. Em São Francisco, as «obras do teto a qual farão de Madeiram.to pella planta (?) que se mostra» são adjudicadas em 1732. No contrato, a descrição centra-se nas especificações técnicas da estrutura do telhado, mas não contém informação sobre a forma do tecto[402]. Na igreja de Santa Clara, as obras de revestimento a talha são adjudicadas a Miguel Francisco da Silva (1730-1732).

Sinais de restauração do Manuelino, à semelhança de uma certa reabilitação do Gótico, estão presentes em obras do século XVII e XVIII, tomando o sentido de enunciado de uma ordem manuelina como é o caso da organização da fachada principal da casa da Carreira, em Viana do Lima.

O significado da composição da frontaria da casa deve ser medido em relação com o alçado lateral, clássica. A distinção das duas fachadas articula um discurso em dois "andamentos". É possível que a fachada principal resulte da incorporação de alguns elementos originais manuelinos, contudo, dificilmente pode ser atribuída, no seu conjunto, ao tempo evocado pelas formas. O enquadramento de um modo manuelino, na organização classicizante da moldura das aberturas, o coroamento do alçado com uma invenção de "entablamento" (a modinatura não é inteiramente clássica), coroado por merlões, e, na casa dos Alpuim, a edificação contígua **[63]**, a invenção de um cordeado inserido no entablamento clássico, entre o friso e a cornija, constituem como que sugestões de um exercício novo, em torno de uma ordem manuelina.

401. Nussbaum, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*, 1994 : 324.
402. Basto, *Apontamentos para um Dicionário*, *s.v.* "Fonseca", [19--] : 322.

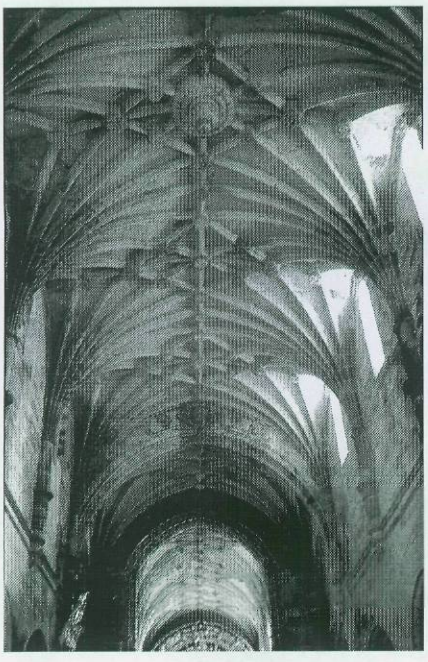
55 Vilar de Frades, igreja do convento de São Salvador, a abóbada da nave, século XVII

56 Borba, igreja paroquial de S. Bartolomeu

57 Mateus Lopes, Amarante, claustro principal do convento de São Gonçalo, 1586-1606

58 Vila Ruiva, Cuba, a ermida de São Caetano

A ousia (primeira metade do século XVI) precede a edificação da nave ; revestimento de azulejaria do século XVII e pinturas murais datadas de 1679.



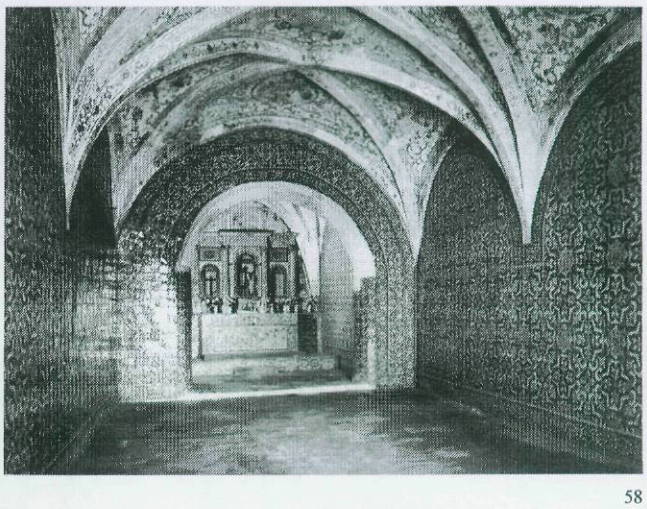
55



56



57



58

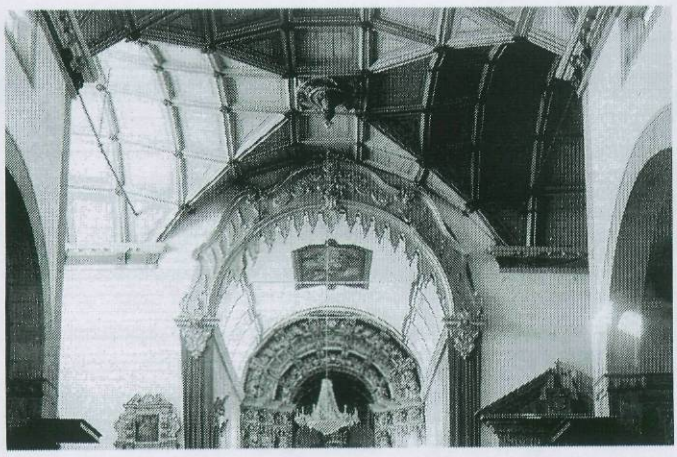
59 Viana *do Lima*, igreja de São Domingos, a intersecção das abóbadas da nave e transepto

60 Porto, igreja do convento de São Bento da Vitória, a abóbada do cruzeiro

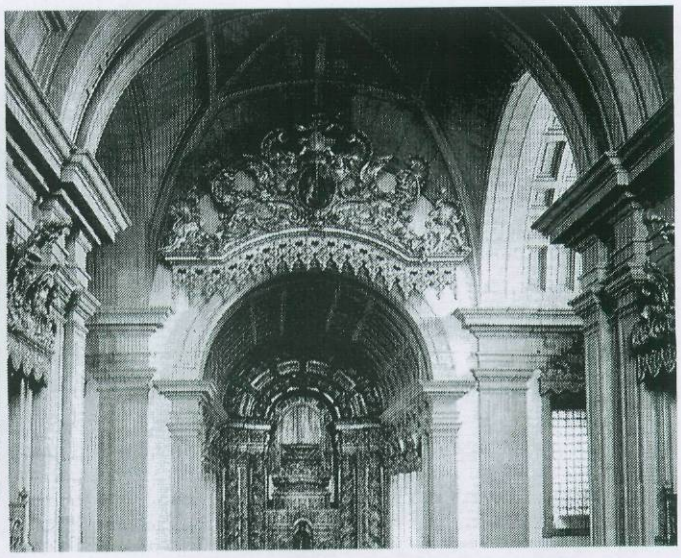
61 Porto, igreja do convento de São Francisco, a abóbada sobre o coro

62 Porto, igreja do convento de Santa Clara

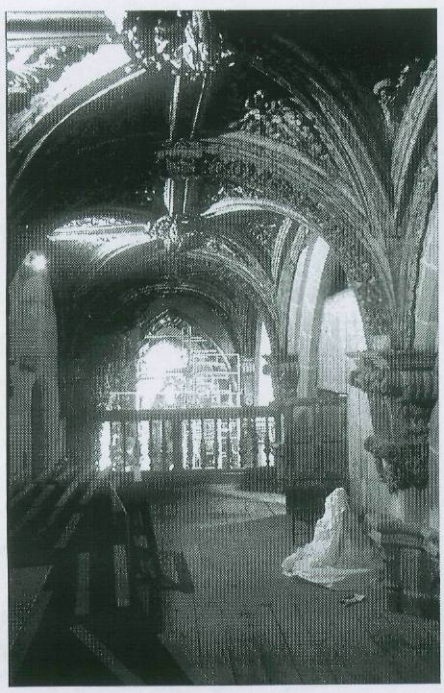
63 Viana *do Lima*, casa dos Alpuim, cordão inserido na modenatura do entablamento do torreão da fachada principal, século XVIII-início



59



60





62

Num contexto de integração de formas antigas, ressalta o trabalho criativo de frei José de Santo António Vilaça. No final do século XVIII, é chamado a intervir em algumas igrejas e mosteiros beneditinos de Entre-Douro-e-Minho, como Pombeiro e Paço de Sousa. Neste mosteiro, amplia a capela-mor da igreja, realizando uma obra de "integração do novo com o existente" sob a forma de uma solução de referência gótica. A extensão da capela-mor da igreja beneditina torna-a equivalente à extensão da nave central românica, centrando desse modo a posição do transepto. Por sua vez, as abóbadas da ousia são resolvidas com arcos torais apontados, e as janelas apresentam um recorte que evoca a forma trilobada de certas aberturas do gótico tardio.

Tais obras e intervenções mostram a continuidade de um apreço por formas "modernas" (medievais) que toma o sentido de reconhecimento de um significado próprio e distintivo e viabiliza o seu uso significativo à luz do sistema clássico.

Por sua vez, a persistência de modos de um discurso sustentado nas formas modernas que atravessam o período de recepção e sistematização do Classicismo pode ser colocada em paralelo com certas experiências da arquitectura *à la française*, patentes em soluções de carpintaria sistematizadas por Philibert de L'Orme, no século XVI. Tem interesse lembrar que este arquitecto, considerado um herdeiro da tradição técnica medieval, no sentido em que apropriou procedimentos artesanais, transmitindo o seu saber medieval, ao mesmo tempo é distinguido pela sua capacidade de inovação técnica, evidenciada com o aperfeiçoamento e a invenção de novas soluções para estruturas em madeira[403], e pela acção desenvolvida na sistematização e na transmissão dos conhecimentos que se referem às obras de estereotomia em pedra[404].

No caso da invenção de um método específico de junção de peças de madeira que Philibert de L'Orme enuncia em *Novelles inventions povr bien bastir et a petits fraiz*, de 1561, e retoma no livro quarto de *Le premier tome de L'Archtectvre*, de 1567 - significativamente, a obra conhece um especial ressurgimento no final do século XVIII -[405], é aventada a hipótese de aquele método



63

403. Jean-Marie Pérouse de Montclos, "La charpente à la Philibert de L'Orme: réflexions sur la fortune des techniques en architecture", *Les chantiers de la Renaissance* (Actes des colloques tenus à Tours en 1983-1984), études réunies par Jean Guillaume (Paris : Picard, 1991) : 27,28.
404. Jean-Marie Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française: XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles* (Paris : Picard, 1982) : 85,sg.
405. Pérouse de Montclos, "La charpente à la Philibert de L'Orme. . .", 1991 : 39,sg.

resultar de um desenvolvimento de técnicas de construção naval[406]. O facto tem interesse, considerando a permeabilidade de saberes das artes da construção naval e da arquitectura referida anteriormente, que explica o sucesso e a persistência de estruturas e soluções em madeira, na edificação, em particular nas cidades e vilas portuárias.

O espaço dado a obras tão fora do âmbito cronológico do trabalho permite construir um ponto de vista, sob o modo de um cerco da questão, uma delimitação do âmbito da sua formulação. Se é possível detectar modos plurais e inventivos de continuidade de formas e experiências de conformação dos espaços que atravessam todo o Classicismo e se reencontram, finalmente plenamente assumidos, na identidade de um *neo* oitocentista, como sustentar que essa continuidade na diferença e alternativa constitui, no Renascimento, um modo particular de resistência, de esgotamento e de fascínio por um fim (com a acentuação colocada não em fascínio, mas em fim)? Um pano de fundo mais complexo do que aquele que resulta de uma redução operada pelo ordenamento estilístico, que privilegia a identificação da linha de definição do Classicismo, enquadra a afirmação de territórios de diferenças e a expressão de diversidades regionais e nacionais.

> Pérouse de Montclos 1982. Certes, tous les historiens de la Renaissance, qu'ils parlent de l'Espagne ou de l'Allemagne, de l'Angleterre ou de la Flandre, décrivent l'italianisme comme un revêtement superficiel de la forme indigène; mais ces historiens ont été plus experts dans l'étude de l'habit que dans celle du corps, plus portés à suivre les modes, genre féminin, qu'à comprendre les modes, genre masculin. D'où l'excessive emprise de la chronologie sur l'étude de l'architecture savante.[407]

É na perspectiva do "mundo visto a partir do centro que é *um* lugar", e a partir de uma sensibilidade ao valor de uso das qualidades materiais, de suas propriedades edificativas e espacialidades familiares e reconhecidas que pensamos colocar o modo como é dada continuidade ao que é consuetudinário e é feita a recepção do novo. Talvez a complexidade do processo que não abdica de valores de referência próprios possa ser explicada pela natureza do processo de concepção, formado na prática de procedimentos construtivos e conformadores da forma, em obra, e avesso à variabilidade de uma aparência subordinada a modas e novidades. Entre a recepção da novidade e uma prática edificadora que partilha um património de experiência comum e de valores consuetudinários, desenha-se uma diferença que talvez possa ser formulada nos termos de dominantes respectivas. A dominante de uma forma definida pela "leveza" do traço do desenho que é uma capacidade da imaginação, e a dominante de gravidade material que decorre da mão que afeiçoa a obra e do sentido de acção conformadora da matéria edificada.

406. J. Prevost, *Philibert Delorme*, 1948, cit. por Perouse de Montclos, "La charpente à la Philibert de L'Orme. . .", *Les chantiers de la Renaissance*, 1991 : 32.
407. Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française*, 1982 : 10.

4.3 Diferenças e propriedade

4.3.1 A materialização da diferença e o que «há-de parecer»

Se os materiais de um edifício dão expressão à qualidade da obra e das suas partes, e marcam distinções, a decisão de fazer em pedra aparelhada ou em alvenaria rebocada, a escolha da madeira, e a combinação destas diferentes opções revela o sentido de medida do que é apropriado em cada uma das circunstâncias. Em vários momentos, em que o discurso da arquitectura foi repensado numa perspectiva de inovação, a revisão do que devia ser a propriedade material da obra esteve no centro de novas proposições. Neste contexto, as diferenças tematizadas pela obra de Cister e, depois, pela Ordem mendicante dos Franciscanos abriram perspectivas alternativas que ultrapassaram de longe o âmbito da sua formulação no interior das respectivas ordens.

A renovação lançada com os Cistercienses forja um sentido novo da qualidade do ornamento e da sua posição, em harmonia com a perfeição material da fábrica da obra, valorizada pela exactidão do talhe das pedras e o efeito essencial da incidência da luz no corpo da edificação e no espaço. Com as ordens mendicantes surge uma nova reflexão arquitectural acerca da materialidade da obra que incorpora distinções de materiais e de construção, e de qualificação da posição na edificação, cuja interpretação confere o sentido à própria estrutura murária do corpo da igreja. No ponto de uma conjunção de diferenças, a arquitectura mendicante toma distância relativamente à ordem de Cister, com a qual partilha as afinidades de uma intenção arquitectural de valorização da luz, de despojamento ornamental e de simplicidade da edificação. As partes mais qualificadas da obra (a capela-mor, incluindo paredes e abóbada, a fachada e os portais) são notadas em pedra aparelhada e são moderadamente ornamentadas. As partes menores da edificação admitem uma solução de paredes resistentes, em alvenaria rebocada, de pedra miúda, e eventualmente tijolo. As proposições dos Mendicantes e a fundamentação que justifica as diferenças significam a apresentação de uma nova figura de materialização da arquitectura religiosa.

A edificação do corpo de uma nave em pedra talhada e aparelhada corresponde a uma interpretação "literal" do texto da Escritura Sagrada que entende a Igreja e os fiéis como a figura de um corpo unido em Cristo e como uma construção de *pedras vivas*, talhadas como expressão de força e de fé, pela mão daqueles que pregam a Verdade (1Pe. 2.4). Com o aparecimento das ordens mendicantes dá-se um deslocamento de ênfase. Os valores da caridade e do amor que unem os homens na fé tornam-se a ideia central de uma pastoral activa da Igreja na sociedade. Na edificação, a imagem desse deslocamento de ênfase é dada pela valorização de um novo elemento, a cal, que se transforma no traço decisivo de união das pedras na alvenaria do corpo da igreja. Estão lançados os

fundamentos de um novo significado de solidez da construção, que viabiliza igualmente as edificações construídas com materiais menos nobres. A obra já não é dignificada, apenas, pela excelência da qualidade de quadras aparelhadas, mas também por meio de materiais e construções "menores", pedras afeiçoadas em paredes de alvenaria de cal e argamassa revestidas. Essa imagem forma uma parte significativa da arquitectura mendicante portuguesa e de outras ordens, e das obras que vão ser construídas a nível paroquial.

Nas edificações, os materiais surgem combinados de acordo com as diferentes partes das obras, as suas funções e significados, distinguindo o que *é* construção e, além disso, deve *parecer* o discurso da arquitectura. A noção do que deve *parecer* encontra-se num pequeno apontamento relativo às obras que decorrem no convento de São Francisco, em Évora, contratadas com Martim Lourenço, em 1513. No dormitório, os meios «pegões» (contrafortes) serão de tijolo, porque "não hão de ser senão meios". No entanto, na sala do Capítulo, no piso inferior, sendo igualmente meios, serão de pedraria, por «ser casa que há-de parecer». Pelas mesmas razões, os arcos serão em tijolo, no dormitório, e em pedra, na sala do Capítulo:

> "Alvará de concerto" do rei com Martim Lourenço (Évora, 1513, Abril, 25). It. fará o dito Martim Lourenço na casa por onde se ora servem as cellas dos frades do dito moesteiro hua casa pera dormitorio dabobada de tijollo que será de cem covados de comprido e de vinte e oito covados de larguo fechada em quarteirões.
> a qual abobada fundará sobre pegões que forem necessarios e abastarem pera a terem, os quaes seram de pedraria, e os capiteis e cimalhas e ha bellsoria e arquos seram de tijollo com a dita abobada, a qual abobada sera daltura de vinte palmos, e os arquos subirão pera ser dos ditos vinte palmos.
> E os peguões que esteverem encostados ás paredes por que nam ham de ser se nõ meos seram de tijollo.
> It. debaixo da dita abobada no andar da crasta se fará hua casa naquella parte que está na mostra pera capitollo, que será de trinta covados de comprido e vinte e oito de larguo, e por ser casa quo sémpre hade parecer, a abodada della será de melhoria da outra, e os meõs peguões das ilhargas seram da dita pedraria, e desentulhará o dito capitolo da terra que tiver em tal maneira que fique mais alto que o andar da crasta hum palmo, o qual terá hum degráo de pedraria pera subirem a elle.[408]

O sentido do que deve ser razoável e conveniente orienta as diferenças de concepção material de uma obra, em linhas gerais, e determina as distinções de posição em obra, em pormenor.

> Wright 1928. The logical material under the circumstances is the most natural material for the purpose.[409]

A decisão acerca dos materiais e dos processos construtivos tem em conta as disponibilidades e as condições dos materiais locais, a sua adequação e os custos dos processos construtivos, considerando as finalidades da obra e das suas partes. Essa decisão tanto pode corresponder a uma opção pela simplicidade de materiais e de processos construtivos, como pode fazer recurso a materiais e a processos construtivos especiais, considerados apropriados para uma qualificação singular da obra excelente.

408. Viterbo, *Diccionario dos architectos, s.v.* "Lourenço (Martim)", 1904, vol. II, n.º 545 : 86.
409. Wright, "In the cause of architecture I: The logic of the plan" (*The Architectural Record*, 1928, Jan.), *The Collected Writings*, 1992, vol. I : 250.

Porém, como desenvolveremos, o que há de novo não é tanto um entendimento renovado do que faz a excelência de uma construção, mas sim a inovação instaurada com um modo de simplicidade e bom senso, e a sua valorização relativa que significa, de facto, uma elevação desse modo a uma condição alternativa da excelência. A noção de alternativa é fundamental para um conceito novo do princípio de qualidade, que não estima exclusivamente as obras de formas elaboradas e custosas, contra as quais as outras aparecem como diminuição, antes contrapõe a necessidade da alternativa de uma elevada simplicidade de natureza essencial. Essa perspectiva é necessária para entender um novo modo de fazer arquitectura pela simplicidade de materiais e de formas, que começa a tomar forma com a *ínclita geração*, ainda no reinado de D. João I.

4.3.2 Materialidade e sentido de propriedade, algumas achegas com a descoberta do *antigo*

Saber ponderar e decidir com acerto, em cada uma das circunstâncias de obra, constitui matéria de reflexão disciplinar, em especial no momento em que estão a ser repensados de novo alguns dos fundamentos da edificação e começa a ser equacionado, de novo, um princípio de simplicidade. De certo modo, pode ser estabelecido um paralelo entre os sinais que indiciam a procura de soluções de exacta simplicidade, adequadas à natureza de novos programas de edificação, em Portugal, e um primeiro momento dirigido à renovação da prática disciplinar.

O aparecimento de segundos claustros nos grandes conventos, como o claustro de D. Afonso V, em Santa Maria da Vitória, e o claustro da Lavagem, no paço do Convento de Cristo, que organizam a extensão do convento, acolhendo os espaços habitáveis e de serviço da instituição, exemplificam essa procura de soluções arquitecturais e formas *conformes* a novas exigências programáticas. O desafio colocado é o de materialização da edificação e de uma linguagem convenientes, na expressão de uma diferença relativamente ao que devem ser as obras de representação que, por esse motivo, fazem um discurso eloquente e de aparato.

Idênticas preocupações estão na origem de algumas das novas proposições renascentistas, em Itália. Uma parte da reflexão disciplinar do Renascimento quatrocentista e do início de Quinhentos, exprime o interesse pela materialização de soluções construtivas e linguagens arquitectónicas que respondam adequadamente a novas exigências programáticas. A obra de Brunelleschi, nomeadamente o hospital dos Inocentes, e a arquitectura civil e militar de Francesco di Girogio exemplificam algumas das experiências de novos programas, do século XV. Interessa o modo específico como essa novidade se exprimiu, e os termos em que foi reposta a necessidade da simplicidade, clarificando os fundamentos de um discurso da materialidade própria às circunstâncias e ao programa das obras.

Brunelleschi foi um «attento e problematico indagatore di struttture»[410]. Nas palavras de Manetti, «fece pensiero di ritrovare el modo de' murari eccelenti e di grand'artificio degli antichi»[411]. Interessou-se pela obra dos antigos e pelos edifícios românicos de Florença, em particular. Contudo, não seguiu a expressão material das suas soluções estruturais, com pilastras e arquitraves em mármore e paredes igualmente revestidas a mármore. Pelo contrário, se bem que tivesse retomado uma parte da estrutura arquitectónica dessas soluções, faz a sua transcrição numa linguagem de materiais que combina o delineamento claro dos elementos estruturantes, definidos em *pietra-serena* ocre e cinzenta, com paredes rebocadas lisas, pintadas de branco. Essa linguagem é tida como próxima do gótico florentino[412], mas afirma o seu sentido novo, na medida em que capta o espírito depurado de certas construções clássicas, organizando a moldura arquitectónica de amplas superfícies brancas, em conjunto com os planos assim delimitados. Está assim instituído um afastamento do românico florentino, cujo discurso de excelência material é acentuadamente decorativo e texturado. A distância corresponde duplamente a uma definição alternativa de gosto e de qualidade, adequada à finalidade das obras, que é essencialmente diferente, no caso das obras religiosas românicas, tomadas como exemplo, e de certas obras quatrocentistas, de utilidade pública e assistencial, como o hospital dos Inocentes.

A diferença pela simplicidade, que acompanha a inovação programática, tematiza o interesse pelas amplas superfícies brancas que dão *espaço* à definição arquitectural, à luz de uma leitura nova de textos da Antiguidade. Heinrich Klotz nota que a proposição de simplicidade de paredes lisas, rebocadas, surge justificada numa passagem de Alberti, que refere a Cícero e Platão[413].

> Alberti, *De re aed.* VII, [x]. Cicero Platonem imitatus lege admonendos putavit suos, ut in templis spreta ornamentorum varietate atque illecebris candorum in primis probarent; tamen - inquit - specimen esto.
> Ciceroni, ad esempio, seguendo gli insegnamenti di Platone, reputò giusto indurre per legge i suoi concittadini a lasciare da parte, nella costruzione del tempio, la frivolezza e le attrattive degli ornamenti, e a preferire la purezza e la semplicità. Tuttavia - disse - abbia un certo decoro esteriore.[414]

A passagem é acompanhada de uma nota, em que é referido o facto de não ser possível encontrar o passo citado, nem mesmo verificar uma semelhança verbal em Cic. *De leg.* III.30[415].

Na tradução da passagem existe uma diferença entre a formulação latina quatrocentista que refere a «variedade» do ornamento, e a tradução que menciona a "frivoleza" e os "atractivos" do ornamento. Do ponto de vista desenvolvido no trabalho, os termos notados no original são significativos de um entendimento epocal que compreende o discurso da arquitectura numa

410. Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo: I Disegni di Architettura e Dell'Antico* (Roma : Officina Edizioni, 1985) : 24.
411. A. di T. Manetti, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, 1927, *in* Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo*, 1985 : 32(1).
412. Klotz, *Filippo Brunelleschi*, 1990 : 35.
413. Klotz, *Filippo Brunelleschi*, 1990 : 49.
414. Leon Battista Alberti, *L'Architettura*. De re aedificatoria, 2 tomos ; testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi ; introduzione e note di Paolo Portoghesi (Milano : Il Polifilo, 1966), tomo II : 609|608 ; a divisão da obra em capítulos ocorre pela primeira vez na edição por Geoffroy Tory (*Libri De Re Aedificatoria Decem. . .*, Paris : Berthold Rembolt, 1512).
415. Paolo Portoghesi, *in* Alberti, *L'Architettura*. De re aedificatoria, 1966, tomo II : 608(2).

antinomia de modos de variedade e simplicidade, enquanto que a versão italiana parece acolher a formulação crítica dirigida, mais tarde, ao conceito de *varietas* que tinha imperado nas linguagens arquitectónicas de *early Humanism* do século XV.

A simplicidade de um acabamento branco torna-se uma qualificação de excelência. Assim o entendem os contemporâneos de Brunelleschi, quando descrevem o acabamento das abóbadas de São Lourenço, num branco *de San Giovanni* - um branco de mármore e não um simples acabamento de reboco («il detto amattonato e intonichato voglono si faccia a quello tempo e quando parrà a detti Operai e inbianchato di biancho San Giovanni»[416]). No mesmo sentido pode ser lembrada a descrição de um acabamento de estuque finamente polido, referida por Vitrúvio, que quase apresenta a expressão de vidro translúcido (Vitr. II.viii.10). Um certo branco "marmóreo", que podia ser obtido pela incorporação, no reboco, do pó de uma pedra friável semelhante ao mármore, é descrito por Alberti, como referimos, a propósito da capela de Bom Jesus de Valverde[417]:

> Alberti, *De re aed.* VI, [ix]. Ultima omnium erit nitidissima marmorata, hoc est, cui pro harena sit tunsus lapis candidissimus. . . .
> Venae quaedam alabastro tralucido persimiles lapideis montibus inveniuntur, quae neque marmor neque gypsum, sed inter utrunque sint, natura sui admodum friabiles. Is lapis tunsus et pro harena mixtus splendentes marmorei candoris sintillulas mirifice referet.
>
> *Ibidem.* L'ultimo strato dovrà essere di una lucentezza marmorea: per esso invece di sabbia s'impiegherà una pietra bianchissima in polvere; . . .
> Nelle rocce montane si possono trovare certe venature, assai simili a diafano alabastro, le quali non sono marmoree né gessose, bensì di una qualità che participa di ambedue, di natura molto friabile. Tale materiale, ridotto in polvere e mescolato alla calcina al posto della sabbia, risulterà di un candore e di una lucentezza sorprendenti, simili a quelle del marmo.[418]

Do ponto de vista da nossa argumentação, detêm importância as palavras que descrevem a qualidade de branco como designação programática de simplicidade, por via da uma expressão essencial de alvura *cândida* e de um jogo lumínico de cintilações[419].

Raffaello, em colaboração com António da Sangallo, ensaia na Villa Madama um conjunto de soluções materiais que fazem uso de materiais "pobres". Do ponto de vista da construção, a Villa Madama revela uma «discreta variedade de tipos» de estruturas murárias e de materiais, dando a impressão de que as diferentes soluções são escolhidas em função do seu resultado final, tendo em conta o menor custo possível, mesmo que por vezes a execução seja mais morosa[420]. Há elementos estruturantes das fachadas que não são edificados em pedra talhada, embora se destaquem da estrutura parietal, na representação de um sistema trilítico de suporte (pilastras e entablamento) e

416. M. C. Mendes Atanásio e Giovanni Dallai, "Nuove indagini sullo Spedale degli Innocenti a Firenze", *Commentari*, XVII, 1966, doc. XVI ; *in* Klotz, *Filippo Brunelleschi*, 1990 : 49.
417. Cabral, "Bom Jesus de Valverde. . .", 1988 : 44.
418. Alberti, *L'Architettura.* De re aedificatoria, 1966, tomo II : 499,501|498,500.
419. *Ver* : 1007-1009.
420. Pier Nicola Pagliara, "Raffaello e la rinascita delle tecniche antiche", *Les chantiers de la Renaissance,* (Actes des colloques tenus à Tours en 1983-1984), études réunies par Jean Guillaume (Paris : Picard, 1991) : 54.

no enquadramento de aberturas e remate de planos. Esses elementos estruturantes da composição do alçado são executados em alvenaria de tijolo, ou modelados em outro material, sendo revestidos com reboco. É possível que tais opções construtivas resultassem mais propriamente de constrangimentos, impostos pelas características de uma comitência ambiciosa de obras de grande dimensão e exigente na encomenda de novos programas, mas sem meios "ilimitados" à sua realização.

> Pagliara 1991. Già le dimensioni senza precedenti delle maggiori iniziative papali, dal Belvedere a Villa Madama, dovevano favorire la scelta di tecniche e materiali atti a contenere almeno i costi unitari e ad abbreviare i tempi di esecuzione; in più compare un nuovo genere di committente di palazzi e palazzetti: piccoli ecclesiastici che hanno raggiunto una posizione di rilievo in curia, medici, avvocati, a volte «gentilhuomini poveri», come saranno definiti i parenti di uno di loro. Generalmente questi personaggi hanno una rendita annua consistente ma non un solido patrimonio familiare di cui possano impegnare una parte cospicua nella costruzione della propria abitazione. Hanno invece l'esigenza di costruirsi, con costi limitati ma rapidamente, una sede consona al loro stato e che possa favorire ulteriori progressi nella carriera. Quasi mai la famiglia di questi commitenti mette radici in Roma, e forse già dall'inizio è previsto che il palazzo non le rimanga in mano per generazioni; in questa prospettiva, sebbenne il fine sia anche quello di lasciare memoria eterna del fondatore, può essere meno importante che i materiali e le finiture siano sempre tutti di durata illimitata e che la costruzione richieda, nel tempo, una manutenzione minima.[421]

A necessidade de responder a uma encomenda, porventura alargada a extractos sociais médios de sectores ligados ao serviço religioso e público, podia implicar uma formulação de espacialidades de acordo com novos requesitos programáticos, conjugada com soluções construtivas "económicas" que deviam, apesar de tudo, garantir uma expressão adequadamente qualificada. O desejo de emular a riqueza de materiais da arquitectura imperial romana podia ser integralmente alcançado nas obras principais do poder. Face a uma menor disponibilidade de recursos, havia de prevalecer a escolha parcimoniosa dos materiais ricos, que seriam usados com moderação, ou mesmo apenas evocados no seu aspecto, mediante soluções construtivas alternativas[422]. Ao ter em conta, em justa ponderação, recursos materiais e objectivos estéticos alcançados, também a obra média se tornava exemplo e modelo de acção *moderada*.

A lição do património edificado da Antiguidade e o texto de Vitrúvio conferem a fundamentação para um sentido de moderação na edificação [**64**]. Nos levantamentos e estudo das ruínas, podem ser observados casos em que se verifica uma utilização de materiais pétreos, umas vezes de fácil, outras de difícil laboração, que recebem um acabamento final em reboco e estuque, como o travertino de textura rústica, notado por Vasari[423]. Tais procedimentos constituem um exemplo para certas soluções definidas na Villa Madama [**65**].

> Pagliara 1991. In villa Madama . . . le tecniche antiche non sono né esibite per gusto antiquario, né usate per fini decorativi, né sono solo una conseguenza della ripresa di forme classiche. Da diversi edifici antichi i costruttori della

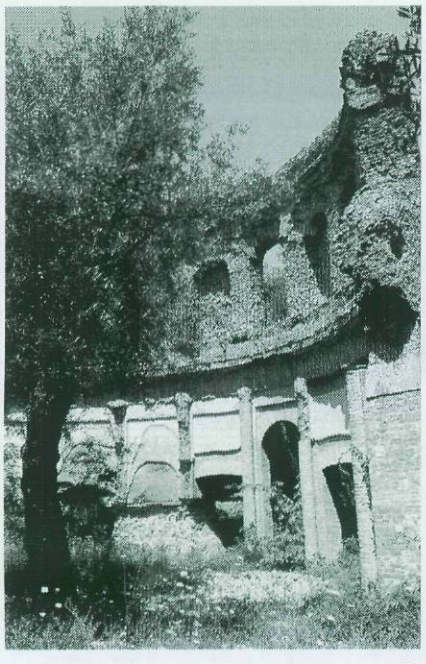
421. Pagliara, "Raffaello e la rinascita. . .", *Les chantiers de la Renaissance*, 1991 : 52-53.
422. Pagliara, "Raffaello e la rinascita. . .", *Les chantiers de la Renaissance*, 1991 : 58.
423. Pagliara, "Raffaello e la rinascita. . .", *Les chantiers de la Renaissance*, 1991 : 57. Giorgio Vasari, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 2 vol. ; a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi ; presentazione di Giovanni Previtali (Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550 ; Torino : Einaudi Tascabili, 1991), vol I : 26-27.

64 Tivoli, Villa Adriana, sala circular vista para nordeste (1973)

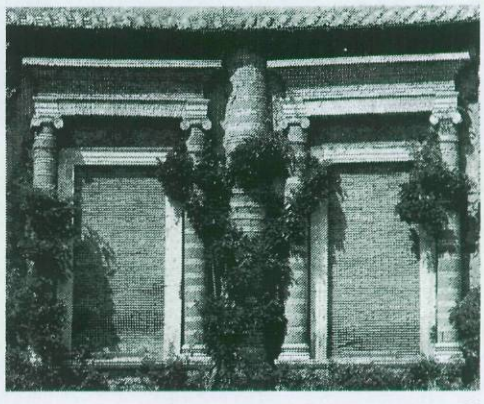
65 Roma, Villa Madama, pátio circular antes do restauro, elementos da ordem clássica em tijolo e mármore

villa traggono insegnamenti su piccole strutture, criteri di scelta e d'uso dei materiali, modalità per risolvere problemi per i quali le pratiche tradizionali erano insufficienti e per sostituire con tecniche più economiche i materiali e le lavorazioni più costose.[424]

Nos livros de Vitrúvio, há passagens relativas à qualificação das obras, que suportam igualmente a aproximação desenvolvida (Vitr. II.viii.9-10,16-19). No geral, a acção edificadora deve orientar-se, caso a caso, na consideração adequada da finalidade da obra, em relação com os meios e os procedimentos de construção colocados à sua disposição, não deixando de evidenciar a qualidade do dono da obra. Contudo, tal não significa que seja condicionada pela necessidade de mostrar essa qualidade. São igualmente considerados os casos em que, embora existindo os meios à realização de uma obra excelente, ainda assim, não deve ser essa a opção a seguir. Como exemplos são nomeados casos de reis poderosos que exerceram a moderação, não desdenhando construir com materiais pétreos correntes e alvenarias de tijolo revestidas a reboco, embora pudessem construir em mármore, com os recursos obtidos em impostos e despojos. Aliás, na sequência destas considerações, Vitrúvio trata a edificação comum, lançando luz sobre alguns aspectos da construção corrente urbana.



64



65

424. Pagliara, "Raffaello e la rinascita. . .", *Les chantiers de la Renaissance*, 1991 : 58.

Os princípios gerais, que Vitrúvio enuncia, inscrevem-se numa continuidade de saberes de arquitectura e do seu exercício, de longo tempo, como o autor concede na introdução ao livro sétimo, ao nomear o conjunto de autores que o precederam na escrita e o inspiraram, transmitindo os fundamentos da disciplina. Um sentido próximo da matéria e da sua função construtiva, que se reconhece na Villa Madama, como pode ser considerado na obra do convento de São Francisco, em Évora, a que foi feita referência. Assim, o tema da definição qualificada da obra pelos materiais e das diferenças surge como um dos fundamentos do exercício disciplinar "intemporal". E contudo, a expressão desse entendimento, dos valores considerados e dos modos de concretização, essa, toma feição temporal, histórica.

O conceito vitruviano de *distributio* permite delimitar o princípio de qualificação de uma obra, pela determinação da sua qualidade material e pela aplicação dos meios à sua concretização (utilizamos o texto de Vitrúvio em diferentes traduções, porque expõem, na variação da formulação das questões, diferenças de entendimento que correspondem a alterações do exercício disciplinar).

> Vitr. I.ii.8. Distributio autem est copiarum locique commoda dispensatio parcaque in operibus sumptus ratione temperatio. Haec ita observabitur, si primum architectus ea non quaeret, quae non poterunt inveniri aut parari nisi magno.[425]
>
> *Vitruvius/C.Caesariano*, I, ii. Ma la Distributione e de le copie & del loco una commoda dispensatione. & parca temperatione de la spesa in le opere facta con ratione. Questa cosi se obseruaria si primamente lo Architecto non cercara quelle cose che nõ poterano esser trouate. o uero essere apparate se nõ cõ magna spesa[426].
>
> *Vitruvius/Perrault*, I, v. La distribution consiste à faire le meilleur emploi possible du terrain et des matériaux, et pour cela, l'architecte devra d'abord ne pas employer les choses que l'on ne peut trouver ou préparer qu'à grands frais[427].

Além do sentido global das passagens citadas, interessa atender à continuidade, variação, alteração e omissão de palavras como «copia» (cópia, abundância) e das referências à «commoda» (no sentido de boa e favorável) e «temperatio» (temperança).

O sentido de adequação da obra, refere-se à sua implantação e disposição da obra, bem como à qualidade e às necessidades das pessoas a que a obra se destina e que a vão habitar.

> Vitr. I.ii.9. Alter gradus erit distributionis, cum ad usum patrum familiarum et ad pecuniae copiam aut ad eloquentiae dignitatem aedificia apte disponentur.
>
> *Vitruvius/C.Caesariano*, I, ii. altro grado de la distributione sara quando al uso de li patri de familie. aut secundo la copia de la pecunia: o uero ala dignita de la elegantia li aedificii altamente si disponeramo.[428]
>
> *Vitruvius/Perrault*, I, v. Une autre manière d'entendre la distribution est d'avoir égard à l'usage auquel on destine le bâtiment, à l'argent qu'on veut y employer, et à la beauté qu'on veut lui donner, parce que, suivant ces diverses considérations, la disposition doit être différente[429].

425. Marcus Vitruvius Pollio, Vitruvii De architectura libri decem=*Zehn Bücher über Architektur* ; übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, 5. Aufl. 1991).
426. Vitruvio, *De architectura. Translato, commentato et affigurato da Caesare Caesariano 1521* ; a cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore (Milano : Edizioni Il Polifilo, 1981) : XVIIv.
427. Vitruve, *Les diz livres D'Architecture* ; traduction intégrale de Claude Perrault, 1673, revue et corrigée sur les textes latins et présentée par André Dalmas (Paris : Editions Errance, [D. L.] 1986) : 29.
428. Vitruvio, *De architectura* [Caesare Caesariano, 1521], 1981 : XVIIv.
429. Vitruve, *Les diz livres D'Architecture* [Claude Perrault, 1673], 1986 : 29.

Notar a tradução de «eloquentiae dignitatem» por «dignidade da elegância» e, depois, por «beleza». Na alteração perde-se a referência a um género da retórica em favor de uma apreciação estética.

Na apreciação final de uma obra, a magnificência dos materiais reverte em favor do dono da obra, porque é ele quem, em última análise, poderá decidir a escolha, sobretudo quando ultrapassa as possibilidades locais. A perfeição da execução é devida aos oficiais das artes, cabendo ao arquitecto a glória e a autoridade da beleza das proporções e da simetria.

> Vitr. VI.viii.9, Itaque omnium operum probationes tripertito considerantur, id est fabrili subtilitate et magnificentia et dispositione. Cum magnificenter opus perfectum aspicietur a domini po|testate, inpensae laudabuntur; cum subtiliter, officinatoris probabitur exactio; cum vero venuste proportionibus et symmetriis habuerit auctoritatem, tunc fuerit gloria [aria] architecti.
>
> *Vitruvius/C.Caesariano*, VI, xi. Et cosi le probatione de ogni opere tripartitamente sono considerate: idest con fabrile subtilitate: con magnificentia: & dispositione: Quando magnificamente la perfecta opera sera risguardata da ogni potestate le spese serano laudate. Quando subtilmente: sera probata la exactione del officinatore. Ma quando con la uenustate de la proportione: & symmetrie hauera hauto auctoritate: alhora sera stata la gloria del architecto.[430]
>
> *Vitruvius/Perrault*, VI, x. On apprécie généralement les ouvrages de trois manières différentes, selon que l'on considère le fini du travail, la magnificence ou la disposition de l'ensemble. // Quand on voit un ouvrage où l'on a employé tout ce que peut fournir la richesse d'une personne puissante, on loue la dépense; si l'on remarque qu'il est d'un travail fini et recherché, on estime l'ouvrier qui y a travaillé ; mais quand il est recommandable par la beauté de ses proportions, c'est alors que l'on admire l'architecte.[431]
>
> Vitrúvio, *Da arq.* E assim, as experiências em todas as obras serão consideradas segundo uma óptica tríplice, a saber, a da destreza na execução, a da magnificência, e a da disposição. Quando a obra apresenta um aspecto magnificamente perfeito, o proprietário regozija-se das despesas que teve; quando mostrarem que foram habilmente executadas, os elogios serão destinados ao talento do artesão; entretanto, quando a elegância da obra haurir sua autoridade das proproções e das simetrias, a glória então caberá ao arquitecto.[432]

Interessa a diferença do enunciado relativo ao conceito de *venustas*, associado à autoridade de uma definição por meio da simetria e da proporção substituída, no texto seiscentista, por «beleza das suas proporções». A simetria evoca a ideia de uma disposição proporcionada de partes, à semelhança dos membros e do corpo, na figura humana.

A passagem de Vitrúvio lança um tópico relevante que orienta a apreciação e as descrições da arquitectura. A excelência dos materiais e da obra constitui uma afirmação da magnificência do seu comitente. A sua qualidade e dificuldade de execução testemunham a maestria do trabalho de artesania. A geral concepção e a beleza da obra confirmam a imaginação e saber do arquitecto. Em última análise, todos esses aspectos revertem a favor do dono da obra, pela sua capacidade de assegurar a realização, tomando ao seu serviço oficiais e artistas tão qualificados. Estes aspectos estão na base de uma extensa literatura encomiástica que se desenvolve a partir do final da Antiguidade, no período helenístico e bizantino, e na Medievalidade. O Humanismo quatrocentista retoma intensamente um género de oratória panegírica, referida a descrições de arquitectura e de cidades que admiram a excelência dos edifícios e dos seus materiais, e louva os programas edificativos realizados pelos seus comitentes[433].

430. Vitruvio, *De architectura* [Caesare Caesariano, 1521], 1981 : CV.
431. Vitruve, *Les diz livres D'Architecture* [Claude Perrault, 1673], 1986 : 168.
432. Vitrúvio, *Da arquitectura* ; apresentação de Júlio Roberto Katinsky ; tradução e notas de Marco Aurélio Lagonegro (São Paulo : Editora Hucitec ; Fundação para a Pesquisa Ambiental, 1999) : 157.
433. Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 133-215.

Dos tópicos que apontamos, retemos a ideia de que o sentido da qualidade material de uma obra é apreciado pelo que revela de um duplo discernimento do arquitecto e do comitente que partilham a responsabilidade de tomar decisões, em função de uma ponderação equilibrada dos meios disponíveis e da finalidade da obra. Essa responsabilidade é decidida essencialmente na acção. Como mostra a passagem de Alberti anteriormente citada, referente a Cícero e Platão, o modelo de orientação e de *conselho* na acção será encontrado na literatura clássica, com especial relevo para a obra de Cícero. Além do estudo da arquitectura antiga, a novidade de um retorno ao período clássico entronca numa emulação dos princípios da acção virtuosa que são retraçados até aos fundamentos em que assenta o quadro de uma acção moral, compreendida à luz do Cristianismo.

A emulação dos modos de proceder refere-se genericamente à vida, e particularmente à intervenção e acção edificadora. No âmbito disciplinar, a emulação faz-se não por cópia, mas pela imitação, por uma apropriação interpretativa de princípios da realização da arquitectura, da construção e da natureza das formas. Assim, não surpreende que os arquitectos ligados aos grandes estaleiros romanos do Renascimento que se dedicaram ao estudo de soluções da Antiguidade, apesar disso, não se sentissem obrigados a copiar na íntegra soluções de formas e princípios construtivos.

> Pagliara 1991. In seguito l'interesse per le tecniche dell'architettura romana rimane sempre vivo insieme a quello per le sue forme: ricchezza di materiali e finiture, ingegnosità degli impianti e comodità di vita che procuravano, sono tra i motivi per i quali gli umanisti ammirano gli edifici di età imperiale, mentre le loro strutture ed i loro procedimenti costruttivi, in quanto avevano retto alla prova dei secoli, sono giudicati i più validi da molti trattatisti. Tuttavia quando gli architetti cominciano ad ispirarsi ai monumenti classici non ne riprendono anche le tecniche costruttive così diffusamente come si potrebbe aspettare.[434]

Os elementos colhidos no estudo referem-se a aspectos concretos, construtivos e formais, mas não implicam a adopção rígida de modelos arquitecturais e dos seus processos de edificação. Aliás, nos tratados do século XV é dado um espaço próprio a novas soluções arquitectónicas e construtivas, ainda não contempladas nos livros de Vitrúvio, e mesmo à revisão de certas regras enunciadas na sua obra. Já a imitação de princípios antigos da acção virtuosa, fundamentada numa leitura nova dos textos da Antiguidade, encontra-se associada a uma procura de modelos para pensar de novo o sentido de moderação e da decência.

Em Portugal, esse olhar de retorno é decisivo para enquadrar um sentido de mudança que começa a desenhar-se ainda na primeira metade de Quatrocentos, permanecendo latente, na crítica de comportamentos e de costumes, de gastos excessivos e ostentação desmesurada de riqueza, incluindo ao nível do traje, que toma voz no decurso dos reinados seguintes, incluindo de D. Manuel.

434. Pagliara, "Raffaello e la rinascita. . .", *Les chantiers de la Renaissance*, 1991 : 51.

G. de Resende, *Miscellania.* e as nouas nouedades,
grandes acontecimentos,
e desuairadas mudanças
de vidas, e de costumes,[435]

São tempos conturbados, esses cerca de '500, marcados pelo desacerto de manifestações extremas e de variados excessos e desequilíbrios, dos quais dá conta Garcia de Resende quando manifesta um sentimento de perda de referências, de valores, de saberes e de sabedoria perante a falta de sentido de conveniência e de discernimento do que é certo, que se mostra ao nível de comportamentos e de atitudes, e a nível da justeza da apreciação das coisas e das acções «desvairadas» dos homens (a palavra detém um sentido ambíguo de *vário* e *desvario*).

O problema e o debate tomam visibilidade, primeiro com a publicitação de uma intenção pessoal de moderação, ao nível do uso de vestiduras, decidida por D. Duarte, e depois com a instituição de medidas reguladoras, com a publicação das *Pragmáticas*. A nossa perspectiva é, no entanto, a de que o debate em torno do traje tem paralelo no domínio da arquitectura. A questão pode ser aproximada de duas maneiras: a partir de uma contraposição da qualificação de obras de arquitectura, e a partir da termatização exposta nos tratados quatrocentistas.

No século XV, certas obras que resultam directamente de um empenho real caracterizam-se por uma "ostensiva" simplicidade que deve ser entendida como a marca de exemplar referência (como exemplos, a arcada da entrada do paço de Sintra, o segundo claustro do mosteiro da Batalha, o convento do Varatojo, o convento dos Loios, em Évora).

A essa orientação poderia contrapor-se a manifestação de uma eloquência e pompa, definidas no túmulo de D. Duarte de Meneses, erguido na capela das Almas, do convento de São Francisco, em Santarém, após a sua morte trágica em luta, numa incursão à serra, nas proximidades de Ceuta, em 1464. A mostra de excelência e aparato alarga-se socialmente para além dos círculos restritos, em que até então tinha cabimento, um fenómeno que se acentua no reinado de D. Manuel. Assim, a diferença de qualificação de obras pode deixar colocadas, de um lado, obras maiores provenientes de uma comitência real, caracterizadas por uma simplicidade programática, e do outro, obras de encomenda "menor" que expõem uma apresentação de aparato. Coordenadas em paralelo com a emissão de *Pragmáticas*, destinadas a regular os excessos de vestuário, essas diferenças denotam a realidade de um debate acerca das condições a que deve obedecer a qualificação das obras.

Na arquitectura, esse debate está consignado nas obras. Um primeiro sinal do seu assento é dado pela expressão da materialidade, no quadro mais geral de reposição dos princípios de moderação e

435. Garcia de Resende, *Miscellania de Garcia de Resende, e variedade de historias, costumes, casos, e cousas que em seu tempo acontecerão*, *Crónica de D. João II e Miscelânea* ; prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão (Reimpressão fac-similada da edição de 1798 ; Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973) : 335.

de senso de decência na edificação, como enuncia Alberti no tratado da *causa edificadora*. O texto de arquitectura de Alberti acentua com incisão princípios de moderação na edificação - a necessidade de saber discernir e guardar um sentido de conveniência adequado à circunstância de cada obra -, e de diferenciação da qualidade da obra, a partir da sua definição material de forma e ornamento, nas condições da sua finalidade e utilidade, e de acordo com a natureza da encomenda.

A confirmar-se a possibilidade de ter existido, em Portugal, um exemplar da edição *princeps* do tratado *De re aedificatoria*, ainda em finais do século XV, teria certamente contribuído para substanciar uma crítica a uma prática edificadora difundida, caracterizada por um discurso saturado de variedade de efeitos. Ao menos a partir dos anos trinta do século XVI, o rasto da sua presença, traçado com base em aspectos de pormenor de certas obras de Évora, como a introdução de uma correcção de linguagem arquitectónica, na formalização da relação entre arco e coluna, com a interposição de um elemento de representação do entablamento[436] e outros sinais que se conjugam, por exemplo, na obra de Bom Jesus de Valverde[437], interfere com a ascendência, de novo, de uma opção pela obra de simplicidade.

A igreja de Valverde é constituída por quatro pequenas capelas octogonais e um espaço central de idêntica configuração, ordenados em quincôncio e articulados entre si por meio de pequenas unidades espaciais que fazem a passagem entre cada uma das capelas. Essas unidades definem-se como pórticos, sendo formadas por quatro colunas, em mármore, encimadas por uma peça inteiriça, em granito, arquitravada. A composição material destes pórticos assenta numa conjugação de granito e mármore, que evoca a composição patente da obra romana do templo de Évora. À sombra do templo, no convento dos Loios, o mesmo tema tinha sido glosado no portal da sala do Capítulo, inserido num vasto pano de parede caiada. Também em Valverde um revestimento de reboco nos planos de paredes e nas cúpulas, envolve de branco o interior do espaço religioso.

Na perfeição da realização e da sua composição, a obra de Valverde enuncia um novo entendimento global da qualificação de uma obra. Em certa medida responde aos três aspectos enunciados por Vitrúvio, cumprindo-os numa perspectiva desenvolvida por Alberti. Um dos primeiros aspectos refere-se à qualidade das belíssimas colunas, inteiramente em mármore (trinta e duas, ao todo), de execução e definição de êntase perfeitas. Nesse sentido, a obra é "mais" que o templo romano de Évora, pois aí, apenas os capitéis são de mármore. Por sua vez, a peça de granito que define cada um dos pórticos é também inteira, e não a composição de uma placa arquitravada, surgindo como um equivalente global desses elementos estruturais em linguagem clássica. É assim cumprida uma

436. Cabral, "Bom Jesus de Valverde . . .", 1988 : 42,45.
437. Cabral, "Bom Jesus de Valverde . . .", 1988 : 42-45.

das possibilidades de qualificação de uma obra, citada por Alberti, que trata do modo de suscitar a admiração de um edifício, à semelhança do que se passa na Antiguidade, promovendo a colocação em obra de uma pedra *extraordinária*, que faz a demonstração dos «dons preciosos da natureza, a habilidade, a precisão e a genialidade do artífice» (*De re aed.* VI, [v])[438]. Como exemplo, é citada a possibilidade de colocar uma pedra, em obra, que se distinga pela dimensão e pelo seu efeito ornamental (em especial, no caso de ser de proveniência estrangeira), transformando a operação do seu transporte por caminhos difíceis, numa empresa de grande nomeada para aquele que seja capaz de a realizar com êxito (*De re aed.* VI, [v])[439].

A obra de Bom Jesus de Valverde clarifica o sentido de uma investigação de materiais que atinge uma provisória conclusão, a partir de um entendimento da composição da matéria da forma, *espacializado* à solução arquitectural. A nível da representação da estrutura arquitectural, a obra de Valverde recorre a uma mesma combinação de granito e de mármore, ensaiada no portal dos Loios, mas enuncia o princípio de uma linguagem arquitectónica nova. Se nos Loios os pés-direitos e a arcada são resolvidos em granito, explorando a tensão que opõe formas volumosas a delicados colunelos torcidos que "suportam" a estrutura dos arcos da abertura praticada na parede, em Valverde, as colunas clássicas têm corpo e expressão estrutural e sustentam, de facto, a arquitrave e o corpo da construção por cima da serliana. Porém, nem todos os elementos da estrutura, em linguagem clássica, são realizados em granito. À semelhança de certos aspectos da obra da Villa Madama, também aí uma parte dos elementos de notação estrutural, como as arquivoltas e uma parte do entablamento, não serão em granito, mas sim, em tijolo rebocado. A capela marca o princípio de um desenho novo, aplicado à definição dos espaços e dos elementos arquitectónicos que representam a estrutura[440]. Além disso, a definição da sua materialidade transforma um problema de estrutura e de conformação arquitectural numa decisão de qualificação da obra pela matéria, em si, como ornamento. Desse ponto de vista, clarifica um entendimento estritamente disciplinar do ornamento, a partir da materialidade como elemento constitutivo essencial. A composição material parcimoniosa e perfeita das partes em granito e mármore, e das amplas superfícies na candura de um branco alvo e luminoso, aponta o caminho de contenção e moderação que se contrapõe a uma prática da ornamentação pela sobreposição de meios e de efeitos e pelo artifício da invenção.

438. Alberti, *L'Architettura.* De re aedificatoria, 1966, tomo II : 468|469.
439. Alberti, *L'Architettura.* De re aedificatoria, 1966, tomo II : 468,470.
440. Cabral, "Bom Jesus de Valverde . . .", Porto, 1988.

Um longo caminho foi percorrido, desde que parecia surgir, reinventada, no portal dos Loios, uma composição de materiais ao modo do templo romano. Clarificou-se o entendimento de princípios arquitecturais e da sua expressão significante numa linguagem arquitectónica de rigoroso desenho. A qualificação da obra pela magnificência e grandeza do *gesto* (a questão da miniaturização[441] não pode colocar-se em Bom Jesus de Valverde - a obra tem uma escala exacta à medida do homem, num espaço de recolhimento privado), pode agora ser repensada em novas bases. A expressão primordial da matéria permite colocar em novos termos o ornamento, antes de mais como uma questão de materialidade que conforma uma *decência* essencial da arquitectura. Ao mesmo tempo, a renovação da espacialidade é determinada por uma configuração rigorosa da forma arquitectónica que é desenhada no pavimento e inclui a definição da posição das bases das colunas e a distribuição das quadras e faixas de mármores.

Seria possível omitir o exemplo da igreja de Valverde, considerando-o fora do âmbito do trabalho, como obra clara que é do Renascimento e da história da nova arquitectura do século XVI. No entanto, a referência tem o sentido de rematar a observação de um ciclo de pesquisas e de ensaios que conduz a uma abertura nova, feita de reflexão sobre o preciso sentido da acção moderada, na experimentação da forma das matérias e através do desenho. Bom Jesus de Valverde significa a proposição de síntese de um novo entendimento de *decorum* associado ao conceito vitruviano de *distributio*. O início do caminho de inovação tinha começado precisamente por aí, no século XV, por uma reflexão sobre o sentido da materialidade na definição da qualidade essencial da obra. O retorno às origens e aos fundamentos da forma edificada como um sentimento novo da matéria. O uso da pedra de canto, no seu talhe claro e na clareza do desenho da sua colocação em obra. Um uso moderado, conforme a decência da obra, delineado e pontuado no esforço e na sustentação, combinado com manto branco do reboco envolvente, de reverberação luminosa e transparente.

4.4 A construção conformadora, a *fábrica* da obra

4.4.1 Forma edificada e construção conformadora, a formação de um ponto de vista

O tempo e os caminhos da disciplina têm vindo a esbater uma noção de arquitectura como arte da edificação e sentido essencial de construção, obliterando a possibilidade de percorrer um caminho de retorno à compreensão do modo do exercício antigo da arquitectura. Classicismo e academismo, e o desenvolvimento de novos modos de um exercício disciplinar, formado na distância ao estaleiro,

441. Rafael Moreira, "Arquitectura", *in* Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura, 17, Lisboa, 1983, *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento. «Abre-se a terra em sons e cores»: As Descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura*, 2 vol. (Catálogo Museu de Arte Antiga), (Lisboa : Presidência do Conselho de Ministros, Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, 1983), vol. I : 330.

reduziram, no projecto, o espaço tomado pelo sentimento de construtividade da matéria, pelo sentido da forma como matéria enformada, e pela acção edificativa conformadora de forma. E contudo, nos momentos de uma significativa vontade de mudança, é nesse ponto que entronca um princípio de inovação.

Para uma aproximação à noção do exercício do ofício, procuramos o apoio de pontos de vista enunciados por protagonistas de um debate que se desenvolve nos círculos do *Deutscher Werkbund*, nos primeiros tempos do movimento moderno da arquitectura, na primeira metade do século XX e em meados do século. O contexto em que decorrem as discussões, no período que medeia as duas guerras mundiais, na Alemanha, é marcado por divergências ideológicas e políticas, acentuadas pela sequência de acontecimentos políticos que divide o tempo em dois períodos fundamentais: um primeiro, que vai da ascensão à queda do regime nazi, com a derrota na Segunda Guerra Mundial, e um segundo, depois da guerra, nos tempos de reconstrução do país. A ascenção do nacional-socialismo fascista e do nazismo, que marcou uma forte repressão política e ideológica na sociedade, leva, no debate interno da disciplina de arquitectura, ao silenciamento e à perseguição das vozes discordantes do Movimento Moderno, associadas em especial à *Bauhaus* e a correntes de *funcionalismo*. Retrospectivamente, a história da arquitectura moderna será condicionada no modo como acolheu as diferentes correntes e tendências, no interior da disciplina, e percebeu a complexidade dos debates do período entre guerras. Desse confronto reteve sobretudo as proposições que se enquadravam nas perspectivas inovadas pelo Movimento Moderno, revelando menor predisposição para entender diferenciadamente as teses que o contraditavam, conotando-as globalmente com um discurso integrista e remetendo-as para o campo de expressão de correntes do tradicionalismo e de nacionalismo.

Porém, interessam-nos as proposições veiculadas por certas correntes conservadoras representadas por arquitectos como Heinrich Tessenow (1876-1950), Paul Bonatz (1877-1956), Paul Schmitthenner (1884-1972), Karl Gruber (1885-1966) e Rudolf Schwarz (1897-1961), este último ligado a Mies van der Rohe por relações de conterraneidade e de amizade que remontam ao tempo em que coincidem a trabalhar em Berlim. As reflexões desses arquitectos, em torno do exercício da arquitectura, e o debate que alguns protagonizaram frente à *Bauhaus*, detêm o sentido positivo de uma formulação alternativa de síntese. Uma outra modernidade que se interroga sobre os caminhos de um modo de *construir novo* (*Neues Bauen?*[442]), pensado como elaboração da experiência do lugar e da matéria, de tradição e história, mas rejeitando uma retórica historicista, e afirma os

442. Rudolf Schwarz, "Neues Bauen?" (*Die Schildgenossen*, 9 (1929)), 3 : 207f. ; *in* Wolfgang Pehnt und Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961: Architekt einer anderen Moderne* ; von Wolfgang Pehnt (Text) und Hilde Strohl (Werkverzeichnis), (Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 1997) : 85.

66 Desenho de Alain, *The New Yorker Magazine*
67 Albrecht Dürer, o "'velo' com a quadratura" em "Artista desenhando mulher reclinada", c. 1525

valores de princípio de uma prática consuetudinária. As suas posições configuram uma "ponte" para entender uma tradição do ofício da arquitectura, num sentido simultaneamente de invariância e actualidade. E certos aspectos de crítica que dirigem a uma arbitrariedade de criação que sobrepõe a vontade de expressão artística a um reconhecimento do fundamento de necessidade da coisa em si (significado na objectivação do seu sentido de "objectualidade" - *Sachlichkeit/Dinglichkeit*), ou ainda o modo como questionam a determinante da técnica e a explicitação da estrutura, como elementos que projectam o essencial da natureza da obra, ajudam, inclusive, a colocar em perspectiva uma certa visão da história da arte do século XX, designadamente na parte relativa à formulação do entendimento de *estilo*. Talvez a definição de um estilo novo, proclamado como o resultado de uma alteração da *techné* da edificação e como enunciado de uma concepção estrutural nova que transporta consigo a forma diferente seja, afinal, não uma categoria universal absoluta, mas um conceito que espelha uma adesão a certas concepções do seu tempo.

A obra e os textos escritos desses arquitectos, ligados em parte à Escola de Estugarda, e também ao movimento de *Neue Sachlichkeit* (nova objectividade), que procuravam fundar de novo o trabalho de *Baumeister*, representa a possibilidade de pensar os contornos de um saber de *artesania* que o tempo e leituras focadas numa parte do Moderno têm vindo a delir, enquanto noção de corpo consistente de saberes. O caminho é instrumental, mas não isento de crítica. O entendimento de que a *artesania* constituía, de facto, um *corpo* de saber de arquitectura encontra-se perdido. Sem quadro de referência para a compreensão, eventuais tentativas de reposição de procedimentos surgem como iniciativas isoladas que parecem ordenar-se mais propriamente ao reduto de um trabalho artesanal e do "artesanato".



66



67

Aliás, não foi apenas a prática disciplinar de um saber de artesania que foi sendo perdida, mas também a capacidade de saber ver e entender, de sequer ter "instrumentos" de interpretação. São esses "instrumentos" de interpretação que necessitamos, não para compreender especificamente uma parte da arquitectura da contemporaneidade, mas para fazer a aproximação do exercício antigo. Desse modo reconhecemos que a capacidade de ver não é uma resposta a um estímulo, mas um complexo exercício de expectativa, antecipação e diferenciação, marcado fundamentalmente pelo seu tempo [66,67]. Os textos e a obra destes arquitectos contemporâneos não são, por isso, senão um referencial para seguir, medindo os modos da arquitectura antiga, à semelhança de um polegar e de uma quadrícula na construção de visões da realidade...

Apesar da incompatibilidade das posições das diferentes correntes alemãs, conservadoras e inovadoras, é possível reconhecer aspectos de convergência centrados, significativamente, em torno da construção. A diferença de perspectivas dá-se no modo de tematizar esse sentido de construção. Enquanto os *funcionalistas* afirmam, como principais aspectos de concepção e de expressão da forma nova, a ruptura com o passado e a «crença indefectível no progresso, na procura da justiça social e no uso das técnicas e dos materiais industriais»[443], os movimentos conservadores e proponentes de uma *nova objectividade*, em contrapartida, embora interessados, de igual modo, em encontrar a expressão adequada do progresso, insistem no princípio de um diálogo com o tempo e um sentido do devir do homem, a terra e a história, o contexto e o espaço da paisagem humanizada. Esse diálogo desenvolve uma sensibilidade à matéria local e ao valor das formas do *solo histórico*, conformadas pelo saber de construção (como exemplo, Paul Schmitthenner:)

> Frank 1988. la relazione con il luogo e con il paesaggio, e quindi anche la componente "tedesca" dell'architettura, non è una questione di stile, ma una questione di materiale e della sua "sequenza compositiva", in una "forma costruita", che sta alla base di ogni architettura, sempre legata al proprio tempo. . . . A lui interessa la qualità dell'edificio "giusto nel luogo giusto", non tanto l'"architettura", quanto la "forma costruita" che sta alla base di questa.[444]

É assim que Schmitthenner desenvolve a noção de «forma construída» ou «forma edificada» (*gebaute Form*), determinada pela matéria e pela construção, pelos materiais e a sua qualidade construtiva.

> Schmitthenner 1949. . . . costruire significa strutturare la materia a formare corpi e spazi. All'inizio è la materia, dalla quale deve nascere l'opera costruita (*Bauwerk*); la materia condiziona la struttura e questa la forma. Quando materia e struttura diventano, in modo razionale ed equilibrato, la caratteristica essenziale di un edificio, allora abbiamo una "forma costruita" (*gebaute Form*).
>
> La conoscenza dei materiali e del modo corretto di accostarli l'uno all'altro, pertanto, è il primo requisito di ogni buon costruttore (*Baumeister*). L'immagionazione più fertile a nulla serve se priva di tali conoscenze, ché solo da esse può nascere la fantasia costruttiva, peraltro sempre frenata, nella mente del maestro costruttore (*Baumeister*), dalle implicazioni dei materiali che si intende impiegare. La "forma costruita" (*gebaute Form*) nasce da leggi costanti

443. Andreas Romero, "Préface à l'édition française", *in* Karl Gruber, *Forme et caractère de la ville allemande* [Die Gestalt der Deutschen Stadt] ; introduction par Andreas Romero ; traduction et postface par Jacques Dewitte (München : Verlag Georg D. W. Callwey, 1952 ; Bruxelles : Archives d'Architecture Moderne, 1985) : 10.

444. Frank: "La via dimenticata . . .", *in* Schmitthenner, *La forma costruita*, 1988 : 18-19.

> ed è perciò sempre genuina e pura; a differenza dell'"architettura" (*Architektur*) che vive dei condizionamenti del tempo e della cultura, *gebaute Form* è in un certo senso senza tempo e ovunque valida. Forma costruita significa: soddisfacimento di un bisogno, uso del materiale edilizio a tal fine e nel rispetto delle sue esigenze, da cui discende come risultato visibile la forma. Cogliendo le modalità naturali della strutturazione e affinandole sino all'essenziale si dà inizio alla creazione formale. e affinandole sino all'essenziale si dà inizio alla creazione formale. Ma ogni processo di strutturazione, come l'uso di qualsiasi materiale è mosso dalla tensione dell'incompiuto verso il compiuto.[445]

> Schmitthenner 1949. La forma costruita si spiega da sé. Materia e struttura determinano il piano del muro o della parete, i quali racchiudono corpo e spazio, e la superficie, che prende corpo nella luce; ma esse determinano anche la profondità nella quale giocano, immateriali, la luce e l'ombra.
> La strutturazione della materia in forma costruita non è ancora arte del costruire. Solo attraverso la cura dell'immateriale un'opera costruita diviene un'opera d'arte. Qui si libera pure la fantasia del maestro costruttore.[446]

Também Paul Bonatz pensa a inserção da obra em ligação com o espaço do território e a paisagem. A sua reflexão é dirigida à definição da qualidade material do edificado, atenta à especificidade do contexto, que se manifesta no modo como resolve diferentemente a obra das eclusas do canal do rio Neckar [**71-73**], mas também atento à forma da paisagem, que se espelha na forma da obra (a ponte de Heidelberg [**74**]). (Desde o princípio do século, decorria em certos círculos do *Werkbund* um debate promovido por associações como as ligas *Dürerbund, Deutscher Bund Heimatschutz*[447] que defendiam o conhecimento e a protecção do património natural e edificado e discutiam a natureza das intervenções e do progresso em relação com preservação do património da *pátria*.)

> Maio 1998. Nel progetto di questa via d'acqua [Neckar] risuonano le più importanti lezioni riconducibili a quanto maturato nella Scuola di Stoccarda per merito dell' insegnamento e dell'opera di Theodor Fischer, Paul Bonatz e Paul Schmitthenner, in particolare per quanto riguarda il problema dell'inserimento delle nuove costruzione nel paesaggio tradizionale perseguito attraverso l'impiego di materiali locali. Lo stesso Bonatz dà conto di questo attegiamento rispetto alla costruzione delle chiuse: «Dove noi troviammo la rossa pietra arenaria regionale del Giura, la aggtiungemmo frantumata al cemento in modo da dargli una luce grigio-rosa. Quando lavoravamo in un terreno piatto, come presso Ladenburg, impiegavamo senza pensiero il cemento. Ma quando presso Horneberg c'imbattemmo nel calcare fossilifero impiegammo, invece dell'opera in muratura di mattoni a vista, i muri di calcare fossilifero»[a]. D'altra parte, l'unica concessione fatta in occasione della costruzione della tanto contestata diga di Heidelberg, è rappresentata dall'uso di quella stessa pietra con cui erano stati costruiti il Castello ed il ponte Karl Theodor.[448]

Para Bonatz, os valores da matéria e da técnica são o princípio de conformação da arquitectura, e de determinação do seu carácter. Daí decorre a importância atribuída a uma terceira dimensão da obra que designa por *corporeidade* e pode ser entendida como a *espessura* da materialidade [**68,69**].

> Frank 1985. Qualcosa di meno oggettivo e di più spregevole dal punto di vista tecnico-architettonico del Bauhaus di Dessau al massimo in le Corbusier, di cui del resto quelli di Dessau non sono che imitatori. . . . quel modo di costruire che nega la terza dimensione, la corporalità[449].

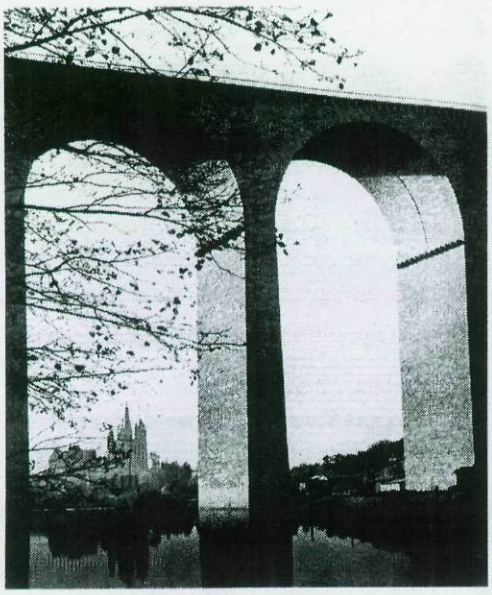
Usamos a expressão *corporeidade* e não *corporalidade*, como está na tradução italina, admitindo que a palavra do texto original seja *Körperlichkeit*, e tendo em conta a diferenciação de sentidos de corpóreo e corporal. Seguimos, assim, a tradução proposta por J. Dewitte que explica este conceito central, no discurso de Karl Gruber:

445. Schmitthenner, *La forma costruita*, 1988 : 31.
446. Schmitthenner, *La forma costruita*, 1988 : 31.
447. Fernanda de Maio, "Paul Bonatz. L'architettura, il ritmo, il paesaggio: Il progetto di regolarizzazione del fiume Neckar", *Casabella* LXII, n.° 658 (1998, Lug.-Ago.) : 36.
448. [a] Paul Bonatz, *Leben und Bauen*, 1950, *in* Maio, "Paul Bonatz . . .", *Casabella*, LXII, n.° 658 (1998, Lug.-Ago.) : 36-37.
449. Paul Bonatz, carta dirigida ao co-fundador do Werkbund, em Hellerau ; *in* Hartmut Frank, "Monumenti in Arbeitsstil: Le opere pubbliche di Paul Bonatz", *Lotus international*, 47 (1985/3) : 73-74.

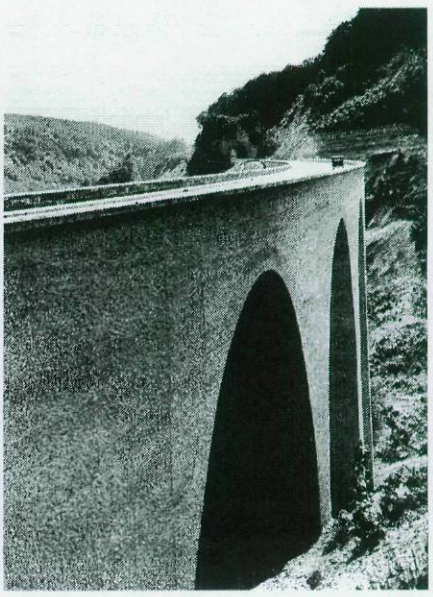
68 Paul Bonatz, Schwäbisch Alb, auto-estrada ao longo do Drackensteiner, 1935-37, colaboração de W. Tiedje

69 Paul Bonatz, ponte da auto-estrada sobre o rio Lahn, 1938-1940 (destruída em 1944)

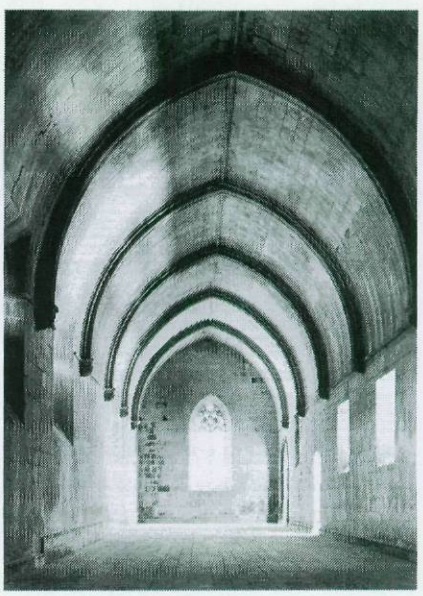
70 Mosteiro da Batalha, dormitório



68



69



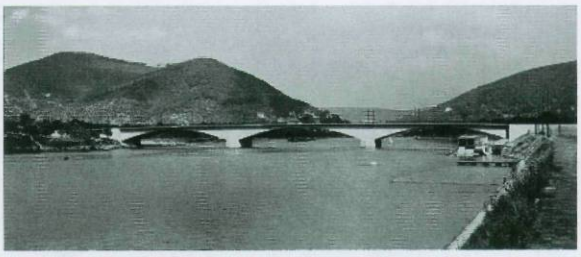
70

71 Os arcos da ponte e a forma dos montes. Paul Bonatz, ponte de Heidelberg, 1927-1929, destruída na guerra

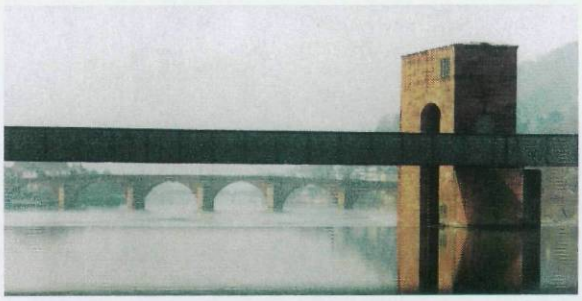
72 Paul Bonatz, sistema de eclusas do rio Neckar, eclusa de Heidelberg, 1926-1928, com a colaboração de engenharia de Otto Kun (1926-1933)

73 Eclusa de Feudenheim, 1926-1933

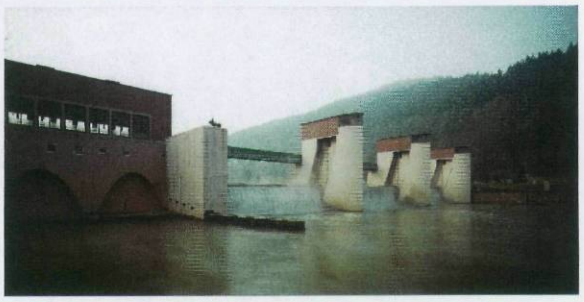
74 Eclusa de Rockenau, 1926-1933



71



72



73



74

Dewitte 1985. Corporel, corporéité (*Körperlichkeit*). Cette notion . . . s'oppose à la prédominance de l'espace que l'on voit apparaître à partir de la Renaissance et du Baroque avec la création d'espaces extérieurs. La corporéité est la présence massive du corps de bâtiment qui vaut pour lui-même et ne sert pas seulement à mettre en valeur un espace extérieur, par exemple une place, dont il constituerait seulement la paroi arrière.
Corps de bâtiment (*Baukörper*). Ce terme garde sa signification courante tout en étant chargé d'une signification supplémentaire perceptible à une lecture attentive: il insiste sur la corporéité même du bâtiment. L'édifice religieux médiéval existe avant tout comme "corps de bâtiment" et non pas comme élément subordonné d'un espace extérieur comme dans l'architecture de représentation.[450]

Nesses termos, o pensamento da arquitectura centra-se na construção, como procedimento essencial à determinação da forma e da qualidade da obra. Bonatz, por exemplo, via como importante, no modo como Schmitthenner explicava a sua obra e ensinava, o aspecto de «educação técnica», de «escola» e «processo de trabalho» (*processo lavorativo*[451]).

Bonatz, 1949. Tu presentavi le cose elementari nel modo più semplice, non era scienza, bensì scuola di lavoro. Non erano forme, quelle che tu mostravi, bensì processi lavorativi: guardate qua, si fa così! Visualizzavi dei processi lavorativi. Le parti venivano esposte con chiarezza ed ognuna vedeva sottolineate le proprie peculiarità...
E mentre ci insegnavi ad esercitare attenzione e senso di responsabilità anche verso il dettaglio più insignificante, educavi inavvertitamente al senso della forma.[452]

Bonatz propõe uma congruência de conteúdo e forma da obra[453] que se substancia na materialização certa, ao encontro da especificidade do lugar. Materiais e técnica podem ser *modernos* ou *tradicionais*, sem que haja nesse facto uma contradição, antes coloca a necessidade de superar a distinção e colmatar a fractura que se desenha entra uma «sã tradição» e um «querer moderno». A partir de um princípio uno da arte da edificação, o saber concretiza o exercício das diferenças, na circunstância de cada realização (a exemplo das diferentes soluções de eclusas e da sua diversidade dos materiais).

Frank 1985. Bonatz lotta su due fronti. Egli vuole un'architettura moderna diversa da quella del Neues Bauen e un tradizionalismo diverso dal neoclassicismo di Speer. E con la sua esperienza nella progettazione di costruzione tecniche vuole indicare una terza strada. Nel discorso citato all'inizio dice: "Tra una sana tradizione e un chiaro volere moderno non vi è nessuna frattura. È nostro compito . . . colmare l'apparente frattura e costringere le due forze produttive in un unico canale"[454].

Frank 1985. Spesso i lavori di Bonatz sono stati considerati come sostanzialmente funzionalisti pur facendo parte del *Neues Bauen*, tuttavia tale interpretazione non considera la sua concezione fondamentalmente diversa del rapporto tra esigenza tecnica e configurazione architettonica. E a causa di questa divergenza, Bonatz contesta con particolare violenza la presunta funzionalità degli architetti del *Neues Bauen*.[455]

Matéria e estrutura como um processo *lavorativo* de conformação da forma (Bonatz); sentido de materialidade e técnica, na determinação da *corporeidade* da obra (Bonatz, Gruber); tradição e

450. Jacques Dewitte, "Léxique des concepts principaux de l'ouvrage élaboré par le traducteur pour l'édition française" ; *in* Karl Gruber, *Forme et caractère de la ville allemande* [Die Gestalt der Deutschen Stadt] ; introduction par Andreas Romero ; traduction et postface par Jacques Dewitte (München : Verlag Georg D. W. Callwey, 1952 ; Bruxelles : Archives d'Architecture Moderne, 1985) : 310.

451. Frank, "La via dimenticata . . .", *in* Schmitthenner, *La forma costruita*, 1988 : 7.

452. Carta de Paul Bonatz para Paul Schmitthenner (1949, Dezembro, 15), cit. por Gerhard Müller-Menckens, "Una testimonianza" ; *in* Paul Schmitthenner, *La forma costruita: Variazioni su un tema* [Gebaute Form. Variationen über ein Thema, mit 60 Zeichnungen im Faksimile, 1949] ; a cura di Elisabeth Schmitthenner, con un saggio di Hartmut Frank (Leinfeld-Echterdingen : Verlagsanstalt Alexander Koch, 1984 ; Milano : Electa, 1988) : 28.

453. P. Bonatz, "Repräsentative Bauten des Volkes" (Stuttgart 13.2.1935), manuscrito de conferência, Arquivo P. Bonatz, Stuttgart ; *in* H. Frank, "Monumenti in Arbeitsstil . . .", *Lotus international*, 47 (1985/3) : 71.

454. Paul Bonatz, "Repräsentative Bauten des Volkes" (Stuttgart 13.2.1935), *in* H. Frank, "Monumenti in Arbeitsstil . . .", *Lotus international*, 47 (1985/3) : 74,76.

455. Frank, "Monumenti in Arbeitsstil . . .", *Lotus international* , 47 (1985/3) : 74,76.

«querer moderno» como forças produtivas, num sentido uno (Bonatz): estes são alguns dos termos da função que é a edificação da forma e do seu resultado, a forma edificada. Sensivelmente na mesma época, Karl Gruber utiliza a expressão «construção conformadora» (*gestaltende Konstruktion*) que é interessante pela semelhança com «forma edificada/forma construída», mas incorpora já um sentido *agente*. O conceito de *gestaltende Konstruktion* surge em *Die Gestalt der Deutschen Stadt*, a obra de uma vida de Karl Gruber, que circula, a partir de 1937, sob a forma de um resumo do curso de história da arquitectura que este mestre lecciona em Danzig (1925-1933) e em Darmstadt (1933-1954), além da actividade que exerce nos domínios da arquitectura e urbanismo[456]. Na edição francesa, J. Dewitte interpreta o conceito, discutindo as possibilidades da sua tradução.

> Dewitte 1985 *Gestaltung* désigne une notion voisine de celle de forme, mais avec une nuance dynamique: ce mouvement même de donner forme. . . . chez Gruber, il faut surtout la comprendre dans le contexte du *travail artisanal*, et c'est pourquoi, parmi différents équivalents possibles en français, c'est le mot *façonnement* qui a été retenu (quite à utiliser parfois, selon le contexte, d'autres traductions comme "organisation" ou "structuration"), puisqu'il évoque la "façon" artisanale.
> Le recours systématique de l'auteur à ce terme doit être compris dans le cadre de sa critique de la notion de "style": il s'agit pour lui de dépasser le relativisme historique que cette notion implique. En abordant l'histoire de l'architecture sous l'angle des "lois de façonnement" et de la "construction façonnée", il tente de saisir quelque chose d'intemporel et d'universel qui transcende la relativité des styles.[457]

A associação dos conceitos de *construção conformadora* e *forma construída/edificada* abre a possibilidade de pensar a sua diferença como linhas de força que representam, entre si, uma alternância de ênfase entre a acção e o seu resultado. Bonatz falava de *forças* da tradição e de um *querer* moderno. Essa alternância de perspectivas pode ser lida como um modo de percepção da ambiguidade que resulta da própria natureza una do exercício, assim como pode ser lida como a resolução de uma oscilação de ambiguidade. A força da tradição associa-se aos valores consuetudinários e à presença de elementos do reconhecimento partilhado e da convenção. O sentido ligado a um «querer» moderno (que poderia ser alargado ao novo), associa os valores de desígnio de invenção, imaginação, criação e desenho. Assim, a tensão desenvolve-se no interior de um saber disciplinar que *transforma* a construção pela arte da edificação e a arquitectura. *Construção conformadora* e *forma construída*, e, também, *arte da edificação* (*Baukunst*), lembrando, igualmente, o título do tratado de L. B. Alberti (*De re aedificatoria*) têm de comum o facto de corresponderem a designações de uma síntese que envolve um sentido dinâmico de processo e a perspectiva da sua expressão final. No trabalho de disciplina emerge com clareza a noção forte de um processo, cuja qualidade específica está em ser necessariamente partilhado e mesmo colectivo, e cujo modo desenha uma circularidade crítica. Pensar a obra, na perspectiva da

456. Romero, "Préface . . .", *in* Gruber, *Forme et caractère*, 1985 : 7.
457. Dewitte, "Léxique des concepts principaux . . .", *in* Gruber, *Forme et caractère*, 1985 : 311.

sua construção, envolve o recurso a conhecimentos que são fruto de um processo de experiências renovadas[458] em face de cada nova obra. Esse conhecimento é saber de edificação e dos «condicionamentos que o material e a função impõem à arquitectura»[459]. O acto de projectar desenvolve-se como um processo, «partindo dum ponto interno . . . e expandindo-se até encontrar as margens duras da questão»[460], tecendo as ligações entre os diferentes dados do problema e formando matéria para uma «forma progettuale significativa» (a expressão é de Gregotti[461]).

Ao acentuar a importância do ponto de partida, a leitura de Mies poderá parecer contraditória, no entanto o sentido é o de que o princípio é dado constitutivo que confere viabilidade ao processo.

> Mies van der Rohe 1927. Nur ein richtig angesetzter und durchgeführter Gestaltungsprozess führt zum (Ziel - gestr.) Resultat. Sie werten das Resultat und wir den Ansatz.
> So gewiss der Gestaltungsprozess nur in seinem Resultat sichtbar wird, so gewiss führt ein richtig angesetzter und durchgeführter zu einem Resultat. Ist es nicht die wichtigste, vielleicht einzigste Aufgabe?[462]

> Idem. Only a properly initiated and executed process of form-giving leads to the [aim - *crossed out*] result. You value results, we value the point of departure. As certainly as a form-giving process is only recognizable by its result, so one that has been initiated properly will lead to a result. Is that not the most important, perhaps only task?[463]

Finalmente, a obra, como resultado de um processo, é o ponto de partida necessário para a revisão e uma condição para a formação do conhecimento em arquitectura. Esse sentido de circularidade *remissiva* e *revisiva* do pensamento de arquitectura irá interromper-se a partir da sistematização perene de marcas de saber e de conhecimentos disciplinares, inscritas na tratadística e transmitidas no plano didático de uma escolaridade académica. Marcas de afastamento e autonomização de uma literacia escolar da arquitectura, proporcionalmente dependente da representação desenhada, quanto distante da arte de edificação e do mundo da construção. Desse ponto de vista, tomamos certas palavras de Ignasi Solà-Morales, referidas à crítica contemporânea, mas que poderiam aplicar-se, do mesmo modo, a um processo de autonomia que foi sendo objectivado com o Classicismo.

Como a citação referida é numa transposição de sentidos, a passagem é transcrita no seu exacto contexto:

> Solà-Morales [1995]. También en el momento en el que Arthur Drexler, Colin Rowe o Keneth Frampton identifican unos rasgos comunes a la arquitectura de cinco arquitectos neoyorkinos en la exposición y catálogo titulada *Five Architects* (1971), assistimos a un manifesto en favor de la autonomía disciplinar y de la dependencia exclusiva de la arquitectura de sus figuras esenciales. Es el juego de los repertorios que la historia interna de la arquitectura moderna ha puesto en manos de unos arquitectos. Su preocupación es sólo la sintaxis de unos repertorios cuyo contenido semántico más que un objetivo a alcanzar constituye un punto de partida.[464]

Num arco de tempo longo, a arquitectura irá reivindicar a constituição de um corpo específico de conhecimentos teóricos específico, de que a tratadística e a seu modo a manualística serão

458. Bechmann, *Villard de Honnecourt*, 1991 : 362.
459. Dewitte, *in* Gruber, *Forme et caractère*, 1985 : 19(1).
460. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 34.
461. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 90.
462. Mies van der Rohe, "Über die Form in der Architektur" (*Die Form*, 2, n.º. 2 (1927) : 59) ; *in* Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe - Das kunstlose Wort: Gedanken zur Baukunst* (Berlin : Siedler Verlag, 1986) : 318.
463. Mies van der Rohe, "On Form in Architecture" (*Die Form*, 2, n.º. 2 (1927) : 59) ; *in* Neumeyer, *The Artless Word: Mies van der Rohe*, 1991 : 257.
464. Solà-Morales, *Diferencias. Topografia*, 1995 : 89-90.

depositárias. A construção de um edifício tenderá a ser «um episódio mais de uma ideia, de um discurso arquitectónico entendido autonomamente e portanto indiferente à construção ou ao uso»[465]. No limite, a definição de dados morfológicos e tipológicos dará lugar a repertórios de figuras de representação e de elementos de conteúdo semântico próprio (na linguagem clássica, por exemplo, o uso de elementos arquitectónicos de representação trilítica aplicados como formulários de enquadramento de fachadas, portais, ...). O sentido da obra tornar-se-á o resultado de um esforço de combinação de sentidos em obra, com a sintaxe de repertórios a constituir, «mais que um objectivo a alcançar . . . um ponto de partida» de composição do projecto. Em certa medida, esse o momento para a enunciação do princípio da operatividade da tipologia no projecto.

> Caniggia 1997. Per Muratori il tipo edilizio ha i caratteri del concetto hegeliano: *è sintesi a priori*. Sintesi perché il tipo non è schema, ma *organismo edilizio* nella totalità delle sue componenti, poiché riassume unitariamente l'esperienza operata antecedentemente, e finalizzata a prefigurare un futuro edificio: a priori, perché presente nella mente di chi si accinge a costruire come un *progetto mentale*, non disegnato, ma ben presente prima anora dell'esistenza fisica di un futuro edificio. Comprende quindi sinteticamente ogni possibile carattere, sia che riguardi la strutturazione fisica (il modo di reggersi e di durare), o il suo essere fruibile (la così detta distribuzione) o la sua leggibilità (il modo di comunicare i suoi caratteri a chi lo fruisce o semplicemente lo guarda).[466]

4.5 A razão de construção e a regularidade

Se a construção constitui o momento decisivo em que a ideia ganha corpo, materializando-se, o lugar desse momento é o estaleiro. No estaleiro, sítio de *fabricação* da obra, o sentido de forma torna-se uma função "quase" táctil e corpórea do conhecimento material e dos procedimentos de conformação numa estrutura edificada. Com a perspectiva colocada na *fábrica da obra*, toma relevo uma noção de forma que é interferida pela construção e é pre(in)formada pelo conhecimento dos aspectos de construtividade material. Não é apenas forma designada (desenhada), mas é também forma edificada da matéria e construção conformadora.

Num sentido divergente, o aparecimento de um plano específico de projecto que é definido em desenho, remetendo a realização da obra para um nível de (mera) execução do que está previamente determinado, instala um corte na sequência de procedimentos anteriormente unificada, em que o desígnio atravessava um processo de clarificação, no âmbito da acção construtiva de materialização da forma. Com a disjunção de funções, certos procedimentos mudam de "campo" no processo. A pormenorização de execução, por exemplo, passa a ser definida ao nível do desenho, e não por meio de outros modos "práticos", realizados pelo gesto que traça moldes e modelos. (Os desenhos de pormenor não inauguram um novo domínio de projecto, no sentido em que antes seria inexistente, antes são um modo diferente de pensar a forma.) O processo anterior assentava na experiência e no

465. Solà-Morales, *Diferencias. Topografia*, 1995 : 89.
466. Gianfranco Caniggia, *Ragionamenti di tipologia: Operatività della tipologia processuale in architettura* ; a cura di Gianluigi Maffei ; compendio in lingua inglese Nicola Marzot (Florença : Alinea Editrice, 1997) : 49.

saber de um sentido da medida e do módulo, fundado num (re)conhecimento da regularidade de elementos arquitecturais e arquitectónicos, e do conhecimento da sua conjugação, compreensiva dos procedimentos da construção. Essa concepção integrada da construção e da forma irá ceder terreno a favor de uma noção de composição da forma pensada pelo desenho. O que se passa anuncia um progressivo apagamento do exercício prático, entendido na sua unidade teórico-prática, em favor da consagração de uma separação entre concepção e execução, reforçada pela distinção entre teoria e prática.

Ainda antes da emergência do desenho de projecto, já a fábrica da obra e a organização do estaleiro atingem um nível de sistematicidade complexa que engloba a organização do sítio da obra e dos meios da sua construção, inclui os circuitos de transporte e colocação de materiais, e as instâncias de comunicação da ideia e do projecto, de acompanhamento e de fiscalização da obra. O ordenamento da edificação e a racionalidade específica dos procedimentos da construção definem o lugar e a realização da obra como o sítio de um processo de conhecimento sistemático - fábrica da obra e do saber de a fazer. As repercussões de um ordenamento sistemático da acção edificativa podem ser observadas de dois modos: no lançamento das campanhas de obras nos territórios da expansão e no desenvolvimento de elementos arquitectónicos normalizados.

A capacidade de resposta evidenciada nas acções de conquista e fortificação, bem como na fundação de novos assentos urbanos, nos territórios de comércio e de conquista, constitui um indicador das condições de organização da fábrica das obras praticados já anteriormente no reino, ao mesmo tempo que desafia o aperfeiçoamento do sistema. (Nesse aspecto, os avanços disciplinares registados em Portugal não dependem tanto da recepção de informação e de conhecimentos dos centros de cultura e de produção de obras europeus, quanto são solicitados por necessidades criadas no âmbito da expansão marítima.) A existência de uma prática sistemática, enquadrada por um corpo de saber, é o que torna possível a preparação prévia das campanhas de conquista e de expansão portuguesa, fora do reino, sejam as operações de tomada súbita de um sítio, sejam campanhas de obras associadas à ocupação local e à fortificação de assentos de povoamento. Resolvidas diferentemente nas ilhas atlânticas, no Magrebe, na África subsariana e no Oriente, essas intervenções, pressupõem experiência, saber e capacidade de organização sistemática da acção e da fábrica de uma obra. Concretamente, desafiam a sistematização nova de procedimentos disciplinares, desde a planificação da acção à sua realização, e estimulam o desenvolvimento do desenho de projecto como meio de conhecimento do sítio e de comunicação à obra, e também como um instrumento de planificação do trabalho, até ao ponto de uma aplicação normalizada de elementos arquitectónicos aparelhados, enviados do reino.

A sistematicidade e normalização de elementos de arquitectura e de procedimentos edificativos, no continente, pode ser seguida a partir de três domínios da fábrica da obra: o projecto e planificação global dos processos de construção e a sua organização faseada; a normalização de peças, associada à sua colocação em obra, em aberturas, suportes verticais e outros elementos arquitectónicos; a racionalização do processo de talhe de cantarias. Consideramos primeiro a organização das operações e da acção edificadora em geral. Como exemplos, anotamos a organização sequenciada de algumas acções, decididas por D. João II, relativas à construção do castelo de São Jorge da Mina e às operações falhadas de fundação de uma fortaleza na entrada do rio de *Çanaga* e de fundação da vila da Graciosa. A descrição das operações contempla a preparação da operação à distância, bem como a distribuição local dos lanços de campanhas dos diferentes mestres. (Lembremos a contemporaneidade destas referências e das indicações relativas à presença de elementos de desenho do projecto, de "pinturas" e desenhos "tirados pelo natural".)

A construção da fortaleza de São Jorge da Mina, em 1481-1482:

> Pina, *Chron. Dom Joaõ II.* E pera isso ordenou que toda madeira, e pedraria, que pera portaaes, e janellas, e esquinas dos muros, e torres, e pera outras cousas que fosse necessarea, logo de ca fosse lavrada, e concertada pera sem detença do lavramento se poder logo asentar. E assy se fez prestes muita cal amassada, e composta, e telha, e ladrilho, pregadura, e ferramentas, e mantiimentos, e todalas outras cousas pera a obra pertencentes em grande abastança. E assy foram ordenados, e prestes seiscentos homens .s. cem Mestres de pedraria, e carpentaria, e os quinhentos pera defender, e servir.[467]

> Pina, *Chron. Dom Joaõ II.* E ho Capitam ante de se recolher, foi logo co os Mestres que levava apeegar ho assento da Fortaleza, que tomavam pelo cume d'hũ s penedos altos . . . . E aquelle dia repartio logo o Capitam ha obra per lanços, e Capitanias pera no outro dia que eram vinte hũ dias de Janeiro, a começarem, como começaram. . . . em amanhecendo entenderam em abrir hos aliçeços da Torre, e assy quebrar pedra, e logo assentar. . . .
> Polo qual atee que a Torre foy a cima do sobrado, nom se assynou, nem fundou outra casa, nem assento algũ . E como foy emcimanda, logo se começou o cerco do Castello, pera que foy necessareo derribar algũ as casas de negros, . . . E tanta pressa se deu aa obra, . . . que em vinte dias o muro da Fortaleza foy posto em toda sua altura, e assi a Torre, e muitas casas de dentro acabadas.[468]

A decisão de fundar uma fortaleza na entrada do rio de Çanaga, em 1488:

> Pina, *Chron. Dom Joaõ II.* Acordou ElRey de lhe dar, e deu de socorro, e ajuda, vinte Caravellas armadas, e por Capitam dellas Pero Vaaz da Cunha que levava por mandado de fazerem na entrada do Rio de Çanaga, hũ a Fortaleza, . . . pera o que logo foram muitas pedras, e madeiras lavradas[469].

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* E el Rey deu ao dito Bemohi de socorro, e ajuda, vinte carauellas armadas, e por capitão mor dellas Pero Vaz da Cunha, que leuaua por regimento de fazer hũ a fortaleza na entrada do rio de Cenaga, . . . Pera a qual fortaleza forão logo muytos officiaes, e muyta pedra, e madeira laurada, e todalas outras cousas necessarias.[470]

A fundação da vila Graciosa, em 1489:

> Pina, *Chron. Dom Joaõ II.* [D. João II] . . . sem conselho e contra Conselho maginou de fazer hũ a Villa com sua fortaleza polo Rio acima de Larache, que he em Africa, . . . Pero o qual despois que muitas vezes, e per muitos mandou descobrir, e sondar o dicto Rio, aparelhada pera isso a armada com artelharias, pedra, cal, madeiras, mantymentos,

467. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, ii, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 894-895.
468. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, ii, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 897-898.
469. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, xxxvii, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 955.
470. Garcia de Resende, *Chronica*, lxxviii, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 116-117.

e cousas que compriam; . . . mandou logo per Gaspar Jusarte com pouca gente, e algũ s navios fundar a dicta Villa, que pos nome Graciosa, . . .[471]

As referências às campanhas de obras, nos territórios de expansão e da conquista, revelam diferentes situações. No Magrebe, a actuação local dos portugueses é exercida no modo de uma extensão continental além-mar, mantendo contactos frequentes. Todo o processo conducente ao lançamento de uma intervenção, como a fundação de uma vila, pode ser acompanhado em permanência local. A preparação e o envio de meios materiais e humanos assentam num cuidadoso reconhecimento prévio da situação, incluindo a recolha de informações e a realização de sondagens, desenhos e modelos (modelos do sítio e de projecto) que servem a definição da obra a realizar e a fixação de directivas para a intervenção (regimentos, ordenanças). Os trabalhos de consolidação e a manutenção das estruturas criadas são acompanhados com regularidade, num retorno permanente e em estreita articulação, triangulada entre o reino, o Algarve e a ilha da Madeira, de onde partem, muitas vezes, meios humanos e materiais de reforço às vilas cercadas.

Já a descrição das campanhas na África equatorial denota uma preparação prévia cuidadosa da logística da operação, que inclui o aprovisionamento e o envio de meios materiais e recursos humanos, para assegurar a construção, a defesa e o povoamento mínimos, numa base de sustentabilidade própria. As operações recebem um enquadramento militar e técnico, ligado seja à navegação, como à edificação, além de político e administrativo, com a definição das condições de governo, de justiça e da fazenda das novas estruturas criadas.

No caso das obras no Oriente, por razões óbvias de distância e de dificuldade de comunicações, e por se tratar do "encontro" de civilizações, o problema não pode ser colocado do mesmo modo. Nos primeiros tempos, as operações são integralmente antecipadas e definidas no reino, estando previstos, caso a caso, diferentes cenários para a sua execução e alternativas de soluções. Embora tudo pareça estar fixado antecipadamente, ao mesmo tempo, o regimento deixa enunciada a possibilidade de revisão local de *senso*, notada nas expressões «segũ do a qualidade do lugar, lembrandolhe quam longe ficauam de socorro», ou «se lhe parecer bem». No regimento atribuído a D. Francisco de Almeida, em 1505, são exemplificados os termos da antevisão programática de modo e sequência de edificação das fortalezas.

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, II. . . . deu elRey regimento a dõ Françisco do que hauia de fazer, assi no discurso da viajem, quomo depois de ser na India das forças do qual (por ser ho primeiro q̃ se deu a Gouernador, & viçerei da India) farei aqui hũ breue sũ mario. Primeiramente lhe mandou entre outras cousas, que de caminho trabalhasse por fazer hũ a fortaleza em Çofala, . . .

E q̃ quomo a fortaleza fosse posta em altura que se podesse defender, partisse pera Quiloa, onde ordenaua que se fezesse outra fortaleza, . . .

471. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, clvi, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 957.

> Allẽ disto q̃ quomo partisse de Quiloa, mandasse dous bargantis, . . . pera lhe trazerem nouas a Anchediua de tudo ho que achasse naquella costa, na qual Ilha lhe mandaua q̃ fezesse hũ a fortaleza, de que iha prouido por capitam Emanuel paçanha, onde da madeira que leuaua, mandaria fazer has galés do modo que lho dera per regimento: . . . Ho q̃ feito, & ha fortaleza posta em altura que lhe pareçesse defensauel se partisse pera Cochim, . . .
>
> & que despachadas aquellas [naus] que no Ianeiro seguinte hauia de mandar com carga pera ho regno, se fosse aho mar de Arabia, deixando prouidas has fortalezas de Cochim, & Anchediua, & que na boca delle, onde lhe milhor pareçesse fezesse hũ a fortaleza pera impedir ha nauegaçã ahos mouros de Meca pera a India, na qual acabada deixaria por capitam . . . , & por alcaide mór . . . , ahos quaes deixaria todalas munições de guerra, & nauios que lhe fossem neçessarios, segũ do ha qualidade do lugar, lembrandolhe quam longe ficauam de socorro: ho que tudo feito se tornaria pera a India, onde quomo chegasse mandaria fazer ha fortaleza de Coulam[472].

No regimento citado, a lista de fortalezas a construir é extensa. Depreende-se que cada nau (ou pequeno grupo de naus) funciona de certo modo independentemente, como unidade de intervenção específica («em cuja nau ia provida a fortaleza que se havia de fazer em Anchediva»[473]). Por esse motivo e porque se perdeu uma nau, ainda no porto de Belém, o regimento foi acrescentado, determinando o rei que D. Francisco de Almeida «nam toquasse em Çofalla, mas que rota batida fosse a Quiloa fazer ha fortaleza que lhe ahi mandaua que fezesse»[474]. Relativamente aos materiais, o envio de quantidades suficientes para as obras não é viável. Breves referências à madeira que vai na armada indicam que se destina à construção de galés e fustas, como é o caso de uma «q̃ se fez ẽ Çacotorá, de madeira q̃ leuaram laurada de Portugal»[475]. Estes aspectos permitem compreender, nessa primeira fase, a importância atribuída à parte *móvel* de um sistema militar e comercial que está a ser lançado, composto de uma frota naval e de fortificações pontuais, em terra, tendo em vista o domínio do espaço de mobilidade (os mares e as rotas de navegação) e dos acessos aos portos locais em interface com a terra. Os materiais enviados destinam-se a garantir prioritariamente a manutenção dos meios da mobilidade e circulação, e a continuidade da navegação militar e comercial.

Uma segunda linha de questões, relacionadas com a sistematicidade dos processos de construção, é equacionada com a necessidade de planificar antecipadamente a fábrica da obra nos territórios de colonização, por via da aplicação local de modelos de soluções arquitecturais de configuração regular experimentada que permitem a colocação em obra de elementos arquitectónicos normalizados, enviados juntamente com materiais de construção. Essa prática de integração local de peças normalizadas dá origem a uma exportação de elementos para regiões periféricas e para os territórios de povoamento novo, constituindo um dos meios para a divulgação alargada de novidades e o estabelecimento de referências relativamente à experimentação de novas formas no

472. Gois, *Crónica do Felicíssimo Rei*, II, i, (1949-1955), parte II : 2-4.
473. Gois, *Crónica do Felicíssimo Rei*, II, ii, (1949-1955), parte II : 6.
474. Gois, *Crónica do Felicíssimo Rei*, II, ii, (1949-1955), parte II : 4.
475. Gois, *Crónica do Felicíssimo Rei*, II, xxxi, (1949-1955), parte II : 104.

reino. Como exemplo pode ser lembrado um breve apontamento de Vergílio Correia, que adverte para a possibilidade de certos elementos aparelhados da capela *manuelina* da matriz da Vila da Praia da Vitória terem sido enviados do continente[476].

É certo que ao longo de todo o período medieval, tinham sido desenvolvidos princípios de normalização em aberturas de um e dois mainéis[477], em rosáceas e elementos de composição de arcos e de abóbadas, assim como em nervuras, que tinham um número muito reduzido de gabaritos e eram mesmo resolvidas com um único raio de curvatura[478]. Esses procedimentos de regularidade e de normalização encontram-se em elementos arquitectónicos da obra erudita e singular, como pode ser observado em particular nas igrejas, em janelas e em certos aspectos da solução nas capelas da cabeceira.

O efeito de um pensamento informado pela experiência e a regularidade da edificação pode ser observado, em particular, nas especificações do termo de contrato das obras no convento de São Francisco, em Évora, realizado com Martim Lourenço, citado anteriormente. A descrição sintética de técnicas de construção e de medidas permite designar com precisão a solução arquitectural visada, evocando a possibilidade da sua regularidade. No caso do corpo do dormitório, o documento indica a medida interior das celas, especifica a definição construtiva da meação em «parede francesa» (ou seja, em pedra aparelhada: «*opere francigeno basilicam ex sectis lapidibus*»[479]), e faz referência à exacta forma das janelas («de quatro pedras de dois palmos e meio de largo e três palmos de alto») e dos portais («de sete palmos de alto e vão, e de longo dois e meio»). Quanto baste para que um *saber de fazer* conheça o modo regulado de concretização das disposições. Os dados fornecidos revelam a presença de constantes de configuração de aberturas e de compartimentos e uma noção das implicações de forma e de medida, relacionada com os processos construtivos. Não é preciso desenhar para mostrar o senso da *regularidade*, conhecido na imaginação das espacialidades interiores que é suficiente para garantir uma disposição regular em planta e em alçado. O desenho poderá ser necessário, caso esteja previsto um modo particular de regularidade e uma disposição geométrica singular mais elaborada, como é o caso da casa do Capítulo, para onde é feita uma *mostra*.

Um dos aspectos de normalização de elementos arquitectónicos tem origem na racionalização do processo de colocação da pedra aparelhada, em obra, que consiste no corte e no talhe das pedras, junto dos locais de extracção, e não no estaleiro da obra, evitando, desse modo, o transporte oneroso de maiores quantidades de material "em bruto", maiores custos e mais mão-de-obra. O processo implica a capacidade de comunicar com precisão as especificações, designadamente as medidas e eventuais desenhos que permitam a execução do talhe à distância. Ao mesmo tempo, por uma

476. Vergílio Correia, "Os portais da Matriz da Vila da Praia da Vitória", *in* Francisco Ernesto de Oliveira Martins, *Arquitectura nos Açores: subsídios para o seu estudo* (Horta : Região Autónoma dos Açores, Secretaria Regional dos Transportes e Turismo, Direcção Regional do Turismo, 1983) : 69.

477. Gruber, *Forme et caractère*, 1985 : 196.

478. Bechmann, *Villard de Honnecourt*, 1991 : 46.

479. Günther Binding, "*Opus Francigenum*. Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung", *Archiv für Kulturgeschichte* 71 (1989) : 45-54 [Wiederabdruck in Günther Binding, *Beiträge zum Gothik-Verständnis*, Köln, 1995 (= 53. Veröff. d. Abt. Arch. d. Kunsthist. Inst. d. Univ. zu Köln) : 127-135] : 127-135 ; *in* Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 263.

questão de eficácia, implica uma atenção dada aos aspectos que tornam possível a regularidade e reduzem o número de soluções, confinando o espaço da invenção e definindo os limites da variação. Um dos domínios em que é praticada a normalização é o da obra talhada em aberturas, janelas e portas (como no caso do convento de São Francisco), e em elementos da linguagem arquitectónica de suporte e modinaturas. Por sua vez, um dos indícios dessa prática de normalização pode ser deduzido do conhecimento de situações em que a pedra é talhada junto dos locais de extracção, nas pedreiras, até um certo nível de acabamento, antes de ser transportada para o estaleiro. O procedimento constitui uma alternativa à circulação de maiores volumes de pedra em bruto, com a vantagem de uma economia de custos e de recursos de mão-de-obra. Depende, todavia, do aperfeiçoamento do sistema de comunicação de elementos do projecto da obra, considerando a distância entre o estaleiro e os locais de extracção e corte da pedra.

Na edificação do mosteiro do Escorial, esse procedimento de trabalho encontra-se documentado, no tempo de Herrera, em relação com a utilização de desenhos de projecto, que transmitem a informação necessária para o talhe da pedra[480], mas a sua introdução já tinha sido feita anteriormente, em 1562, com Juan Bautista de Toledo, sendo aplicada no corte de pedra para as portas e janelas («que desbastadas en la cantera se lleven al pie de la obra donde se han de labrar»[481]). Também em Portugal, um breve apontamento, que se prende com a actividade de João de Castilho, à frente da obra do Convento de Cristo, faz referência à prática de talhe das pedras na pedreira, o que poderá indiciar a presença de elementos de representação desenhada do projecto. Na obra de Tomar, João de Castilho é citado em tribunal por ocupar indevidamente propriedade privada, mais precisamente uns telheiros junto de uma pedreira, situada no ermo da vila, aproveitando-se das instalações para aí «lavrar pedraria para a dita obra».

> "Trellado do auto e feito ciuell de Pero Carneiro caualeiro da casa delRey nosso senhor, autor, contra Johã de Castilho, mestre das obras do dito Senhor & Reo" (1519, Janeiro, 3). . . . e logo pelo dito autor foy dito que mãdara citar o Reo pera o demandar por lhe fazer certas cassas de telheyros per força sem sua autoridade em huuas suas terras, que tinha na pedreira, termo desta uilla, e lhe deneficara e fizera perda de dez moyos de pam . . . ,
> Diz Pero Carneiro . . . que o dito Reo contra vontade do dito autor e sem autoridade de justiça, somente por sua propria força, em hũ as terras delle autor que elle ten no limite desta uilla, . . . em nas quaes terras ho dito reo lhe tem ocupadas com certas cassas que nella tem feitas, em que estam e lauram os oficiaes, que hi tem a laurar pedraria pera a dita obra, e alem de ter as ditas terras ocupadas com as ditas cassas as tem ocupadas e as ocupa com a dita pedraria e com servintia que per ellas faz em que lhe tem deneficadas as ditas terras e ocupadas, . . .[482]

(A pessoa que acusa queria fazer umas «moẽdas», para as quais teria já pedra que João Castilho aproveitou para a construção das casas.)

480. Catherine Wilkinson, "Building from Drawings at the Escorial", *Les chantiers de la Renaissance*, (Actes des colloques tenus à Tours en 1983-1984), études réunies par Jean Guillaume (Paris : Picard, 1991) : 270-272.
481. Archivo General de Simancas, 258, *f.* 204, párrafo 10, *in* George Kubler, *La obra del Escorial* [Building the Escorial] ; versión española de Fernando Villaverde (Madrid : Alianza Editorial, 1983, 2ª ed. 1985) : 115(29).
482. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Castilho (João de)", 1904, vol. I, n.º 119 : 186-187.

Numa outra parte das obra do convento de Cristo, a normalização refere-se a determinados aspectos do madeiramento das coberturas. João de Castilho escreve ao rei para lhe dar conta de certas diferenças, relacionadas com os espelhos dos alçados do noviciado, as quais iriam ser relatadas por Miguel de Arruda. Na carta, justifica a acção do mestre responsável por aquela parte da obra, que teve em conta o interesse em seguir com uma regularidade de construção, o que obrigou a fazer os «entaboamentos todos de um tamanho» para manter os telhados todos «por uma ordenança».

> Carta de João de Castilho para o rei (Tomar, 1548, Setembro, 11). E por que Miguel Daruda ade fallar a V.A. sobre os espelhos da noueciarya, detriminey de lhos mandar aguora asy como estão e o ellegim ẽ to das casas vera V.A. tudo e veja o que mays seu seruiço for, porque as casas são mui claras e os espelhos vem conformes ao madeyram ẽ to como estão. Verdade he que os da casa do meo ficarão mais pequenos que o lume das janelas debaxo meo pallmo e os da outra casa que pegua com ho dormitorio dos religiosos são mayores hum pallmo que as janellas debaixo, porque nũ ca Symão Diaz quis deixar de fazer os entauoam ẽ tos todos de hum tamanho e elles não am de parecer mal e fazendose os espelhos mayores he necesario fazerense os pannos dos corredores mayores por fora e am dafear muito os telhados que saem fora da ordenança da casa grande e asy fica tudo per hũ a ordenamça e per este debuxo podera V. A. ver o que milhor lhe parecer e mays seu seruiço for. Os dous espelhos mays pequenos que vem na casa pequena dametade por fora rasguão com a propria molldura das janellas e por dentro são mais pequenas fica de lume grãde meo pallmo: se V.A. quiser que alargue estes dous, allargualosey que venhão com o lume das frestas debaixo.[483]

Neste caso, o projecto da obra é ajustado a uma disposição regular suscitada pela observação dos resultados em obra, mas a existência provável de desenhos que mereceram uma aprovação prévia do rei explica a necessidade de haver uma justificação das alterações.

Para o ensaio da regularidade das partes arquitecturais e dos seus elementos contribuem as intervenções seriadas, na parte habitável de grandes mosteiros, assim como na habitação doméstica urbana comum. Mais que na obra singular, é nas edificações correntes que a normalização praticada por meio da regularidade da medida dos elementos talhados e da sua disposição em obra, tem consequências, ao permitir uma aplicação em escala alargada, com a instituição de normas de *polícia* urbana. A regulamentação manuelina estudada para Lisboa[484] consagra a viabilidade de sistemas regularadores, do ponto de vista da prática construtiva local. Da matéria formada e do talhe da pedra à conjunção das peças vai um caminho de designação de regularidade, alcançada por via da construção e da sistematicidade dos seus procedimentos. A regulação normativa de fachada das casas, sustentada pela introdução de uma prática de parcelamento regular, em "loteamentos" realizados em áreas de expansão urbana, irá viabilizar um outro dado novo da época que é a clarificação nova da articulação da *orthographia* numa imagem de *scaenographia* urbana (para os conceitos, Vitr. I.ii.2).

Apenas lançamos alguns dados pontuais que perspectivam as relações entre a organização dos processos de edificação e a fábrica da obra, e a viabilização de operações planificadas e reguladas

483. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Castilho (João de)", 1904, vol. I, n.° 119 : 199.
484. Carita, *Lisboa manuelina e a formação de modelos urbanísticos*, 1999.

nos territórios da expansão portuguesa, guardando o desenvolvimento do tema para uma fase ulterior.

Uma intervenção no norte de África representa a oportunidade de lançar um processo bem organizado, apoiado na experiência da prática construtiva do continente. Em certa medida, o mesmo pode ser dito das intervenções mais distantes, nos territórios em que são fundados primeiros assentos de povoamento, como nas ilhas atlânticas, na África subsariana e no Brasil, em que são exportados os meios humanos e materiais, prevendo a implantação local de uma prática de métodos e procedimentos experimentados, conjugada com a apropriação de recursos locais.

Eis o terreno em que pode ser reencontrada a presença de *modelos* que estendem a continuidade do mundo conhecido do território continental, tomando modalidades e colorações locais específicas. (A referência do modelo, na prática disciplinar, será pensada no capítulo seguinte; neste contexto é apontada apenas a sua ligação com (e na perspectiva d)a fábrica da obra.) A ideia de uma apropriação de modelos da vida e da obra encontra uma indicação explícita, num pedido que o rei do Congo dirige a D. João II (ou antes, na expressão de um pedido, formulada na perspectiva do seu receptor, e subsequente resposta), definindo as coisas do reino, do espírito e do corpo que deseja se pareçam com as de Portugal (a fé e o *trato* da casa, da terra e do pão).

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* [No reino de Manicongo] E que pera isto, pois seus Reynos erão tão apartados huns dos outros, que em pessoas senão podiam ver, lhe pedia muyto por merce que lhe mandasse logo Frades e Clerigos, e todas as cousas necessarias para elle, e os de seus Reynos receberem agoa de bautismo. E assi lhe mandasse pedreiros e carpinteiros para lhe fazerem Igrejas, e casas de oraçam, como as destes Reynos, e tambem lhe mandasse lauradores pera lhe mansarem bois, e lhe ensinarem aproueytar a terra, e assi algũ as molheres pera lhe ensinarem as do seu Reyno a amassar pam, porque leuaria muyto contentamento por amor delle, que as cousas do seu Reyno se parecessem com as de Portugal.[485]

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* [Na corte do rei do Congo, 1491] E depois de mostradas as cousas da Igreja e o presente, o Capitão lhe mostrou o que elle mandara pedir. Os pedreiros e carpinteiros com suas ferramentas, e os lauradores com seus aparelhos, e as molheres pera amassar com suas bacias e caldeiras, e depois hum cauallo concertado muyto bem.[486]

> Pina, *Chron. Dom Joaõ II.* E depois de bem mostradas as cousas da Igreja, o dicto Capitam lhe ofereceo todolas outras, que ElRey a seu requerimento lh'enviava .s. logo pedreiros, e carpinteiros, e despois as molheres Christãas, e des y os lavradores, com todos seus aparelhos, e ferramentas, e despois hũ cavallo sellado, e enfreado; . . .[487]

Em muitos casos, as obras realizadas nos territórios da expansão portuguesa repetem soluções experimentadas no continente. No entanto, numa outra perspectiva, essa repetição tem o significado de retoma de imagens e de modelos conhecidos. Sobretudo nos territórios de povoamento pristino, desde logo, nas ilhas, são lançados os fundamentos de uma (re)posição do mundo conhecido, construindo a sua "reconhecibilidade". Assim, muito mais que simples exportação de procedimentos construtivos e peças normalizadas, pedra lavrada destinada a portais e janelas, ou

485. Garcia de Resende, *Chronica*, clvi, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 224-225.
486. Garcia de Resende, *Chronica*, clviii, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 230-231.
487. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, lx, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 1005.

soluções arquitecturais mais abrangentes, como a forma do espaço religioso, todos esses objectos são, antes de mais, um modelo e um elemento essencial de «civilização».

> Wright 1927. Standardization as a principle is at work in all things with greater activity than ever before. It is the most basic element in civilization. To a degree it is civilization itself.[488]

Pelo contrário, em contacto com as civilizações e culturas antigas do Oriente, torna-se necessário desenvolver modos flexíveis de aproximação, para superar uma situação de debilidade dos meios humanos e das condições instáveis do seu assento, à partida, fazendo apelo à criatividade, à invenção e à miscigenação, como formas de potenciar os esparsos recursos e apoios locais.

Nos primeiros tempos, o modo de actuar é "sem rede", aberto ao ensaio de todas as soluções possíveis, desde que eficazes. Nas acções realizadas, embora prosseguindo as linhas gerais traçadas no reino e consignadas nos regimentos, a execução é cumprida de modo flexível e com autonomia, segundo as possibilidades e as condições locais.

Sobretudo na primeira fase, com a excepção de certas obras emblemáticas, a exemplo da fortaleza de Ormuz, que surge referenciada, na sua disposição, ao Castelo de Viana do Alentejo[489], a natureza da maioria das obras de fortificação exige um modo de actuação diferente, menos apoiado na obra defensiva edificada, que é ainda apenas um reduto confinado no espaço do território, e mais articulado com operações expeditas, móveis. Desse modo, precisam ser reforçadas as instâncias intermédias de decisão qualificada, a nível da arquitectura, que decidem com autonomia a concretização dos projectos previamente definidos, incluindo a sua adaptação e revisão, mesmo quando os elementos (um projecto, a *pintura* e *traça* do edifício ou da fortificação) são enviados do reino.

Um dos modos mais interessantes do exercício disciplinar vai assim manifestar-se através dos procedimentos de decisão e do saber de acção, fazendo um referimento certo aos modelos em conjunção com a capacidade de inventar a solução precisa, moldada pela novidade das condições da sua circunstância particular.

488. Wright, "In the cause of architecture III: Standardization, the soul of the machine" (*The Architectural Record*, 1927, Jun.), *The Collected Writings*, 1992, vol. I : 230.

489. "Castelo de Viana do Alentejo", trabalho prático de Daniel Marques, Gesine Soltau, João Saleiro, Júlia Varela (Curso de Arquitectura, trabalho prático da disciplina de História da Arquitectura Portuguesa ; Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura, 1999).

5 O *referimento* e o novo

5.1 A obra, um modelo

5.1.1 Referências de semelhança e modelo

> Schmitthenner, atrib. Guardate qua, si fa così![490]

> Mies van der Rohe 1923. Das wirklich Formvolle ist bedingt, mit der Aufgabe verwachsen, ja der elementarste Ausdruck ihrer Lösung.
> Idem. The truly formal is conditional, fused with the task, yes, the most elementary expression of its solution.[491]

As duas citações encerram uma direcção de pensamento. «A forma não é o objectivo, mas o resultado do nosso trabalho»[492]. A forma é a possibilidade da solução e a sua expressão, numa síntese que mostra a resolução de um problema colocado (os dados considerados e um modo de resolver). À semelhança da estrutura como uma «totalidade não reduzível à soma das partes»[493], a obra forma uma síntese, a partir dos dados do "problema", numa solução que articula os elementos, ligando-os por diversas formas de compenetração e solidariedade, numa específica coesão interna[494]. Nesse sentido, a obra surge como o resultado de um processo de uma *construção conformadora*, na síntese da *forma construída* que é um modelo de solução possível. Mas a afirmação de Schmitthenner «si fa così!» não é um apelo dirigido à reprodução de procedimentos e de soluções:

> Schmitthenner 1949. Il presente volume parla del costruire, senza però per questo essere un libro di scienza delle costruzioni o un testo specialistico. Non fornisce indicazioni su come si può operare o si usa fare, quanto, piuttosto sul pensare seguendo le regole dell'ordine, della misura e della distribuzione e strutturazione. . . .
> È mia intenzione individuare cose buone, conosciute da tutti, non perché vengano copiate, bensì affinché si possa ritrovare in esse il significato e la razionalità della loro struttura formale e ri-considerarle di modo che significato e razionalità tornino ad emergere anche in condizioni mutate.
> Materia e forma si uniscono secondo immutabili leggi naturali. Materia e forma sono corpo e anima. L'elemento spirituale, l'anima, si trasforma, la materia rimane immutata. La perfezione sta nel loro armonico equilibrio, la compiutezza nell'unità inscindibile di materia e forma.[495]

A forma da obra mostra uma síntese da sua possibilidade - um *modelo* de como se fez. A palavra 'modelo' significa adequadamente o sentido que toma a obra, apresentando-se como a solução exacta e aspirando, no limite, a ser uma solução-paradigma para a sua condição particular. Torna-se necessário definir os contornos do uso da designação modelo, em arquitectura, no âmbito da reflexão pela análise de semelhanças. Numa primeira referência de equivalência genérica pode ser lembrada a expressão medieval *similitude*. A similitude anuncia um "partido de forma" para uma obra. O seu uso surge no contexto da descrição de uma obra, em relação com uma outra que se toma

490. Müller-Menckens, "Una testimonianza", *in* Schmitthenner, *La forma costruita*, 1988 : 26.
491. [a] Mies van der Rohe, "Bauen" (*G Material zur elementaren Gestaltung*, II (1923, Sept) ; *in* Neumeyer, *The Artless Word: Mies van der Rohe*, 1991 : 12,242.
492. Mies van der Rohe, "Bauen", *in G* **2** (1923, Set.) ; *in* Neumeyer, *The Artless Word: Mies van der Rohe*, 1991 : 12,14,242.
493. Raymond Boudon, *A quoi sert la notion de structure* (Paris : Gallimard Ed., 1968) : 42m ; *in* Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 111.
494. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 111.
495. Schmitthenner, *La forma costruita*, "Appunti per una introduzione", 1988 : 30.

como exemplo. A designação é recorrente, no contexto da definição do partido de uma igreja de planta central, por semelhança com o Santo Sepulcro. Todavia, as expressões usadas (*similitudo*, *ad formam*, *ad modum*, *instar*, *scemate*) constituem não mais que uma indicação vaga que associa uma primeira decisão acerca da disposição em planta, mas não implica a totalidade da informação relativa à definição da solução arquitectónica e da espacialidade interior[496]. Na concretização, o modelo de referência e a obra concreta podem ser notoriamente díspares. *Forma*, *formula* ou *similitude* evocam mais propriamente uma ideia essencial de forma. Esse não é o sentido de modelo que remete para uma forma concreta e objectivada.

Documentado no período medieval, o uso do termo 'exemplo', em alternativa a modelo, poderia sugerir a referência de apropriação de uma exemplaridade paradigmática, única - a sua cópia e imitação. No entanto, o sentido comum presente na expressão *por exemplo*, deixa em aberto a possibilidade de escolha, desmentindo a hipótese de uma decisão determinista da coisa, tomada como exemplo e elevada a paradigma. O centro da questão é ambivalente. De facto, cada obra aspira a ser a solução precisa e necessariamente única, na sua circunstância. Por isso, uma obra aspira a ser o mais geral possível (uma solução válida maximamente), e simultaneamente precisa ser o mais particular possível, até ao máximo ajustamento ínfimo que prescinde do mínimo deslocamento possível. Por esse motivo, a referência a uma *certa* obra que é tomada como modelo devolve, na indicação do sentido da sua precisão, a síntese de contrários. Ser universalmente válida e única na circunstância.

Para uma referência de precisão são usados os termos *molde* e *padrão*. O molde designa uma peça de referência medida, destinada a preparar a execução de elementos arquitectónicos e ornamentais da obra. Os moldes-modelos tiveram uma aplicação específica, no domínio da obra talhada com medida (*Masswerk* - obra (com) medida), na obra aparelhada aplicada em janelas, portais, elementos de suporte vertical e estruturas de abobadamento, perfis e modinaturas. (Entre as anotações de Villard de Honnecourt, que constituem uma recolha de conhecimentos e de procedimentos transmitidos oralmente de mestre para aprendiz, encontram-se esquemas de traçados geométricos, destinados à execução de moldes em tamanho natural, para o talhe de elementos em pedra e madeira[497].) O padrão (*simile*, *pattern*) designa um formulário convencionado, como tal de aplicação repetitiva que se usava, no período medieval, indistintamente no caso de formulários da administração e de estereótipos dos artistas[498]. Na contemporaneidade, a designação tornou-se operativa na evocação de fenómenos regulares de sintaxe de espaços, associados a um sentido de

496. Matthias Untermann, *Der Zentralbau im Mittelalter: Form, Funktion, Verbreitung* (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989) : 35.
497. Bechmann, *Villard de Honnecourt*, 1991 : 39.
498. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 63.

padrões (de saber) de uso, como propõem Christopher Alexander e outros[499]. Não se verifica, porém, a viabilidade de uma transposição directa para a obra de arquitectura, considerada na sua globalidade. Modelo, *simile*, exemplo, molde e ainda *pattern* não são, de facto, inteiramente sinónimos, correspondendo antes a conceitos que têm uma aplicação diferenciada, em relação com partes da obra ou com a sua totalidade.

Sob a designação de *modelo* é documentada, em Quinhentos, a representação em maqueta de edifícios e de parcelas do território, como o sítio de uma vila, que dão a conhecer situações e obras distantes para o estudo e o planeamento de intervenções. Nos preparativos para a conquista de Ceuta, é conhecido o momento da execução de um modelo do sítio da cidade, com . . . «quatro cousas, duas cargas d'areia e um novelo de fita e meio alqueire de favas, e uma escudela»:[500]

> Zurara, *Chron. D. João I.* as quaes [ditas cousas] lhe foram trazidas pela guisa que as elle requeria, e tanto que as teve dentro de uma camara, metteu-se só n'ella e com a areia, começou a devisar sua embaixada por esta guisa: tomou aquella areia e fez logo o monte d'Almina, com toda a cidade, assim como jaz com suas alturas e valles e fundos d'ellas, e des-ahi a Aljazira com a serra de Ximeira, assim como jaz em sua parte e onde havia de fazer demonstração d'um muro, cercava com a fita, e onde havia de assignar casas, punha aquellas favas, em tal guisa, que lhe não ficou nada por divisar, e depois que todo houve assim acabado, chamou el-rei e seus filhos e disse-lhes[501].

Foi referido o levantamento da embocadura de rios e de sítios urbanos, no norte de África, desenhado por Duarte de Armas. Também o estudo do reforço de sistemas defensivos é acompanhado da execução de modelos de estruturas urbanas, como se verifica no caso das fortificações da cidade de Tânger, em que cabe ao mestre de fortificações a preparação do modelo.

> Carta de Jorge Gomes para a rainha (Tanger, 1559, Junho, 2). Senr.ª - Eu cheguei a esta sua cidade . . . , e cheguamdo comecei a emtemder no modello, que V. A. me mãdou fazer desta cidade, e niso amdo bem acupado, trabalhamdo de dia e de noite, e asi dei as cartas e provisões de V. A. ao capitam; elle me meteo de pose de meu carguo.
> Nas mais cousas que cumprem a bem de seruiço de V. A. deste carguo de que me fes merce amda hum pouco deramado, por que Dioguo Telles quer ser tudo, asi que per este respeito detremino acabar o modello pera o lleuar e tratar do que e de cada hum, . . .[502]

(Em 1573, Jorge Gomes surge identificado como cavaleiro da ordem de Cristo e mestre das obras da fortificação de Tânger. Este mestre ou um seu homónimo está associado às obras da Sé de Miranda, em 1548.)

Os modelos serviam para a apresentação de uma situação ao rei e ao seu conselho, e a uma estrutura central de acompanhamento das intervenções, de carácter militar e técnico. Reunindo indicações diversas, é possível traçar um quadro de realização de modelos de estudo e representação de obras a construir que se intensifica a par com o aparecimento das referências a desenhos de projecto. Rafael Moreira cita um texto inédito, relativo às festas do casamento de D. Beatriz com o Duque de Sabóia, em 1521, em que o rei D. Manuel é referido como «tamanho mestre em edificar, que se não contentava fazer obras senão sendo primeiro talhadas e cortadas»[503]. Pela mesma época, os pintores

499. Christopher Alexander, Sara Ishikawa e Murray Silverstein, *A pattern language / Un lenguaje de patrones. Ciudades. Edificios. Construcciones* [*A Pattern Language. Towns. Buildings. Construction*] ; con la colaboración de Max Jacobson *et al.* (New York : Oxford University Press, 1977 ; Barcelona : Gustavo Gili, 1980).
500. Gomes Eanes de Zurara, *Chronica de El-Rei D. João I*, I, xvii, 3 vol. (Lisboa : Biblioteca de Clássicos Portuguezes, 1899-1900), vol. I : 92,93.
501. Zurara, *Chronica de El-Rei D. João I*, I, xvii, 1899-1900, vol. I : 92.
502. Viterbo, *Diccionario dos architectos, s.v.* "Gomes (Jorge)", 1904, vol. I, n.° 331 : 432.

fazem uso de modelos do espaço que imaginam para as cenas de interiores. No caso do painel da *Anunciação*, da igreja do convento da Madre de Deus, atribuído a Jorge Afonso (1515), não é indiferente saber que o pintor era irmão de Afonso Gonçalves, mestre das obras reais de carpintaria, pois é de admitir que, por essa via, tivesse sido realizada uma maqueta em madeira para a concepção do enquadramento arquitectural da cena[504].

Da ourivesaria para a arquitectura, desenham-se linhas de inspiração. Foram sugeridos traços de uma «comum inspiração» entre a *custódia de Belém* e o portal sul da igreja do mosteiro dos Jerónimos que colocariam a peça de ourivesaria, executada cerca de dez anos antes, como fonte de inspiração para a concepção da obra de pedraria[505]. Por sua vez, a criação pelo ourives de objectos com formas de micro-arquitectura clássica antecipava a visualização e servia a divulgação de imagens do *antigo*. Deve também ser lembrado o «modelo pequeno» do Coliseu de Roma, que Gonçalo Baião realiza na sua oficina, depois de uma viagem a Itália. Como escreve a D. João III, em 1547, na «sua perfeiçã e asy as outras cousas» a obra é «em sy tamanha feita de cousas muy pequenas que sã necessarias pera se bem ver e entender»[506]. Tais modelos forneciam uma imagem do corpo da obra que concorria, na sua visibilidade, com a informação escrita e reportada em desenhos (por exemplo, de viagens), como no caso dos desenhos *de Antigualhas*, de Francisco de Holanda. A execução de maquetas, destinadas a representar uma obra a realizar, é inclusivamente apresentada como «uma autêntica revolução na maneira de conceber e de praticar a arquitectura»[507], de certo modo, o traço indicador da acção da figura nova do *arquitecto*.

> Moreira 1995. A arquitectura, como arte da criação de espaços adequados a novos usos sociais e à exteriorização do poder político - não a simples repetição de princípios e regras de um sistema preestabelecido, como sucedia no gótico, mas o gesto criativo de inventar formas inexistentes -, supunha uma metodologia capaz de determinar e de dar a ver o espaço de modo inovador, cujo instrumento era em si próprio um sinal de autoridade. Esse instrumento não podia mais ser o tradicional *debuxo* ou a *mostra* do pedreiro medieval, simples traça esquemática que se fazia acompanhar por *instruções* orais ou escritas e uma grande dose de improvisação à medida que a obra avançava. Pelo contrário, tudo devia ser previsto, medido e composto desde o início: o que só a representação tridimensional do espaço em escala menor, através de *modelos* ou maquetas, podia fornecer, ao mesmo tempo que dava ao encomendador ou dono da obra uma ideia concreta e exacta do que se tinha em mente.[508]

No entanto, do nosso ponto de vista, a execução de maquetas confirma apenas um processo de mediação, entre a ideia da obra e a sua execução, que se dá com o aparecimento da representação do projecto em desenho e da sua comunicação à obra. A execução de maquetas pressupõe a definição prévia de medidas e a determinação de proporções, estando relacionada directamente com

503. Moreira, "Arquitectura. Renascimento . . .", *História da Arte Portuguesa. Segundo volume*, 1995 : 305.
504. Moreira, "Arquitectura. Renascimento . . .", *História da Arte Portuguesa. Segundo volume*, 1995 : 319.
505. António Manuel Gonçalves, *A Custódia de Belém* (Lisboa, 1958) ; *in* Nuno Vassallo e Silva, "A ourivesaria como 'micro-arquitectura'", *in* Paulo Pereira, "Do Modo Gótico ao Manuelino (séculos XV-XVI): As grandes edificações (1450-1530)", *História da Arte Portuguesa. Segundo volume*: *Do «modo» gótico ao Maneirismo* ; direcção de Paulo Pereira ; autores Luísa Arruda *et al.* ([S. l.] : Círculo de Leitores, 1995) : 92.
506. Carta de Gonçalo Baião para o rei (Porto, 1547, Setembro, 15), *in* Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Bayão (Gonçalo)", 1904, vol. I, n.º 66 : 94.
507. Moreira, "Arquitectura. Renascimento . . .", *História da Arte Portuguesa. Segundo volume*, 1995 : 305.
508. Moreira, "Arquitectura. Renascimento . . .", *História da Arte Portuguesa. Segundo volume*, 1995 : 304-305.

a capacidade de fazer uma representação desenhada. Nesse sentido, as maquetas constituem um meio de estudo do projecto, de ensaio e de verificação *a posteriori* (não quer dizer que não possam dar azo a uma revisão do projecto). Precisamente, num tratado português de arquitectura, do século XVI, que Rafael Moreira atribui a António Rodrigues, existe uma chamada de atenção para a vantagem de serem realizados desenhos em planta, alçados e perspectiva «para que se escuse de fazer despesa em modelo de pau, ou de cera, ou de terra»[509].

Sobretudo, os modelos (maquetas) facilitam a comunicação do projecto imaginado aos comitentes. O encontro de personagens, de encomendadores e autores do projecto na antevisão da obra, em pequena escala, constituía um acontecimento digno de dar o mote de uma pintura. O facto significativo era dado pela possibilidade de uma *objectivação* da obra, num plano mediado entre a ideia imaginada e a edificação: a sua revelação manifestada no *modelo*. Contudo, ainda que pareça uma afirmação de senso comum, deveria ser lembrado que, antes e depois do projecto desenhado, de figuras e imagens de tratados, e das «micro-arquitecturas» em modelo, é a noção de espaço "real" que necessita estar presente no momento da concepção, e é a forma construída que sintetiza os modos do saber de arquitectura [75-77]. Desse ponto de vista, para o arquitecto, a compreensão e o saber de arquitectura formam-se sobre as obras construídas e na edificação da obra que se projecta, e não dependem necessariamente de uma prévia visualização através de micro-arquitecturas, como realidade suficiente em miniatura. Todo o espaço construído é um modelo de estudo. Esses são os modelos materiais do mundo dos construtores.

A partir da época moderna, com o classicismo e o academismo e até à contemporaneidade, uma parte importante das denominações (exemplo, *simile*, ...) irá cair em desuso, mantendo-se o termo *modelo* e impondo-se o conceito novo de *tipo*. A argumentação de Quatremère de Quincy em torno do tipo e do modelo é significativa das alterações verificadas. A definição relativa dos significados respectivos é hierarquizada do geral (tipo) para o particular (modelo). Inclusivamente, modelo não existe sob *voz* própria na *Enciclopédia*. A sua função é menorizada, enquanto exemplo de coisa definida em pormenor, que apenas pode dar lugar a uma repetição tal qual é.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. Le mot *type* présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle ou modèle. . . . Mais qu'un fragment, qu'une esquisse, que la pensée d'un maître, qu'une description plus ou moins vague, aient donné naissance, dans l'imagination d'un artiste, à un ouvrage, on dira que le *type* lui en a été fourni dans telle ou telle idée, par tel ou tel motif, telle ou telle intention. Le modèle, entendu dans l'éxecution pratique de l'art, est un objet qu'on doit répéter tel qu'il est. Le *type* est au contraire, un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleroient pas entr'eux. Tout est précis et donné dans le modèle, tout est plus ou moins vague dans le *type*. . . .
> Ils confondent l'idée de *type* (raison originaire de la chose) qui ne saurait ni commander, ni fournir le motif ou le moyen d'une similitude exacte, avec l'idée de modèle (chose complète) qui est plus une idée de ressemblance formelle. De ce que le type n'est pas susceptible de cette précision que les mesures démontrent, ils le rejettent comme

509. António Rodigues, cit. por Moreira, "Arquitectura. Renascimento . . .", *História da Arte Portuguesa. Segundo volume*, 1995 : 305.

75 Domenico Cresti da Passignano, Miguel Ângelo apresenta ao papa Paulo IV o modelo para a conclusão do edifício e da cúpula de São Pedro (Florença, Casa Buonarroti. Cat. 399)

76 Jacopo Chimenti da Empoli, Michelangelo apresenta ao papa Leão X e ao cardeal Giulio de' Medici (futuro Clemente VII) os modelos da fachada de São Lourenço e da Capela Medicea, e um desenho para a Biblioteca Laurenziana (Cat. 234)

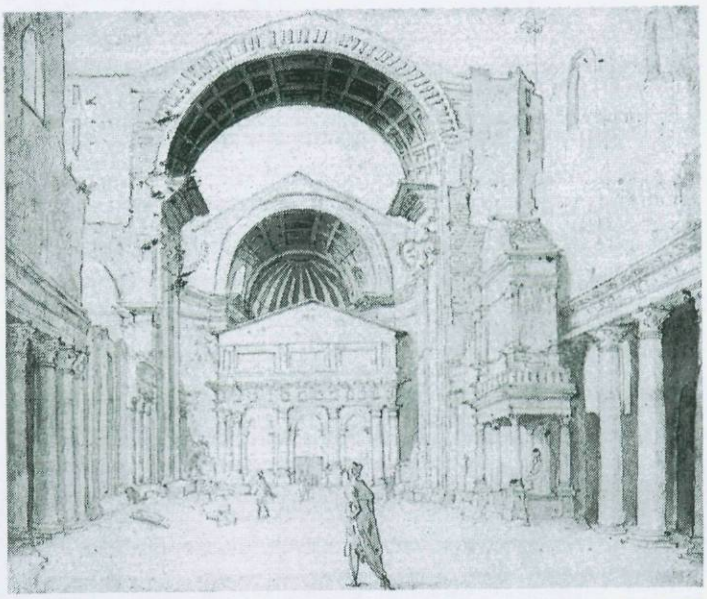
77 Marten van Heemskerck, vista de São Pedro do lado nascente, c. 1535 (Berlim, Kupferstichkabinett, Skizzenbücher I e II, II, *f.* 52r)



75



76



77

une spéculation chimérique. . . . Il est d'autres adversaires, dont la vue courte et l'esprit borné, ne peuvent comprendre dans la région de l'imitation, que ce qui est positif. Ils admettent si l'on veut l'idée de type, mais ne la comprennent que sous la forme et avec la condition obligatoire de modèle impératif.[510]

Da sequência traçada no tempo, transparece um deslocamento do eixo da questão. Antes da época moderna, os termos que citámos designam conceitos que têm uma função operativa. O sentido dos diferentes termos encontra-se associado ao domínio do *saber* e do *fazer*, no âmbito do exercício da disciplina. Na época moderna, e em especial na contemporânea, os mesmos termos fazem a designação de conceitos que têm aplicação principal no domínio do ordenamento do conhecimento das obras. A determinação do sentido dos dois termos (tipo e modelo), apresentada por Quatremère de Quincy, confirma o deslocamento da questão, com a fixação de um sistema de classificação que se sobrepõe a um entendimento operativo no âmbito da prática da edificação. De facto, a necessidade de classificar, exercida sobre as obras *a posteriori*, é essencialmente diferente do interesse centrado no entendimento das condições de produção e de diferenciação de cada uma das obras em si - um *saber ler*, como condição de um *saber fazer* disciplinar. Haveria ainda que deixar uma ressalva. É ilusiva a ideia de que existe um *saber ver* objectivo e neutro que certifica uma definitiva classificação. Diferentes aproximações disciplinares determinam diferentes centros de interesse, relativamente ao que se procura ver e consequentemente sistematizar. Além disso, cada tempo vê de um modo diferente e vê coisas diferentes.

Wölfflin 1915. Man sieht nicht nur anders, sondern man sieht auch Anderes[511].
Idem, *trad.* Não vemos apenas diferente, mas vemos também outras coisas.

São essas diferenças do olhar que orientam diferentemente a concepção da obra, relativamente a um ponto de partida.

5.1.2 O modelo, a ordem da compreensão para a 'enovação' e a inovação

A obra de arquitectura pode ser entendida como um modelo, na medida em que é interpretada como a resolução material e edificada - uma forma *relacional* arquitectónica - de um conjunto de elementos do "problema" colocado, relativos à sua função, finalidade e uso. Por este motivo, no processo criativo, a referência a outras obras permite desenvolver linhas de compreensibilidade, comparando fundamentos e princípios de resolução aplicada às condições particulares que definem a especificidade e a diferença, conforme a circunstância dos casos. É esse grau de mais precisa objectivação de uma ideia e da sua realização que dá à obra a qualidade de se tornar modelo de solução e medida de semelhança e de diferença, na criação de outras obras. Nesse domínio aplicado,

510. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie, s.v.* "Type", tome III[e], 1825 : 544,544-545.
511. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (München : Bisher F. Bruckmann, 1915, 9. Aufl. 1948) : 259.

o tipo tem menor utilidade. Na concepção do novo, a presença de uma parte partilhada de conhecimentos e de convenção, é um ponto de partida para o acto criativo.

> Kris 1952. 'We have long come to realize that art is not produced in an empty space, that no artist is independent of predecessors and models, that he no less than the scientist and the philosopher is part of a specific tradition and works in a structured area of problems. The degree of mastery within this framework and, at least in certain periods, the freedom to modify these stringencies are presumably part of the complex scale by which achievement is being measured.'[512]

Ênfase semelhante é dada por Gottfried Semper:

> Semper 1850. Infatti, sebbene l'architettura dia vita a creazioni originali e non sia un arte di imitazioni, come la pittura e la scultura, essa stessa ha creato nei secoli un certo mondo formale, dal quale attinge i modelli per nuove formulazioni; proprio l'uso dei modelli rende quest'ultima leggibili e comprensibili a chiunque. L'architetto che rifiute le forme tradizionali è simile allo scrittore che per trattare il tema prescelto faccia violenza alla propria lingua ed accolga al suo posto una struttura della frase e delle espressioni antiquate, strane o inventate.[513]

A parte de criação do que é novo e de introdução da novidade precisam ser pensadas contra o quadro do conhecimento comum. O exemplo pode ser dado com a sintaxe particular do espaço da igreja de três naves. Porque é uma categoria demasiado genérica, o tipo não permite seguir a diferenciação inovadora que resulta de uma conformação nova da espacialidade, por meio de uma transformação de partes e elementos da solução. Uma nova concepção espacial pode ser imaginada sem que seja alterado o tipo, apenas pela modificação local de elementos de configuração, por exemplo, a nível da definição dos tramos e dos elementos de suporte; da articulação de espaços que relacionam as diferentes partes, as naves e a cabeceira, numa relação mediada, ou não, pela existência do transepto; e da definição do transepto, inscrito em planta, como nave central atravessada, como um "T", ou como intersecção da nave central e da nave travessa, cruzeiro, torre lanterna ou cúpula, ...
A inovação implica uma transformação de corporeidade e espaço da obra, na sua globalidade. A concepção da solução nova confronta-se extensivamente com modelos conhecidos, estudando a sua modificação de modo e de *maneira* a viabilizar uma nova solução. Parte de um mundo conhecido, modifica-o e transforma-o para criar o novo. Contra um pano de fundo de continuidade dos modelos, a ruptura vai sendo compreendida, na medida em que dá sentido à diferença e ao afastamento instalados.
A ênfase colocada na *enovação* de modelos (a sua actualidade por meio de reposição) ou, em alternativa, a valoração da descoberta do novo determinam vias de uma prática disciplinar que coexistem no tempo. A opção por uma ou outra via tem um sentido preciso, já que implica uma ponderação de valores - aqueles partilhados e de convenção, e os da novidade -, e uma avaliação da sua oportunidade relativa. A prevalência de um modo de conhecimento disciplinar e de convenção

512. Ernst Kris, *Psychoanalyctic Explorations in Art* (New York, London, 1952) : 21 ; *in* Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 25.
513. Gottfried Semper, "Vergleichende Baulehre: Prefazione" [1850] ; *in* Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper: Architettura e teoria* [Gottfried Semper im Exil], (Basel : Birckhäuser Verlag, 1978 ; Milano: Electa, 1990) : 237.

comuns, na obra, faz com que a estrutura do seu sentido, como modelo, se torne um plano de mediação para um entendimento da obra alargado ao seu uso e à sua recepção pelos utentes e a "sociedade". A definição de modelo, enunciada por Gregotti, incide precisamente nesse ponto em que o domínio interno da disciplina se articula com o colectivo social a que se dirige. Um traço essencial apresentado pelo modelo é o de um princípio de reconhecibilidade e de sentido *comum* que partilha com a sociedade:

> Gregotti 1991. è necessario invece il riferimento a un modello: tale modello può essere il mondo delle idee e delle fedi o quello della natura, nel nostro caso attraverso la sintesi concreta che in termini di architettura un certo gruppo sociale si è, di tale mondo, costruita. Quest'ultima posizione, largamente istituita da gran tempo, avrebbe il vantaggio, secondo me oggi solo apparente, di presentarsi già dotata di forme espressive, costitutive quindi di un linguaggio immediatamente comunicante, la cui articolazione interpretativa ha dimostrato per lunghi secoli una enorme adattabilità ai problemi e ai siti.[514]

A definição de Gregotti sugere o desenvolvimento de linhas de pensamento. Uma primeira linha de pensamento diz respeito ao projecto e à relação estabelecida entre a parte de convenção e a proposição de inovação. À semelhança da linguagem, o modelo e os seus modos equivalem à forma de articular «o mundo da nossa experiência»:

> Gombrich cit. Whorf 1956. language does not give names to pre-existing things or concepts so much as it articulates the world of our experience.[515]

Em certa medida, as possibilidades de transformar o mundo conhecido e de comunicar o que é novo dependem da presença de continuidade de elementos consuetudinários que formam o consenso e a convenção, a par com a formulação do novo como «ausência sentida». A noção de modelo fornece o quadro que suporta a comunicação do que é novo, viabilizando a sua recepção por parte de um colectivo, «numa forma expressiva e linguagem comunicante».

> Gombrich 1960. Language grows by introducing new words, but a language consisting only of new words and a new syntax would be indistinguishable from gibberish.[516]

Ao constituir-se como solução convencionada que admite a modificação, o modelo funda as condições para a formação do novo a partir do que é conhecido, numa síntese entre estabilidade e alteridade. Nesse ponto, articula-se a questão central (da possibilidade) da *invenção* do novo, da sua viabilidade e das condições em que se dá essa invenção (a inovação). Invenção de arquitectura é um tópico importante da época que estudamos. Essa invenção é contextualizada, concidindo, no tempo, com uma continuidade *enovadora* de formas. Um apontamento de Mies retira espaço à invenção no exercício disciplinar.

> Mies van der Rohe 1961. Ich habe dann begriffen, dass es nicht Aufgabe der Architektur ist, Formen zu erfinden.[517]
> Idem. I then understood that it is not the task of architecture to invent forms.[518]

514. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 92.
515. B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality* (Cambridge: ed. John B. Caroll, 1956), *in* Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 78,342.
516. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 274.
517. Mies van der Rohe, "Gespräch mit Peter Carter", *Bauen und Wohnen*, 16 (1961) : 242 ; *in* Neumeyer, *Mies van der Rohe - Das kunstlose Wort*, 1986 : 96.

Não uma invenção pela invenção - a invenção de formas não é uma *missão* da arquitectura -, mas, parafraseando Wittgenstein, a formulação de aquilo que torna possível inventá-las.

> Wittgenstein 1918. 5.555 E como seria possível que eu, em Lógica, me tivesse que ocupar com formas que eu posso inventar? Terei, antes, que me ocupar com aquilo que me torna possível inventá-las.[519]

O trabalho está em tornar a invenção necessária e "inevitável". Eis porque não é tão decisivo o ponto de partida tomado de uma ideia vaga de tipo, quanto é saber do trabalho que torna possível chegar à obra como um modelo distintivo.

A presença de formas de consenso e convenção, em situações de inovação, parece ser um dos traços inerentes ao processo de formação do novo. De facto, essas formas estabelecem parâmetros de referência e de reconhecibilidade que formam um fundo de estabilidade da solução. Esse fundo dá continuidade a um sentido comum e partilhado que deve tomar a obra construída e a arquitectura. Assim se abre a viabilidade da sua recepção por parte de um colectivo que, além do autor do projecto e do dono da obra, integra os que a realizam e, sobretudo, aqueles a quem se destina e que dela usufruem, utentes e público. A consideração do sentido do colectivo actua como uma *restrição* na pretensão de individualizar o acto de criação, entendido como um voluntarioso "começar-de-novo diferente", em cada obra, assumido numa perspectiva de vanguarda artística. Esse sentido de restrição aclara a função de modelo assumida pelas obras comuns. (Porém, modelo também pode designar situações exemplares de singularidade única possível.)
A invocação do colectivo envolve uma noção de *serviço* que é precisamente uma das respostas de Mies, quando se interroga acerca da finalidade (do acto de criação) da arquitectura e reconhece que não há lugar à invenção de formas.

> Mies van der Rohe. Nicht nur Selbstoffenbarung, sondern auch Dienst.[520]
> Idem. Not only self-revelation but also service.[521]

No contexto da mesma citação, Mies aponta a ideia de uma «falta de adequação entre comitente e criador»[522] que Neumeyer interpreta como nota de reflexão sobre a «razão que serve e a razão que prescreve»[523].

A formação do novo, por um lado, e o recurso a formas convencionadas, por outro, conformam o modelo como uma articulação polarizada por uma vontade de *criação* e um princípio de *serviço*, em função de necessidades e expectativas de uso. Uma parte do mundo conhecido dos modelos, nos seus modos de relação persistentes, é, de facto, expressão de necessidades e de expectativas de uso

518. Mies van der Rohe, "Gespräch mit Peter Carter", *Bauen und Wohnen*, 16 (1961) : 242 ; *in* Neumeyer, *The Artless Word: Mies van der Rohe*, 1991 : 64,66.
519. Wittgenstein, *Tratado*, 1987 : 113.
520. Mies van der Rohe, MoMA, Manuscripts Folder I (Notizbuch) ; *in* Neumeyer, *Mies van der Rohe - Das kunstlose Wort*, 1986 : 88,338.
521. Mies van der Rohe, notebook of 1928 (Museum of Modern Art, Manuscripts Folder 1) : 35 ; *in* Neumeyer, *The Artless Word: Mies van der Rohe*, 1991 : 57,279.
522. Mies van der Rohe, MoMA, Manuscripts Folder I (Notizbuch) ; *in* Neumeyer, *Mies van der Rohe - Das kunstlose Wort*, 1986 : 88,338.
523. Neumeyer, *Mies van der Rohe - Das kunstlose Wort*, 1986 : 87.

consuetudinário, de hábitos e costumes. No modelo, a presença de um sentido de uso consuetudinário confere à forma o valor do universalmente válido, por oposição aos aspectos únicos e particularizantes. Esse ponto de vista é sublinhado por Paul Schmitthenner, a propósito do desenho de uma planta que recorre a um modo comum de disposição dos espaços:

> Schmitthenner 1949. Quanto più semplice e chiara è una pianta, tanto più semplicemente e chiaramente la si può non solo leggere ma anche usare. Questa pianta è la rappresentazione grafica di una abitudine. Niente di nuovo, né originario, né "originale". È solo facile da usare e rappresenta un'abitudine accettabile . . . . Ciò che è unico e particolare mal si presta ad esemplificare l'universalmente valido. . . .
> È questa una pianta funzionale, realizzabile senza difficoltà tecniche con qualsiasi sistema costruttivo[524].

Assim, um modelo pode articular, de um modo estável, uma síntese de sentidos associados ao que é comum, colectivo e universalmente válido, por oposição aos aspectos que o individualizam, diferenciam e singularizam como solução de inovação. A tensão entre os pólos do que é comum e geral, e do que é único e singular, e a prevalência de um ou outro domínios determinam a qualidade das escolhas de arquitectura de uma época. Deste modo, compreender uma época implica identificar os dois domínios, considerando, tanto os planos em que se exerce preferencialmente a novidade, como também, necessariamente, aqueles em que são prosseguidos os modos da continuidade.

A passagem de Gregotti, citada anteriormente, pode ser seguida numa outra linha de pensamento. A função do modelo revela-se operativa, na medida em que a sua estrutura concilia o aprofundamento de propriedades que garante a permanência de invariância e de uma «articulação interpretativa», consagrada pelo tempo longo, ao mesmo tempo que admite uma condição de adaptabilidade «aos problemas e aos sítios» que introduz a contingência do espaço e do tempo. Essas propriedades revelam qualidades de estabilidade e simultaneamente de flexibilidade que pertencem à estrutura relacional de síntese da obra, como experiência da edificação do espaço vivido e habitado. A estrutura relacional do modelo é informada por valores e princípios de carácter disciplinar e da sociedade, no seu tempo. Um dos factores determinantes da estabilidade dos modelos que o tempo consagra é um sentido de ordem, para que convergem, em síntese, valores e princípios disciplinares, como aqueles que orientam o colectivo social. Mantêm-se, assim, como referentes de um tempo longo, precisamente porque representam sínteses de valores perenes e de princípios comuns de um colectivo. Pela mesma razão de manutenção, os modelos, como estruturas relacionais de transformação contingente, ao admitirem diferentes interpretações e aceitarem diversos "estilismos", asseguram uma continuidade (re)feita de novo. Poderia ser dito que os modelos se situam num amplo domínio em que a disciplina se relaciona com o colectivo da sociedade a que se dirige, enquanto que a solução resolvida no singular procura destacar-se pela

524. Schmitthenner, *La forma costruita*, 1988 : 42.

novidade (a dificuldade, ...), irrepetível na sua distinção de qualidade. O lugar conferido à renovação da prática disciplinar, a inovação e a formação do novo exercem-se de maneira diferente em cada um desses dois lugares do exercício; conhecer o sentido da sua diferença é já *saber* disciplinar [**78-80**].

No interior da disciplina, o sentido de ordem decorre de princípios de configuração e de conformação na edificação, realizando-se pela medida, a proporção e a materialidade e por uma construção adequadas à natureza da obra e à sua finalidade. O sentido de ordem da arquitectura compreende também o (re)conhecimento e a atenção conferida a um quadro de valores e princípios do colectivo social, político e religioso que dá o sentido de conformação da obra, em função de usos consuetudinários, e perspectiva a utilidade e finalidade da acção, e o seu mérito. A obra como modelo constitui uma possibilidade de representação desses princípios de ordem mais gerais que a sua realização "executa" num modo particular de ordenamento e de regularidade. Em função dos princípios de ordenação, o modelo torna-se operativo no sentido em que pode ser interpretado como a representação de um *corpus* de conhecimento, numa obra; desse modo está dada a possibilidade da sua transmissão. De facto, orientando-se por valores e princípios comuns que construem a estrutura de uma ordem e a representam adequadamente na forma construída, o modelo denota o método de correlação, apresentando-se como possibilidade de solução (a sua modalidade), viabilizada com a construção e o uso.

> Gregotti 1991. Dunque non la mimesi della natura o dei modelli costituiti della tradizione disciplinare e neppure la loro interpretazione sarebbero fondamenti per la costituzione della forma architettonica ma, al contrario, proprio sulla base di una sospensione di giudizio nei confronti di questi, la costruzione di un metodo di correlazione tra i problemi specifici e la loro organizzazione significativa[525].

Quanto à solução singular e individualizada, a sua singularidade dificulta a descrição comparada com outras estruturas reconhecíveis e a sua apropriação. Poderá ser copiada sem sentido (a torre de Belém como edifício da Capitania de São Vicente, em Cabo Verde **83**); mais difícil seria imitá-la.

O que torna uma obra um modelo é a possibilidade da sua apreensão e repetição, através da estrutura da sua conformação e proporção. Torna-se instância do conhecimento que se encontra inscrito na obra construída. Gregotti refere esse sentido quando invoca, a propósito de quase um século de movimento moderno, o vasto património de modelos e resoluções técnico-morfológicas, que podem colocar-se como fonte de mimesis interpretativa[526]. Compreende-se assim como, no trabalho de concepção da obra, o referimento se faça mais por analogia de edifícios concretos (mesmo que a obra a construir venha a revelar-se dissemelhante), e menos pela invocação de um

525. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 90.
526. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 92.

78 Coimbra, [mosteiro de Santa Cruz], claustro da Manga, corte

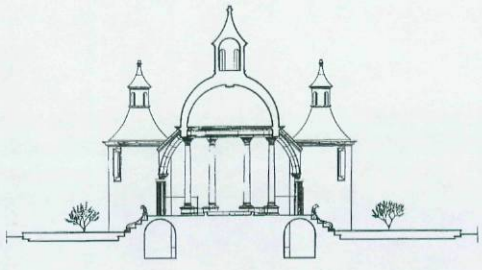
79 Igreja matriz da Tocha, corte longitudinal

80 Igreja matriz da Tocha, a nave e a capela-mor

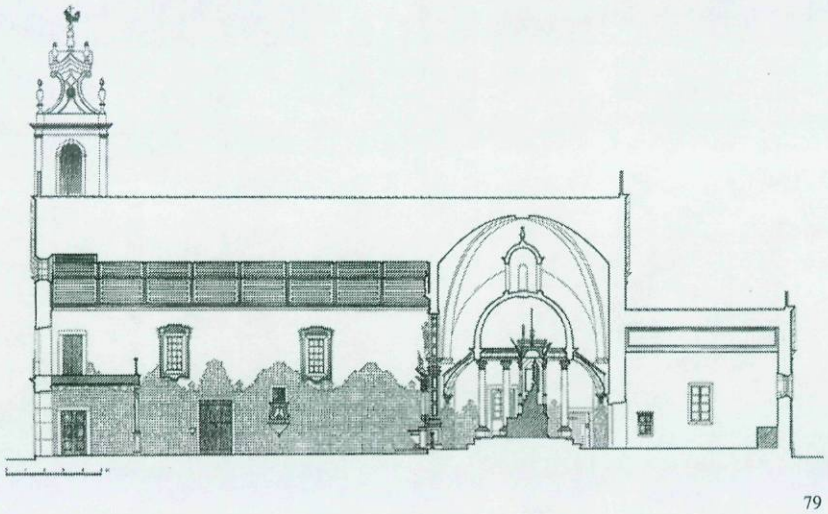
81 Vila Viçosa, paço dos Duques de Bragança, porta do Nó

82 Évora, igreja do convento de Nossa Senhora do Carmo, porta dos Nós
O convento encontrava-se ligado ao paço dos duques de Bragança.

83 Cabo Verde, "Capitania dos Portos - São Vicente C. V.", postal ed. Portugal Colonial, c. 1920



78



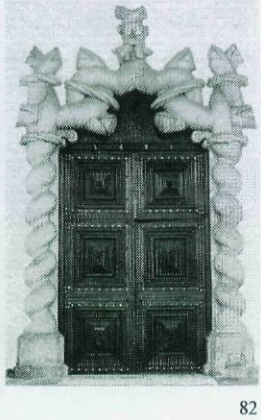
79



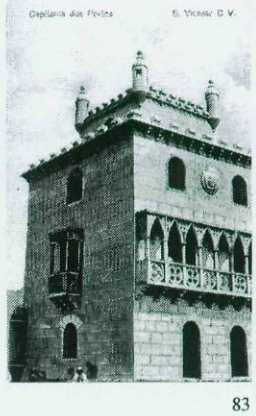
80



81



82



83

84 Ravenna, S. Apollinare in Classe. *In* Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie* (1901, 1927)

85 Rudolf Schwarz, Aachen-Rothe Erde, St. Fronleichnam, 1929-1930, com a colaboração de Hans Schwippert e Johannes Krahn

86 Rudolf Schwarz, esquisso para a igreja do Corpo de Deus, Aachen-Rothe Erde, 22.6.1929

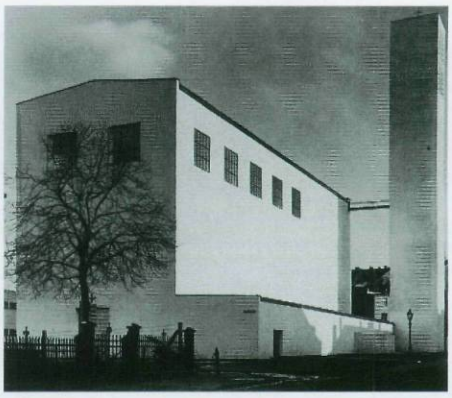
87 Idem, *Liturgie und Kirchenbau*, esquissos, 1936

88 Rudolf Schwarz, Düren, St. Annen, 1951-1956, com a colaboração de Karl-Heinz Bröker, Maria Schwarz, Karl Wimmenauer

89 Düren, St. Annen antes da construção da torre



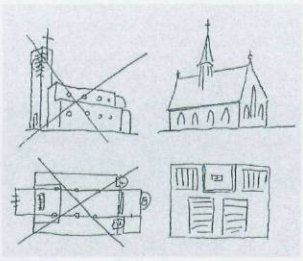
84



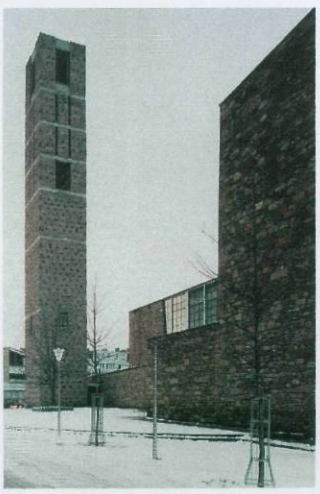
85



86



87



88



89

esquema abstracto. Um paralelo estabelecido entre a imagem de uma basilica paleocristã e uma igreja de Rudolf Schwarz, e a sequência de reflexões do arquitecto permitem colocar o problema.

A imagem da basílica de S. Apolinário integrava a obra de Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, que foi publicada pela primeira vez em Viena, em 1901, numa publicação periódica, sendo reeditada em livro, em 1927 [**84**]. A obra de Aquisgrã decorre nos anos finais da mesma década [**85**]. Em 1936, contudo, Schwarz parece rever a sua posição, rejeitando um apontamento da igreja do Corpo de Deus, que contrapõe à figura de uma igreja tradicional: «Ci si potrebbe immaginare che una chiesa costruita secondo una nuova pianta in forme antiche, storiche, si adatti meglio alla nostra volontà di un'altra in forma "moderna" su una pianta antica»[527] [**86,87**]. Depois da guerra, R. Schwarz retoma o tema na reconstrução de outra igreja, em que são aproveitados o portal e as pedras da edificação do século XIII [**88-89**].

Finalmente, apresentando-se um modelo como uma forma da ordem, construída no espaço, e como uma modalidade temporal, enquanto tal torna-se «forma expressiva e linguagem comunicante» (Gregotti). Essa é uma condição da sua reconhecibilidade que se coloca além do âmbito disciplinar estrito. Grassi tematiza essa qualidade de *riconoscibilità* a propósito da obra de H. Tessenow (*Hausbau und dergleichen*, 1916), mas a sua reflexão pode ser generalizada. O modelo *resolve* uma determinada situação, viabilizando uma solução de natureza geral e comum, clara e eficaz que se torna, por esse motivo, persuasiva. No processo de idear espaços reconhecíveis, há o recurso a sintaxes convencionadas de um vocabulário *arquitectural*, de elementos da linguagem arquitectónica, do ornamento e de pormenorização, como também Grassi aponta (retomaremos esses aspectos na identificação do discurso da arquitectura e dos seus géneros).

> Grassi 1974. Possiamo distinguere che l'intrico delle idee e delle sollecitazioni formali trasmesse dall'esperienza dell'architettura è stato trasformato in un tema precisamente definito; questo tema è stato scomposto e misurato fino a fargli raggiungere il massimo di chiarezza e di persuasione, fino alla sua riduzione archetipica. Esso è stato infine ordinato in un lessico prestabilito, perché fosse palese, attraverso l'opera in ogni sua parte, il carattere di generalità dell'architettura. Ogni particolare questione dell'architettura diventa così l'occasione per ribadire un concetto, per affermare un risultato, per renderlo più generale e palese e nello stesso tempo per mostrarne tutta la ricchezza evocativa. Certo un lessico prestabilito è una convenzione necessaria legata al concetto stesso di lavoro collettivo, ma è anche una condizione necessaria per un processo di progettazione come quello descritto. Lavoro collettivo e esigenza di stile - cioè tendenza classica - sono infatti scelte inseparabili.
> La costruzione di un tale *vocabolario* prevede che ogni singolo elemento subisca il medesimo processo. Così come una casa non può negare, come si è detto, l'idea generale di casa - e una casa è fatta di elementi come il tetto, le porte, le finestre, ecc. -, una porta deve essere anzitutto una porta e così una finestra, ecc., e i criteri per dar forma a ogni singolo elemento saranno ancora il massimo di chiarezza e di persuasione rispetto alla sua stessa riconoscibilità.[528]

Hesitámos quanto à colocação da reflexão acerca do modelo, no contexto do trabalho. A um nível mais geral, verifica-se uma prática de referimento extensivo às obras construídas, tomando-as como modelo para pensar as novas intervenções. Desse ponto de vista, o modelo perspectiva-se no plano da prática edificadora, ligando-se à materialidade e aos aspectos de construção das obras. No entanto, os modelos representam mais que uma resolução construtiva provada na complexidade das sínteses sedimentadas no tempo. O entendimento do seu sentido formativo de conhecimento e o

527. Schwarz, "Liturgie und Kirchenbau", *Denkschrift aus Anlass des Neubaus der Sankt-Annen-Kirche in Berlin-Lichterfelde* (Berlin, 1936, inédito) : 6,7 ; *in* Pehnt und Strohl, *Rudolf Schwarz*, 1997 (Ostfildern-Ruit : Gerd Hatje, 1997 ; Milano: Electa, 2000) : 98.

528. Giorgio Grassi, "L'architettura come mestiere (Introduzione a H. Tessenow) [1974] ; *in* Heinrich Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire* [Hausbau und dergleichen] (Berlin, 1916 ; 4. Aufl., Baden-Baden : Woldemar Klein Verlag, 1953 ; Milano, Franco Angeli, [1974], 7ª ed. 1987) : 42.

reconhecimento da sua função comum que justifica a reposição, mais que erudição, revelam uma sageza de exercício do ofício disciplinar.

5.2 O princípio do referimento

5.2.1 O referimento no exemplo de um conhecimento do *antigo* com sentido operativo

Poder-se-ia levantar o problema de saber se a noção de modelo não será uma figura criada para explicar uma prática disciplinar *a posteriori*, à semelhança do tipo, mas mais próxima da obra concreta (eventualmente uma criação do nosso tempo), ou se poderia ter sido já uma categoria operativa do exercício da arquitectura no tempo que estudamos. Se assim for, de que modo a obra é tomada como modelo, e em que medida pode ser retraçada a natureza do acto de referência para essa apropriação útil? Num trabalho extenso de observação comparada de obras, através da sua representação desenhada, que desenvolvemos mas se tornou inviável entregar em anexo, verificámos que uma parte da referência estabelecida entre diferentes edificações se relaciona com uma variação de medidas e de módulos que viabiliza a definição de novas articulações de proporção, de formas e de espaços. Desse modo, a noção de modelo ganha consistência, num primeiro nível concreto, confirmando-se como instância específica da prática disciplinar, diferente de uma mera citação de esquemas ou de imagens.

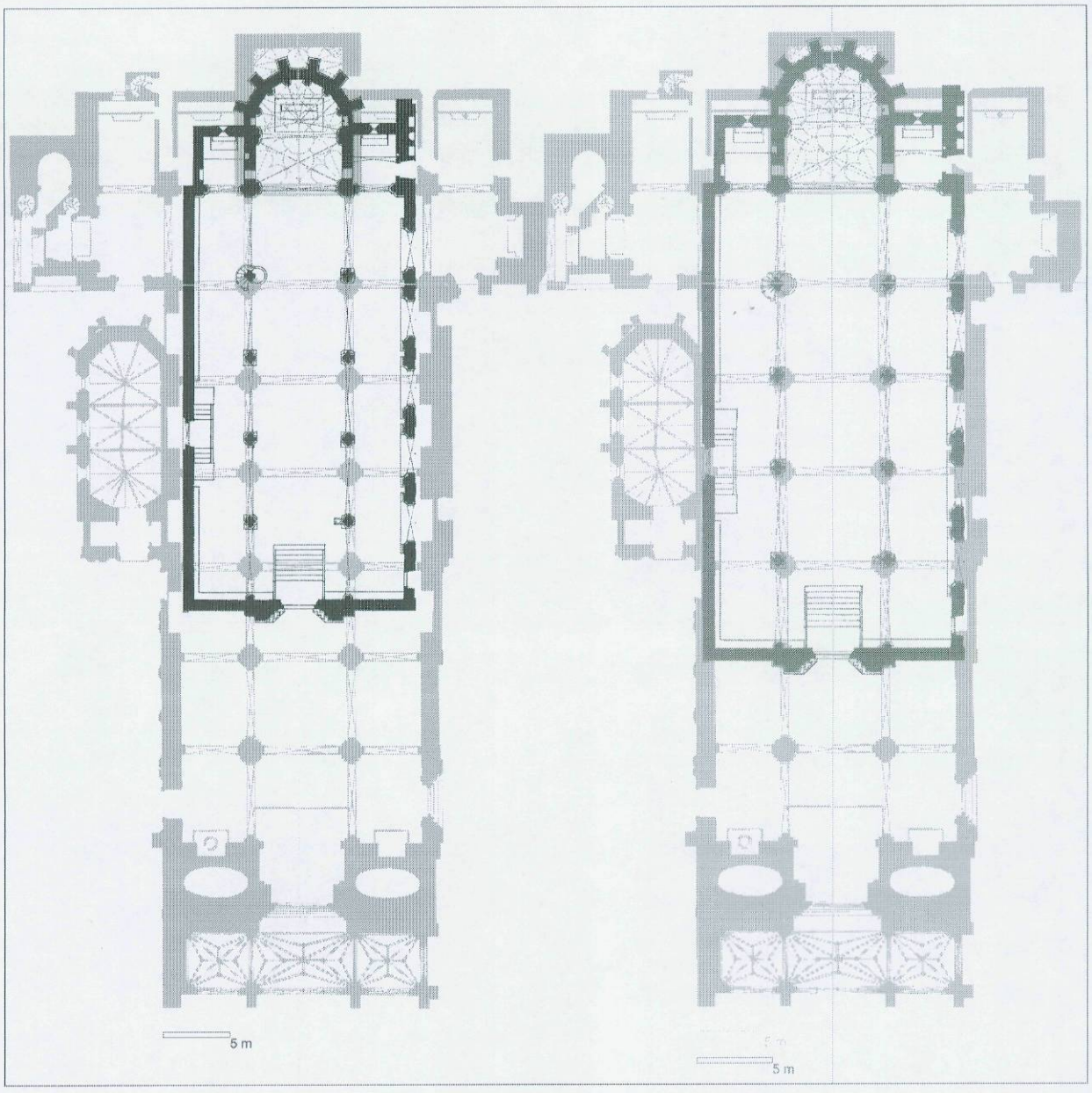
Uma parte do problema da formação do *novo* radica num momento de desenho, pela alteração da disposição de simetria e de proporção que têm como consequência a transformação da forma. Por aí começa a tomar forma uma possibilidade de resposta às interrogações colocadas no início do trabalho, relativas ao reconhecimento de um limiar e do modo como se dá a passagem para algo de novo. A ideia pode ser pensada, considerando os princípios de ordem, de medida e de proporção que dão forma ao corpo das naves da sé de Braga e de Santa Maria do Olival [**90-91**], e permitem compreender a transformação de espaços, com a formulação de novas concepções espaciais, no exemplo das igrejas de Santa Maria do Olival vs. Santo Agostinho da Graça de Santarém [**92-94**], e de Santa Maria do Olival vs. Senhora da Conceição de Tomar [**95**].

Precisamente, a estrutura de um pensamento referenciado ganhou visibilidade com o estudo dos edifícios e das ruínas da Antiguidade clássica, desenvolvido no Humanismo e no Renascimento, constituindo uma afirmação positiva do sentido operativo que têm os edifícios (e outros referentes), tomados como exemplos e modelos.

Por sua vez, o modo como foram procuradas novas referências e se processou a acção de referimento, na concepção da obra nova orientada pelo estudo do *Antigo*, e o papel que teve o

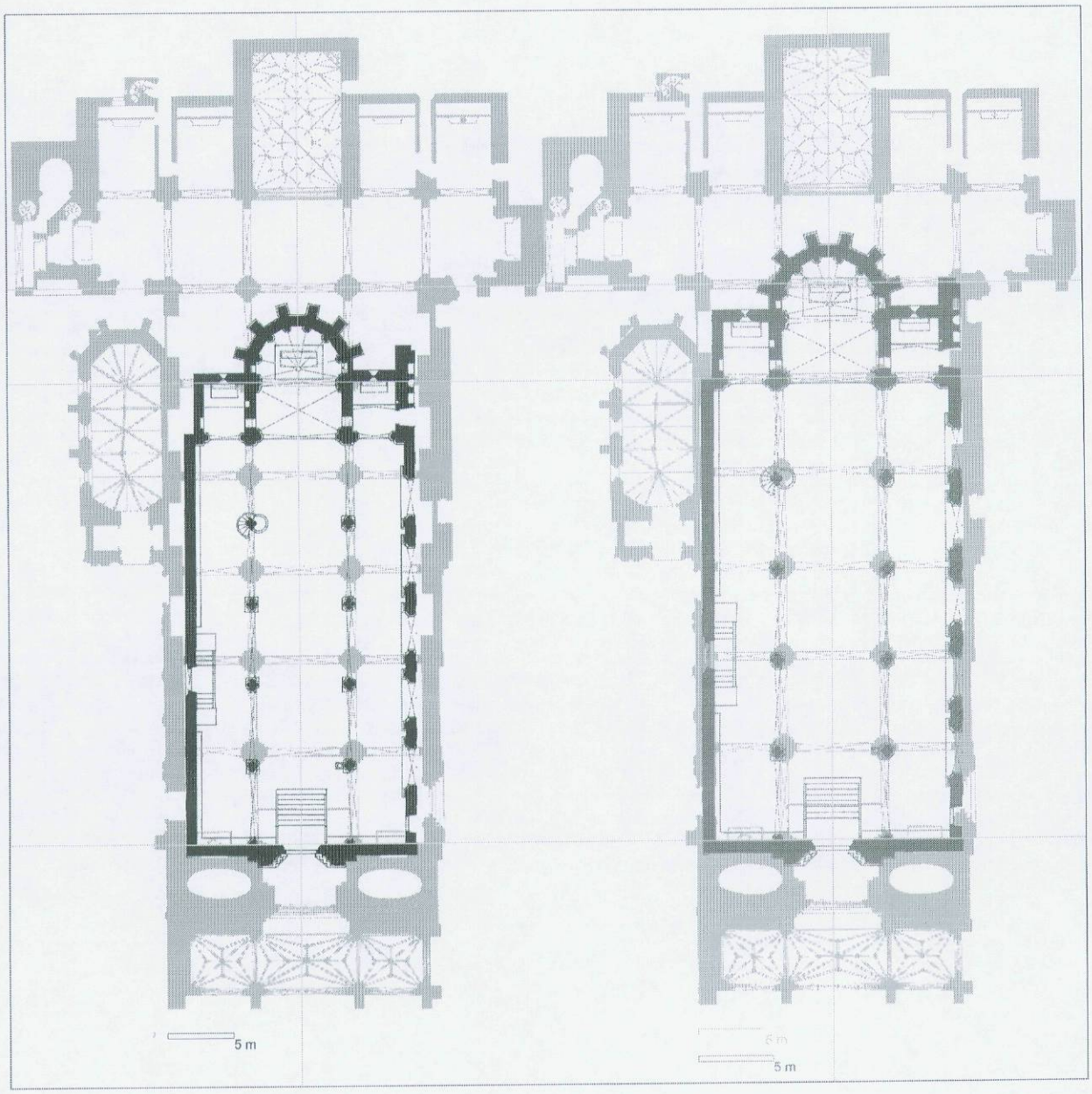
90 A Sé de Braga e a igreja de Santa Maria do Olival, Tomar, plantas comparadas

(esq.) Levantamento esc. 1:500, segundo DGEMN, desenhos simplificados, alinhados pelo eixo do arco triunfal e pela face da parede do arco triunfal. *(dir.)* Plantas da Sé de Braga, esc. 1:500, e de Santa Maria do Olival, esc. 1:500 ampliada na proporção de 9:8, tomando como referência as mesmas coordenadas de inserção dos desenhos



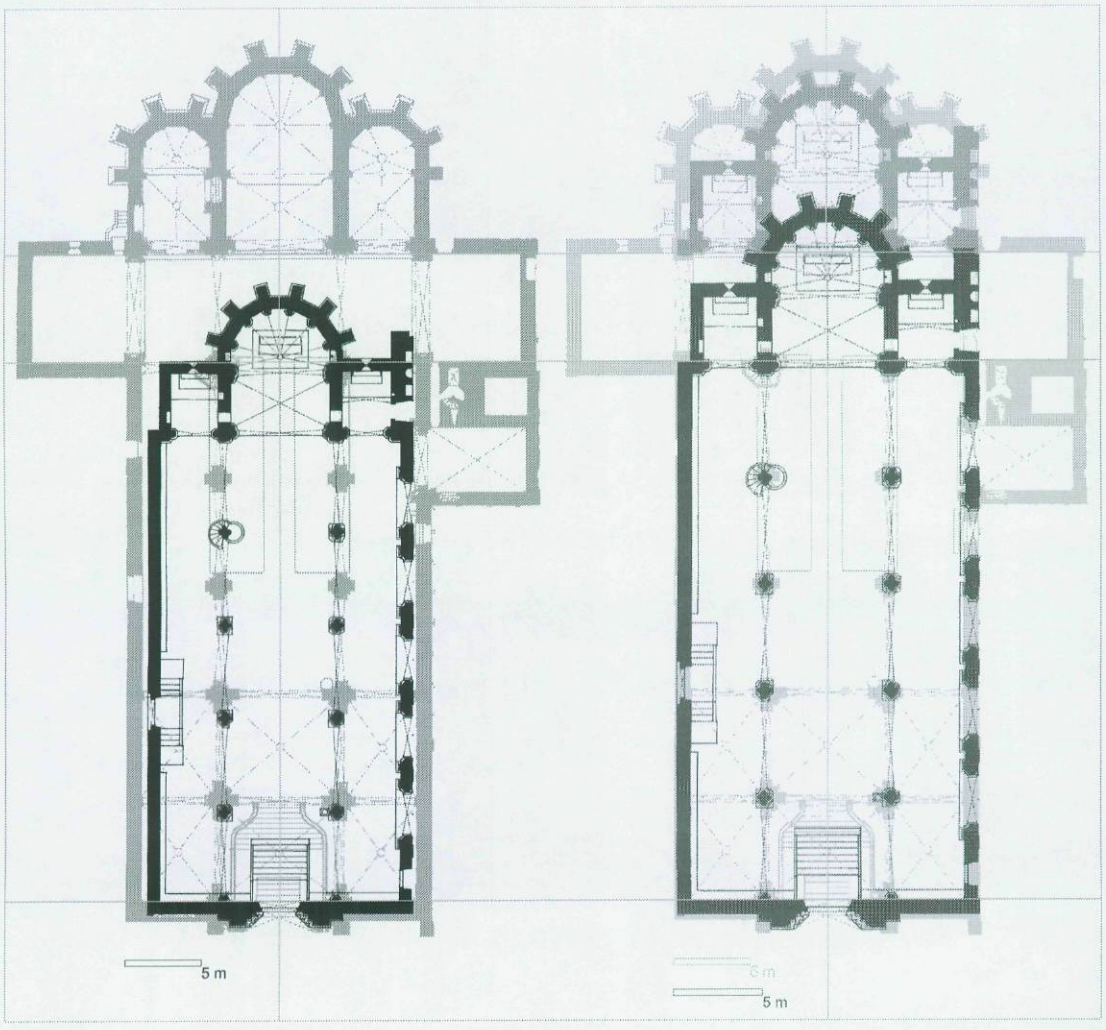
91 A Sé de Braga e a igreja de Santa Maria do Olival, Tomar, plantas comparadas

(esq.) Levantamento esc. 1:500 segundo DGEMN, desenhos simplificados, alinhados pelo eixo do arco triunfal e pela face interior da parede dos pés da igreja. *(dir.)* Plantas da Sé de Braga, esc. 1:500, e de Santa Maria do Olival, esc. 1:500 ampliada na proporção de 9:8, tomando como referência as mesmas coordenadas de inserção dos desenhos



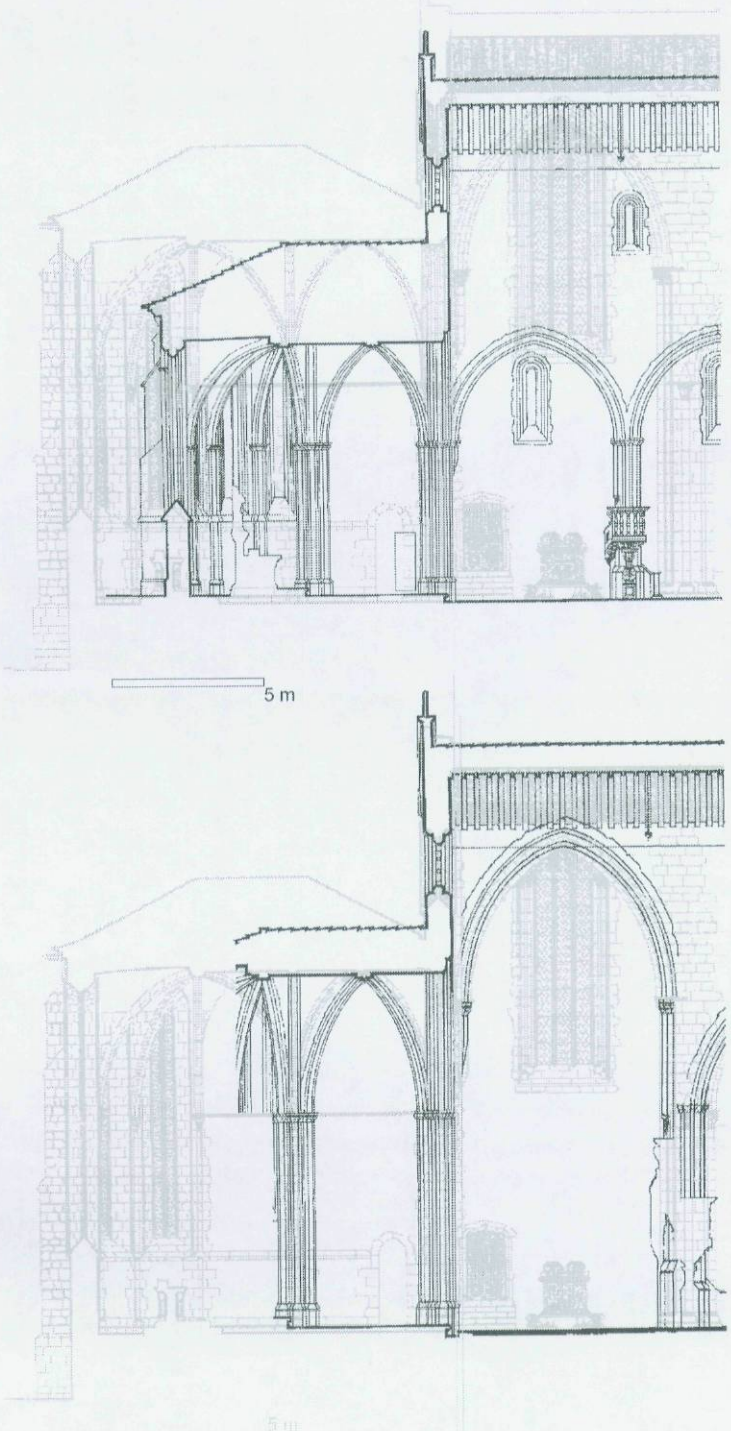
92 As igrejas de Santo Agostinho da Graça, Santarém, e de Santa Maria do Olival, Tomar

(esq.) Plantas comparadas esc. 1:500, levantamento segundo DGEMN, desenhos simplificados, alinhados pelo eixo do arco triunfal e pela face interior da parede dos pés da igreja. A planta da graça de Santarém documenta a igreja nas condições anteriores do restauro, ainda com o coro alto. *(dir.)* Plantas de Santo Agostinho da Graça, esc. 1:500, e de Santa Maria do Olival, esc. 1:500 ampliada na proporção de 8:7, tomando como referência as mesmas coordenadas de inserção dos desenhos. A planta ampliada da cabeceira da igreja de Santa Maria do Olival é repetida sobre a cabeceira da igreja da Graça, coincidindo na face da parede do arco triunfal.



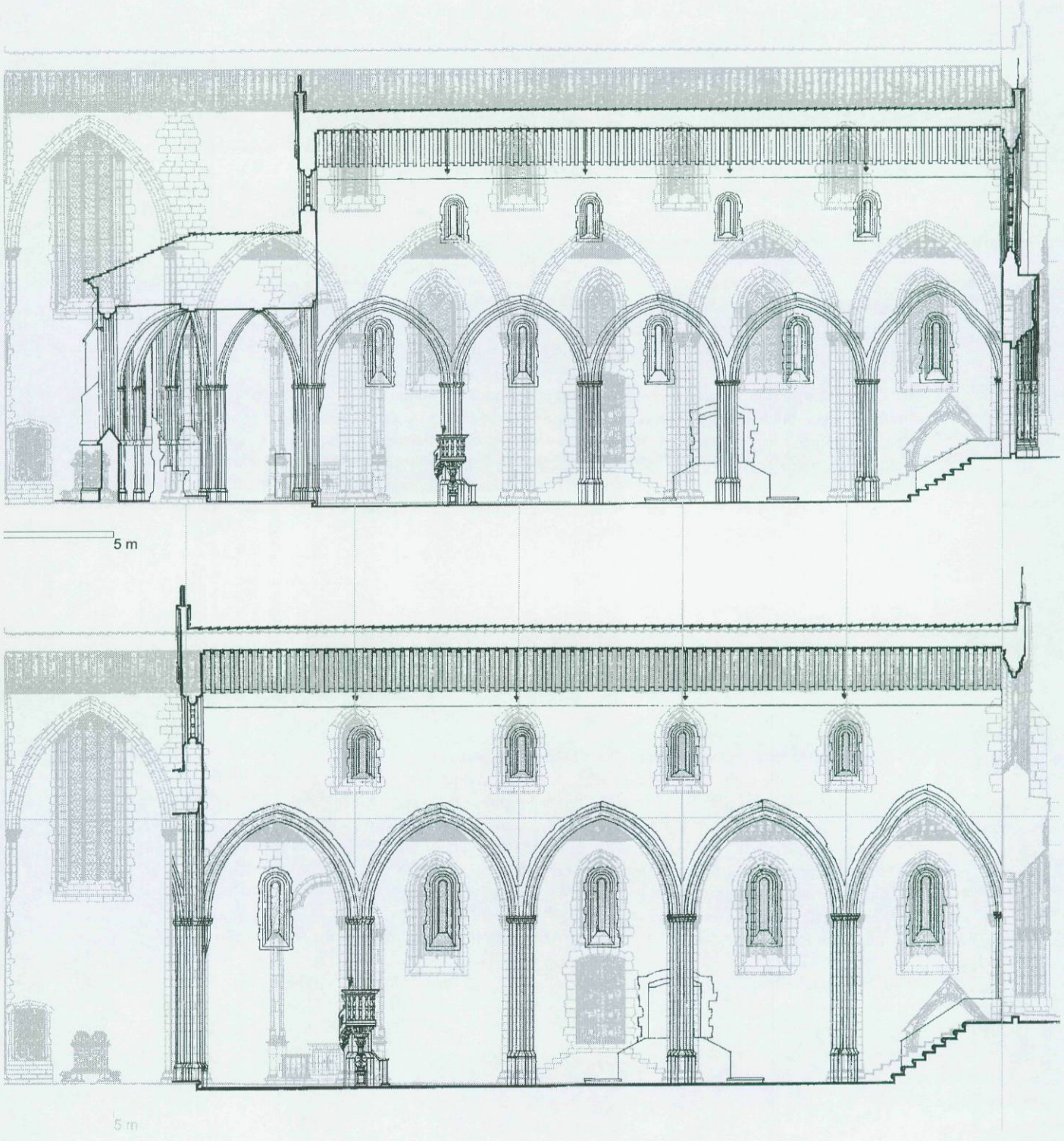
93 Santo Agostinho da Graça e Santa Maria do Olival, corte longitudinal pela cabeceira

(em cima) levantamentos esc. 1:250, segundo DGEMN, desenhos alinhados pelo nível do pavimento das naves e pela face da parede do arco triunfal. Corte longitudinal de Santa Maria do Olival simplificado e colocado em posição reflectida "em espelho". *(em baixo)* Cortes da igreja da Graça de Santarém, esc. 1:250, e de Santa Maria do Olival, esc. 1:250 ampliada por partes segundo descrição em Nota (*ver* : 238)



94 Igrejas da Graça e Santa Maria do Olival, corte longitudinal pelas naves

(em cima) Desenhos esc. 1:250, alinhados pelo nível do pavimento das naves e pela face interior da parede dos pés da igreja; corte de SMO em posição reflectida. *(em baixo)* Cortes de SAG, esc. 1:250, e de SMO, esc. 1:250 ampliada.



[93,94] Processo de ampliação das partes do corte longitudinal de Santa Maria do Olival (SMO), para e demonstração de uma possível correspondência com o desenho de Santo Agostinho da Graça (SAG), considerando a alteração de proporções relativamente ao modelo apresentado pela igreja de Tomar.

Tal como em planta, a igreja de SAG implica uma ampliação em extensão (SMO, corte longitudinal), na razão de 8:7, na parte das naves **[94]** e da cabeceira **[93]**. A definição do transepto implica uma solução particular.
No corpo das naves, as paredes lateral e formeira, incluindo as aberturas, é sujeita a uma variação altimétrica de medidas na ordem de 9:8. A elevação dos arcos ocorre na proporção de 3:2; a altura dos pilares acentua-se na proporção de 7:5. Na capela-mor, a parede, os pilares adossados e as abóbadas elevam-se por igual na proporção de 7:5.
O vão do arco do transepto é reforçado na proporção de 5:4, e é acentuado em altura, na parte dos pés direitos, um pouco mais do que 2:1 (possivelmente 41:20). A definição do fecho do arco implica uma elevação de 8:5 relativamente ao arco original do primeiro tramo de Santa Maria do Olival. A posição do eixo da anta, correspondente ao arranque da nave, é definida pela proporção de 3:2, relativamente à medida equivalente calculada ao eixo do pilar de Santa Maria do Olival.

(A inusitada definição de uma única cota de pavimento para as naves e a primeira parte da capela-mor (na igreja da Graça) implica um acerto nas medidas tomadas da igreja templária, na parte da ousia, tomando como referência a cota do piso das naves.)

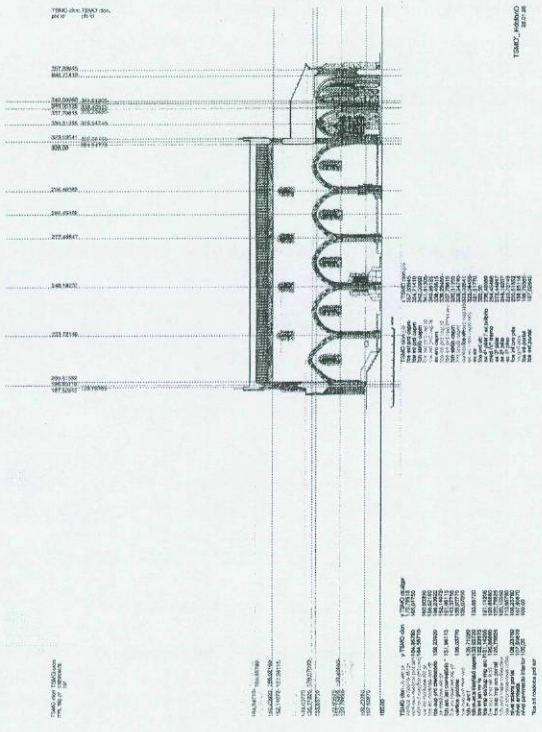
A comparação de desenhos oferece um modelo de como a alteração de concepção do espaço podia ser pensada e conformada em medida e proporção, mas a certeza da determinação das proporções depende de levantamentos mais rigorosos e do conhecimento da medida exacta das partes.

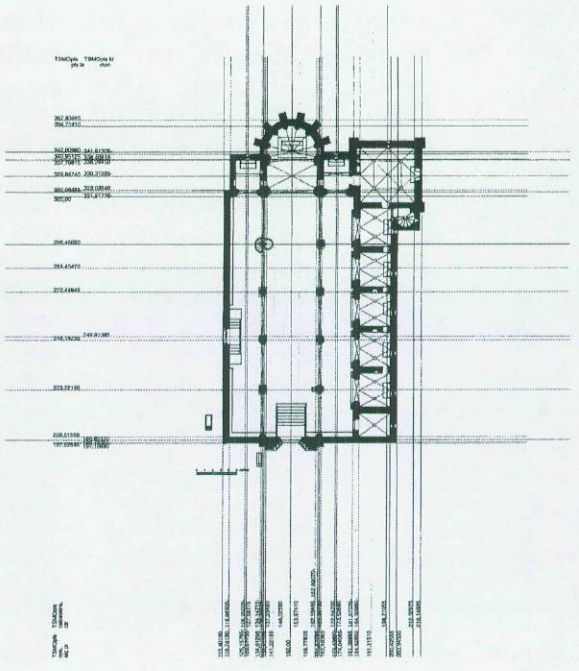
As alterações de conformação do espaço na igreja de Santo Agostinho da Graça denotam uma intenção de reforçar a amplitude do espaço do corpo das naves por meio da elevação da arcada formeira, associada a uma diminuição relativa da parede remanescente do clerestório. Ao mesmo tempo, proporcionalmente, a altura das paredes laterais e a posição das aberturas não acompanha a elevação, de modo que a luz se distribui mais uniformemente pelo espaço das naves. A ousia define-se na continuidade da arcada da nave central, mas a tendência para elevação é acentuada nas abóbadas, repetindo a proporção da definição altimétrica seguida nas paredes. Também a profundidade é reforçada com a introdução de mais um tramo. O desenvolvimento travesso dos braços do transepto é dramatizado em altura e volume, notados também na arcada formeira.

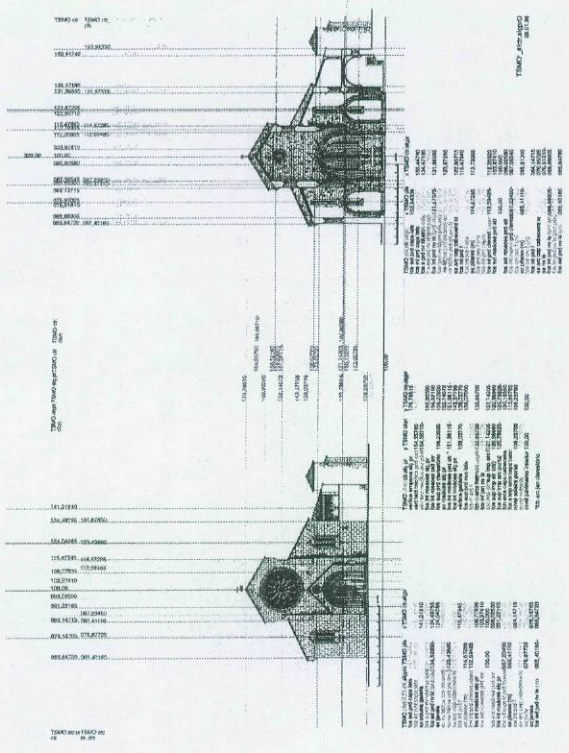
9:8 - *sesquioctava*
8:7 - *sesquiseptima*
8:5 - uma aproximação à razão de ouro
7:5 - uma aproximação à *diagoneia*
3:2 - *sesquialtera*

A análise de obras e a sua comparação com base em peças desenhadas
Na página seguinte incluem-se, a título de exemplo, os estudos métricos dedicadas a uma edificação, no caso, a igreja de Santa Maria do Olival. As folhas (A3) incluem o registo da mediação efectuada com base nas peças desenhadas dos levantamentos, e a conversão das medidas lidas na projecção dos levantamentos para valores métricos reais. As leituras são efectuadas em suporte digital.
O método de observação desenvolvido torna possível a comparação do levantamento de dois edifícios, e dos dados respeitantes a cada um deles (desenhos e valores de medida), por sobreposição, e análise em paralelo da totalidade dos registos efectuados.
A comparação das obras tem sempre por base a análise das peças desenhadas e a sua medição.

A observação e a análise métrica dependem do rigor dos levantamentos.



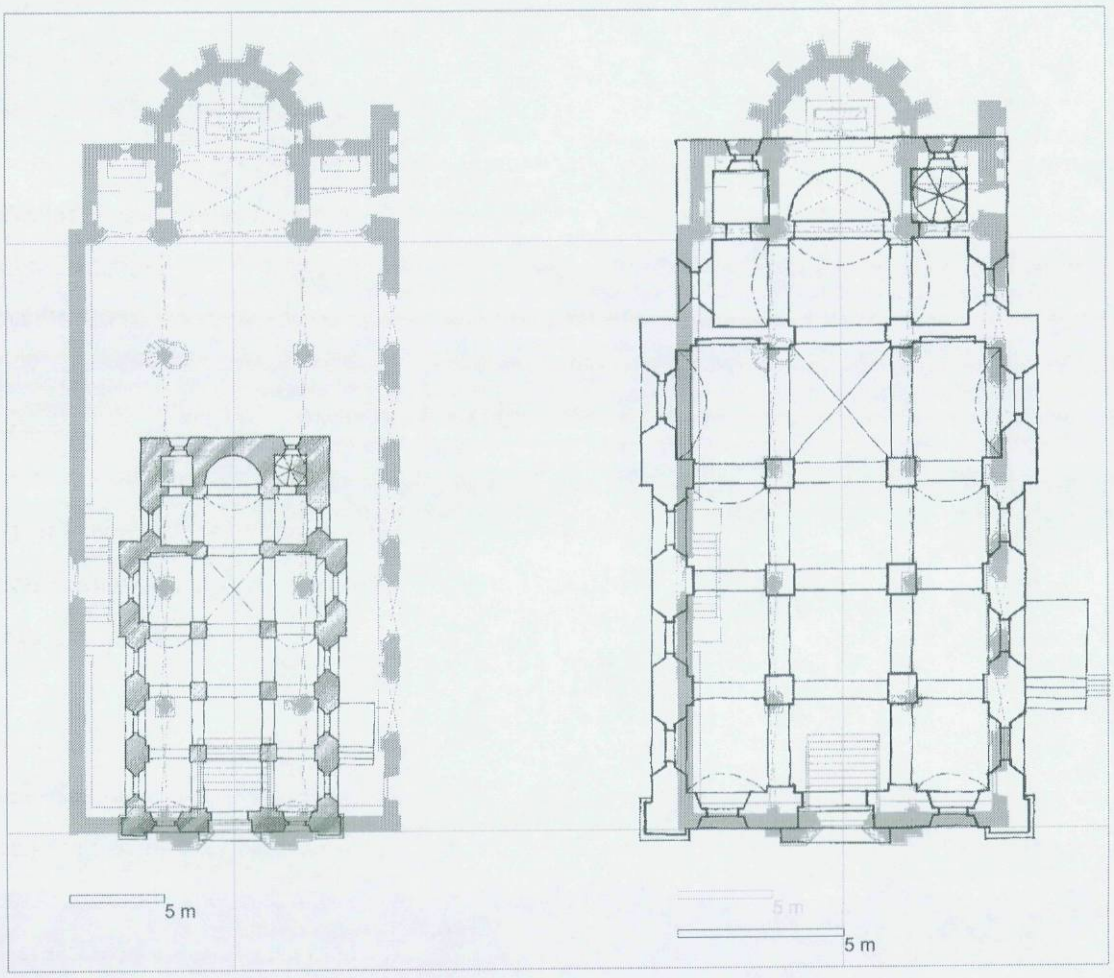




95 A igreja de Santa Maria do Olival e a capela da Conceição, Tomar, plantas comparadas

(esq.) Levantamento esc. 1:400, segundo DGEMN, e desenho de Haupt/Kubler, plantas simplificadas, alinhadas pelo eixo do arco triunfal e pela face interior da parede dos pés da igreja. *(dir.)* A igreja de Santa Maria do Olival, esc. 1:400, e a capela da Conceição, esc. 1:400 ampliada na proporção de 14:8, tomando como referência as mesmas coordenadas de inserção dos desenhos.

A proporção de 14:8 decorre da relação de medida aproximada estabelecida entre a totalidade da largura do corpo das naves da capela da Conceição e a metade da largura do corpo das naves da igreja de Santa Maria do Olival, que poderá ser de 8:7 aproximadamente. Se a relação entre a extensão do transepto da capela da Conceição e a metade da largura das naves de Santa Maria do Olival parece ser de 5:4, a relação entre a medida do transepto e das naves por inteiro será de 5:8, uma proporção da série harmónica da razão de ouro. Contudo, embora a leitura de medidas tenha sido efectuada com rigor, em suporte digital, pelo facto de o desenho da capela não ser suficientemente preciso, não é possível certificar as proporções deduzidas sem haver de dúvida.



desenho nesse processo permitem fundamentar uma interpretação de sentido mais alargado. A prática de referimento do antigo pode ser entendida, não como uma invenção do momento, mas como um procedimento invariante do exercício disciplinar que encontra novos objectivos e referências, volvendo o olhar para os edifícios da Antiguidade clássica, e aprofunda o seu método de observação das obras e dos processos edificativos.

Os objectivos que informam a pesquisa do Antigo e orientam a redescoberta são os de reposição dos verdadeiros princípios e fundamentos da disciplina que genericamente têm sido formulados nos termos «do regresso aos modelos clássicos e de procura da beleza perfeita»[529]. Ao longo de cerca de um século, essa reposição clarifica-se em moldes progressivamente consistentes, desde as referências de Brunelleschi tomadas em parte de uma antiguidade local florentina românica e gótica, conciliada com certos elementos de antigo, até a leitura crítica de textos clássicos, os estudos filológicos e os levantamentos arqueológicos da obra edificada que permitem a compreensão dos géneros de arquitectura e a sistematização das ordens, efectuada nos círculos romanos do século XVI. O que torna interessante a estrutura do referimento é o facto de a pesquisa e as referências serem *motivadas* e dirigidas pela necessidade de dar resposta a proposições de actualidade que orienta o modo como o legado clássico é estudado. De certa maneira, dá-se um ajustamento entre o que é preciso procurar e o que há-de ser encontrado, entre o que está a ser imaginado e o que vai ser observado e interpretado. Para o aprofundamento do estudo das obras da Antiguidade será decisiva a observação directa dos edifícios antigos e a execução de levantamentos científicos que colocam em segundo plano a mera reprodução de notações comentadas que não podiam transmitir, sem deturpar, a experiência do contacto material com a obra[530]. Todavia, imagens de obras distantes, como a recolha de antiguidades gregas de Ciriaco de Ancona, irão revelar-se igualmente estimulantes.

Serão precisamente os mestres com uma actividade disciplinar intensa, ligada a estaleiros de obras, como Francesco di Giorgio, fra Giocondo, Giuliano da Sangallo e Antonio da Sangallo *il Vecchio*, o sobrinho homónimo *il Giovane*, Giovanni Battista, e Peruzzi que irão relevar os monumentos antigos com progressiva exactidão, estudando-os e fazendo a sua interpretação crítica. Assim, a natureza direccionada do acto de referimento pode ser analisada com base na diferença de interesses prosseguidos no estudo do antigo, e nos recortes efectuados sobre os domínios em análise, realizados por vários arquitectos do Renascimento tomados como exemplo.

529. Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 101.
530. Pagliara, "Raffaello e la rinascita delle tecniche antiche", *Les chantiers de la Renaissance*, 1991 : 52.

Francesco di Giorgio, fra Giocondo, os irmãos Sangallo, Giuliano e Antonio *il Vecchio*, e, na geração seguinte, em particular de Antonio da Sangallo *il Giovane*, todos mestres envolvidos em trabalho de fortificação e, em alguns casos, de obras portuárias, ou em projectos de palácios, fazem investigações e levantamentos na Campânia e na região napolitana. Giuliano da Sangallo (1443-1516) dedica uma atenção especial a séries de construções, como arcos triunfais e pequenos monumentos funerários ou outros edifícios de planta centrada. A sua observação do antigo parece destinar-se à formação de repertórios de formas, a reutilizar em possíveis situações de projecto, como no caso dos arcos triunfais que surgem como tema de particular actualidade, no contexto do «estado das grandes ambições neoimperiais da Igreja universal de Júlio II»[531]. São algumas dessas estruturas centradas, e não as obras dos templos maiores, que fornecem material de trabalho para a concepção das novas espacialidades do Renascimento, com funções religiosas ou civis (igrejas e pequenas capelas, e salas de aparato, nos palácios). O corpo de desenhos de Giuliano da Sangallo, realizados na Campânia, no decurso da viagem a Nápoles, para apresentar o projecto do palácio à corte aragonesa era, aliás, considerado de grande valia, conhecendo-se cópias de variados exemplos de obras relevadas, atribuídas a outros mestres dos círculos próximos, incluindo Antonio da Sangallo *il Vecchio*[532].

O estudo do Antigo não perspectiva uma apropriação de modelos da Antiguidade, compreendidos como unidade indissociável de formas e técnicas construtivas, antes é realizado numa perspectiva edificadora contemporânea, segundo uma visão de integração da arquitectura e da ciência. Sobre Leonardo da Vinci, Arnaldo Bruschi escreve que «é evidente a intenção de formular não tanto uma teoria abstracta quanto um princípio rigoroso que transcende o caso singular e mediante o qual seja possível verificar a validade da solução particular»[533]. Os apontamentos revelam um estudo aplicado ao «aprofundamento não de problemas metafísicos, mas de problemas físicos e estáticos» - um «aprofundamento de quanto se refere a *firmitas* como momento analítico da investigação»[534]. E relativamente a fra Giocondo, a quem se deve uma das primeiras edições ilustradas do tratado de Vitrúvio, Tafuri considera que para esse mestre a arquitectura surge como «um capítulo de um *corpus* científico solidamente estruturado», sendo a técnica considerada um «elemento integrante da estrutura racional da arquitectura, dado que esta última não é senão actividade de transformação do ambiente físico, seja à escala regional, seja à escala da intervenção edificadora»[535].

531. Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo*, 1985 : 28.
532. Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo*, 1985 : 499.
533. Arnaldo Bruschi, "Leonardo da Vinci", *in* "Pareri sul tiburio del duomo di Milano. Leonardo. Bramante. Francesco di Giorgio", *Scritti Rinascimentali di Architettura: Patente a Luciano Laurana. Luca Pacioli. Francesco Colonna. Leonardo da Vinci. Donato Bramante. Francesco di Giorgio. Cesare Cesariano. Lettera a Leone X* ; a cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri, Renato Bonelli (Milano : Il Polifilo, 1978) : 335.
534. Bruschi, "Leonardo da Vinci", *in* "Pareri sul tiburio del duomo di Milano . . .", *Scritti Rinascimentali*, 1978 : 337.
535. Tafuri, "Nota . . . Cesare Cesariano", *Scritti Rinascimentali*, 1978 : 400.

Precisamente, ao longo do primeiro quartel do século XVI, o projecto da basílica de São Pedro, começado por Bramante e continuado, com sucessivas e profundas alterações por fra Giocondo, Rafael, Antonio da Sangallo il *Giovane* e Peruzzi, contribui para focar o modo como o estudo do Antigo é prosseguido. Em parte desenvolve-se na perspectiva de uma investigação de princípios de composição arquitectural e de repertórios de formas, e em parte de observação estrutural que, no entanto, não é vinculativa (por exemplo, as abóbadas de meia volta são retomadas sem que seja adoptado o princípio de construção dos Romanos). Fra Giocondo, que assume a direcção do estaleiro a seguir à morte de Bramante, confronta-se com a necessidade de defnir o reforço dos pilares e das estruturas murais em volta do cruzeiro, como parte de uma revisão do projecto em que são acrescentadas novas estruturas e espaços envolvendo a cabeceira.

O levantamento das ruínas e edifícios antigos, realizado pelos irmãos Antonio da Sangallo (1484-1546) e Giovanni Battista (1496-1522) e a selecção de tópicos e argumentos denotam, em relação com a interpretação do texto de Vitrúvio, a natureza pragmática da aproximação ao tratado[536]. As imagens de *De architectura,* preparadas por Giovanni Battista da Sangallo, fundamentam a proposição de tipos e de preceitos úteis para a projectação, e menos a ilustração fiel do texto vitruviano[537]. As referências vitruvianas são entendidas como um ponto de partida para a composição de elementos ao modo antigo, contudo, essas normas não são intangíveis. Inclusivamente, Antonio da Sangallo comenta de modo crítico o juízo de Vitrúvio, no caso de um desenho que presume vitruviano, mas que corrige e modifica nas suas proporções.

> Pagliara 1988. Se la considerazione degli effetti visivi spingere un architetto-pittore ad aggiustare caso per caso col giudizio le proporzioni dettate da Vitruvio, per un spirito pratico come è il Sangallo i limiti imposti dai materiali e le esigenze funzionali sono ragioni altrettanto e forse ancor più valide per modificare leggermente le proporzioni adattandole alle singole situazioni (tanto più quando precisi passi di Vitruvio (V.6.7 e VI.3.11) gli consentono esplicitamente di farlo), continuando a considerarsi un vero vitruviano.[538]

De entre todos, Peruzzi (1481-1536) sobressai como uma das personagens mais salientes do Renascimento, pela sua capacidade de pensar a arquitectura da Antiguidade e a prática do seu exercício, constituindo, já no seu tempo, uma referência entre os seus contemporâneos, e estabelecendo a ponte entre Francesco di Giorgio, e Serlio e Palladio. H. Burns reconstituiu evidências relativamente ao corpo da sua obra[539] que em parte foi aproveitada por alguns dos mestres que com ele trabalharam e herdaram os seus desenhos. (Serlio deve-lhe, no essencial, o material do livro quarto e partes do livro terceiro; outros mestres, como Giovanni Battista da

536. Pier Nicola Pagliara, "Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista", *Les traités d'architecture de la Renaissance*, (Actes du Colloque tenu à Tours 1981), études réunies par Jean Guillaume (Paris : Picard, 1988) : 183.

537. Pagliara, "Studi e pratica vitruviana . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 182-183.

538. Pagliara, "Studi e pratica vitruviana . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 198.

539. Howard Burns, "Baldassarre Peruzzi and the Sixteenth-Century Architectural Theory", *Les traités d'Architecture de la Renaissance*, (Actes du Colloque tenu à Tours 1981), études réunies par Jean Guillaume (Paris : Picard, 1988) : 207-226.

Sangallo, Daniel Barbaro, Vignola, e Palladio construíram também sobre os estudos e métodos de Peruzzi). O conhecimento que Peruzzi adquiriu na observação directa e no estudo das ruínas e antiguidades, e ainda os dados que outros estudiosos lhe forneceram, com quem inclusivamente poderá ter trabalhado em conjunto (Antonio da Sangallo e Labacco), relativos a outras obras, permitiram-lhe ter uma visão alargada dos edifícios da Antiguidade. Reuniu desenhos e escritos que davam um conhecimento mais completo e tornavam possível a leitura crítica do texto *De architettura*. Os sistemas de modulação de ordens, que foi estudando, incluem soluções mais complexas do que aquelas descritas por Vitrúvio, e mesmo alternativas independentes do texto vitruviano, relativas a canônes de normas e modelos que soube comunicar teórica e didacticamente[540]. Entre material que deixou, encontram-se desenhos que se destinariam à preparação de um livro acerca dos edifícios antigos, e de outro dedicado à arquitectura moderna, como indicou Vasari[541]. A globalidade do exercício de Peruzzi e a sua importância como figura central e influente do Renascimento são destacadas por Burns.

> Burns 1988. Peruzzi is, in fact, a central figure in the development of Italian architectural theory in its widest sense, that is as the body of ideas which guided architects in their selection of models for imitation, and their methods of design. Peruzzi has an influential place in the development of three aspects of this thinking, . . . namely his attitude to Vitruvius and the antique. The others are the definition and presentation of an anthology of the antique works, and his contribution to defining the skills peculiar to the architect, including a flexibility and inventiveness in tacking difficult problems and dificult sites. In all three areas he can be seen as standing between Francesco di Giorgio, probably his first teacher, on the one hand, and Serlio and Palladio on the other.[542]

> Burns 1988. This influence must have derived from the clarity of Peruzzi's thinking, the wonderful skill which he possed as a draughtsman, the sureness of his aesthetic judgement, and his constant theoretical and didactic urge to which Serlio alludes, and which appears clearly in his survivng drawings, often transforming a practical design task into a theoretical investigation.[543]

Independentemente da forma orientada como Peruzzi procede ao conhecimento do Antigo, tal como Burns releva, e da atitude de independência, relativamente ao tratado *De architettura* que é inerente a um aprofundamento do conhecimento da diversidade dos edifícios da Antiguidade, a acção de Peruzzi é exemplar do modo como o próprio referimento de estudo se desenvolve. O levantamento dos edifícios fornece indicações de formas, mas também do uso de materiais e da natureza das estruturas edificadas. O processo assenta numa prática disciplinar fundada no desenho e no sentido de construção que dão origem à criação de soluções, em que o conhecimento do antigo é sintetizado em novas invenções. A observação de procedimentos é crítica. A sua perspectiva não é a de uma mera análise filológica e da interpretação fidedigna do texto vitruviano, antes é uma

540. Burns, "Baldassarre Peruzzi . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 211,213.
541. Vasari, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori*, parte III, *s.v.* "Baldassare Perucci Sanese. Pittore et Architetto", 1991, vol. II : 687,689.
542. Burns, "Baldassarre Peruzzi . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 215.
543. Burns, "Baldassarre Peruzzi . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 217-218.

função do exercício da prática e de um saber de arquitectura que procura a assimilação compreensiva dos conhecimentos dos Antigos, e da sua acção edificadora, na invenção do novo.

De Serlio retemos dois aspectos que ajudam a perspectivar o funcionamento de um princípio de referência. Por um lado, a ênfase que coloca na invenção, dando como exemplo o exercício de Peruzzi.

> Serlio, *The Five Books*, IV, i. And for that the workman ought to be copious of inventions, to please himself and others[544]. It is an eccellent thing in a workman to be full of invention, in regard of the diuersitie of accidents which belong onto building[545].
> Alteration oftentimes is better and more estéemed, then simple forme in her owne nature: therefore it is the more pleasing, when a piece of worke is made of diuers members and parts, although of like nature, as you may perveyue in the Figure following, wherein there are Trigliphs and Mutiles, all in one order: which, in effect, I neuer saw in any Antiquities or writings. But Balthazar of Sienne, one that read and sought out all Antiquities, may, peraduenture, haue séene some, or at least himselfe was the Inventor thereof, placing Trigliphes aboue the Doore, where they beare least stresse, and the Mutiles aboue the firme part of the Pilastres, which beare all the wayght of the Fastigium, and in my concept, séemely, and was much commended by Clement the seuenth, who, assuredly, was a man excellently séene in all Artes.[546]

Por outro lado, Serlio entende o seu terceiro livro do tratado como "colecção de modelos" de arquitectura para o seu tempo. De facto, regista apenas dois templos, cujas formas dificilmente poderiam adequar-se a necessidades de uso, mas cita, em contrapartida, cinco mausoléus.

> Günther 1988. Serlio versteht das dritte Buch als Sammlung von Vorlagen deren sich der moderne Architekt bedienen kann. . . . z.B. stehen nur zwei Tempel klassischer, aber in der Renaissance kaum noch verwendbarer Formen . . . fünf von den anregenden Mausoleen an den römischen Ausfallstrassen gegenüber. Neben den reinen Demonstrationen der Antiken hat sich Serlio jedoch vorgenommen, zur gezielten Auswahl unter dem reichen Angebot an Vorbildern anzuleiten. Er will unterscheiden lehren zwischen guter und schlechter antiker Architektur. Hier geht das dritte Buch über die üblichen Musterbücher hinaus und bietet die Möglichkeit zum Vergleich mit dem 4. Buch.[547]

> Idem, *trad.* Serlio compreende o terceiro Livro como colecção de modelos, dos quais a arquitectura moderna pode servir-se . . . por exemplo, há dois templos clássicos, de formas praticamente não utilizáveis na Renascença, . . . em contraposição há cinco sugestivos mausoléus, situados nas vias de saída da cidade. Além de puras demonstrações do Antigo, Serlio tem como propósito orientar a oferta ampla de exemplos. Quer ensinar a diferenciar entre boa e má arquitectura antiga. Neste sentido, o terceiro Livro vai além das tradicionais recolhas de exemplos e abre a possibilidade de comparação com o 4.º Livro.

Numa edição inglesa do tratado de Serlio, de 1611, os edifícios referidos como exemplos são visualizados na sua representação rigorosa, como o sublinham Serlio e o tradutor da edição inglesa.

> Serlio, *The Five Books*, III. set downe in Figures, with their grounds *and measures*[548].
> [Tradutor de *Serlio*, 1611]. drawne in proportion vnto our eyes[549].

544. Sebastiano Serlio, *The Five Books of Architecture: An Unabridged Reprint of the English Edition of 1611*, Bk. IV, chap. i, *f.* 6 ; translation of *Tutte l'opera d'architettura* ; translated from Italian into Dutch, from Dutch into English (London : printed for R. Peake, 1611 ; New York : Dover Publications, 1982).
545. Serlio, *The Five Books of Architecture* [Edition of 1611], IV, i, *f.* 12, 1982.
546. Serlio, *The Five Books of Architecture* [Edition of 1611], IV, i, *f.* 22v, 1982.
547. Hubertus Günther, "Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio", *Les traités d'architecture de la Renaissance*, (Actes du Colloque tenu à Tours 1981), études réunies par Jean Guillaume (Paris : Picard, 1988) : 235.
548. Serlio, *The Five Books of Architecture* [Edition of 1611], III, página de rosto, 1982.
549. Nota do tradutor, "To the Reader", *in* Serlio, *The Five Books of Architecture* [Edition of 1611], III, verso da página de rosto, 1982.

Acrescenta o tradutor que assim se torna possível compreender e distinguir a arquitectura bem feita. A notação dos desenhos, indicada com medida e proporção, confere às figuras o carácter de um modelo representado em projecção rigorosa:

> [Tradutor de *Serlio*, 1611]. *yet we can not satisfie our eyes, nor the desire we haue to see such incredible works, vnle* β *e it had beene our hap to haue the contemplation thereof, for that the reliques of such works are almost, or for the most part vtterly defaced; or vnlesse we might haue seene them drawne in proportion vnto our eyes, as in this Booke we may not onely read, what the Romanes at the last, after other nations had built, but also the same Authors haue set downe vnto vs in Figure (as you may see them here) piece by piece, not only how many rods, ells, feet & palmes, but also the minutes thereof, and what compas they contained, all perfectly described. . . . So in this third Book, you shall not onely find, first the Ichnographia, and then after the Orthographyes, with part of the Sciographies of the most famous Antiquityes of Rome, Italy, and some of other places, but also of the most excellent buyldings in our days, specially those that are made by* Bramant. *So that the Reader being well instructed in the aforesayd fourth Booke, where alll the Orders are well set foorth and declared, he may of himselfe iudge what is well or ill made, that at one time a man may, without any further labour, make a good and oncorrigible peece of work.*[550]

A importância dos modelos no processo de projecto e na formação do conhecimento de arquitectura e de um modo referenciado de pensar a arquitectura emerge como um traço específico dos procedimentos, no interior da disciplina. É possível que, num primeiro momento do Renascimento, o olhar dirigido aos edifícios da Antiguidade representasse a continuidade do que vinha sendo feito, contudo, o processo irá definir-se de modo radicalmente novo, enquanto método de observação e pela profundidade do estudo, pelo rigor do registo, da sistematização do conhecimento e dos modos da sua transmissão. Não se perdem, no entanto, as características mais gerais do trabalho por meio de referências. Existe particularidade no referimento das obras e das suas partes, e existe particularidade no modo específico como os diferentes mestres procedem à sua síntese, firmemente enraizada numa prática activa do projecto e da construção do projecto. Saberes e conhecimento disciplinares são consolidados através da particularidade analítica do que é observado selectivamente e vai sendo *olhado*, com uma compreensão nova dada pela construção de novas sínteses.

A ênfase colocada na vertente de uma prática de referimento, associada ao exercício da arquitectura e da edificação, permite introduzir uma diferenciação, relativamente a uma conversação diletante de salão, em torno dos modos de arquitectura que Rykwert designa por *architectural-talks*.

> Rykwert 1988. It is easy enough to understand that the men who performing the difficult, sometimes arduous and risky operations with their compasses and rules and squares should think of Euclid as their culture-hero and neglect Vitruvius, who is concerned with module and number. In that sense the whole tradition of architectural-talk was not wholly apposite to the masters of stone as it was to a different group of people concerned with building: the clerics and academics, the chancellors and the civil servants for whom it is often confusingly claimed that they 'built' that cathedral or this palace. . . .
> It seems therefore reasonable to postulate a double discours about architecture which - between the year one thousand and the year 1500, that is roughly during the 'gothic' period - was the current way of speaking about building. The first part of this discours might usefully be called "Vitruvian": it was public, literary and used in talking about building by the lords and clergy and literati; the second was a private and even secret 'Euclidian' discourse. It was carried on, compass in hand by masons and carpenters and other building workers as well as by jewellers . . . .

550. Nota do tradutor, "To the Reader", *in* Serlio, *The Five Books of Architecture* [Edition of 1611], III, verso da página de rosto, 1982.

96 Vila de Frades, a *villa* romana de São Cucufate (*villa* III) e o mosteiro agostinho fundado em 1255, fachada noroeste do corpo da capela com portal duocentista, vista de norte

97 *Villa* III de São Cucufate, o tanque e o corpo saliente da fachada principal do lado sudeste

98 Évora, o claustro do convento de São Francisco, vista de sul antes da demolição de 1894-1895

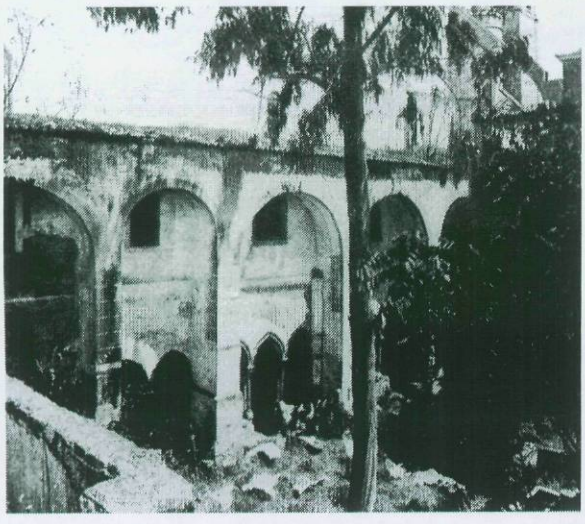
99 Viana do Alentejo, igreja matriz



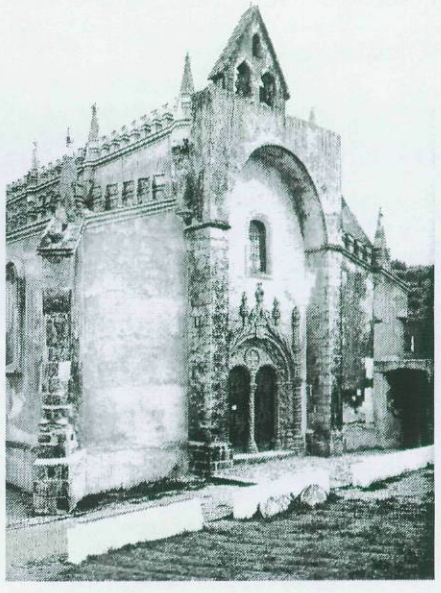
96



97



98



99

> These two discourses were no more in conflict than the master-builders were in conflict with their employers. In fact it is easy enough to imagine a master-mason practising one kind of discours at dinner with the bishop and other in the lodge on the cathedral site.[551]

Diferentemente do referimento ligado ao pensamento disciplinar, a conversação diletante, que se interessava igualmente pelo estudo do Antigo, não abarcava uma componente transformadora que permitisse filtrar criticamente a informação recolhida e transformá-la em proposições de intervenção, superando criativamente os diferendos entre a análise filológica e a exegese do texto de Vitrúvio, e os conhecimentos contraditórios colhidos de fragmentos das obras da Antiguidade. Os apontamentos que tomámos relativos ao modo como se definiu o estudo do Antigo destinam-se a ser pensados em dois sentidos. Por um lado, revelam o modo do referimento como um trabalho de observação da obra edificada que inclui a investigação da forma e dos processos construtivos e é aprofundado até ao ponto do seu levantamento medido; e mostram que a análise das formas e dos processos edificadores é orientada pelas necessidades de projecto, e que há espaço para a interpretação, a invenção e a imitação criativa de propostas novas e diferentes. Por outro lado, o debate do antigo realizado com base na investigação do texto é regido por um olhar confinado ao aprofundamento do domínio da interpretação filológica. O seu mundo é o de clarificação de uma lógica interna do escrito que tem por limite o limiar a partir do qual trabalham os mestres da obra: o entendimento do que é visto e a razão e a diferença de aplicação no projecto novo. Para todos os efeitos, o que pode ser visto e observado é o material principal do que pode ser projectado. A possibilidade de recepção e imaginação nova do modo antigo precisava da viagem ao encontro das referências locais [**96-99**].

5.3 O referimento e a formação de um novo

5.3.1 Imitação e projecto

Se a realização de uma nova obra é pensada em relação com procedimentos evidenciados nas soluções conhecidas de outras obras, tomadas como modelos, então a prática do *referimento* configura-se como momento específico do acto de projectar. Torna-se necessário compreender as condições do referimento e os modos que viabilizam a inovação na arquitectura, em particular num tempo de renovação do exercício disciplinar.

O referimento de modelos, de procedimentos e de soluções necessita de ser precisado relativamente ao sentido de repetição que lhe é inerente. A repetição pode ser de cópia simples e de imitação como repetição, na perspectiva do sistema clássico. Quatremère de Quincy distingue os sentidos que têm

551. Joseph Rykwert, "On the Oral Transmission of Architecural Theory", *Les traités d'architecture de la Renaissance*, (Actes du Colloque tenu à Tours 1981), études réunies par Jean Guillaume (Paris : Picard, 1988) : 44,46.

a cópia e a imitação, na arte, dentro do sistema clássico. A ideia de cópia aplica-se à repetição de obras de arte e está associada à criação de um «duplo», indicando um processo mais ou menos mecânico de reprodução e multiplicação do original[552]. Já a ideia de repetição, como imitação, é mais complexa que uma operação de «simples reminiscência da maneira das obras de outros», e rasto «de uma operação que a rotina somente guiou».

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. mais une simple réminiscence de la manière des ouvrages d'autrui, et la trace d'une opération que la routine seule a guidée.[553]

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. telle fut donc la marche de l'*architecture*. Ce fut en s'assimilant encore à un autre modèle qu'elle parvint à en trouver un beaucoup plus parfait que le premier. Il est inutile de remarquer qu'elle ne se calque jamais matériellement sur son modèle: elle n'en fait qu'une copie intellectuelle. . . . Ce n'est jamais la forme que l'*architecture* s'approprie, mais les rapports, mais les raisons qui y sont contenus.[554]

Dentro do sistema clássico das artes, a repetição é uma imitação por analogia processual que retira o seu fundamento dos modos de repetição observados na natureza.

> Q. de Quincy, *Dizionario*. . . . quest'arte si limita ad imitare nelle sue opere i principi, le leggi e le regole che segue la natura nelle sue, non che parecchi de' suoi risultamenti intellettuali.[555]

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. C'est para la que, généralisant de plus en plus l'idée de son modèle, l'architecture parvint a etendre la sphère de l'imitation. Ce n'est plus ni la cabane dont elle sortit, ni l'homme sur lequel elle se modéla, c'est la Nature entière qui devient le type de son imitation. C'est l'ordre lui même de la Nature qui devient son génie. L'imitation de la charpente, par les dimensions heureuses qu'elle y puisa, constitua, si l'ont peut dire, l'ossature de l'art; l'imitation analogique du corps humain, par l'étude des proportions & application qu'elle s'en fit, revètit ce squellette des formes raisonnées quii lui donnèrent, en quelque sorte, le mouvement. L'imitation générale de la Nature dans les principes d'ordre, d'harmonie relatifs aux affections de nos sens, & aux perceptions de l'entendement, lui ont donné l'âme, & en ont fait un art non plus copiste, non plus imitative, mais rival de la Nature même.[556]

Um modo de imitação por analogia poderia ser seguido, por exermplo, na "histórica" transposição, realizada no templo grego, com a passagem de estruturas em madeira para materiais pétreos que determinou a formação de uma linguagem de equivalência para as novas formas. Todavia, mais fundacional para a arquitectura que essa transposição de equivalências de materialidade, princípios construtivos e formas, deve ser considerada a imitação do princípio de ordem da figura do corpo humano, e a sua aplicação à edificação. Por semelhança de princípios de disposição e de proporção, a obra edificada que repete a figura do corpo torna-se *imitação* analógica do mundo natural[557]. O tema, inscrito no texto de Vitrúvio, permanece activo no período medieval, embora a interpretação dos princípios de proporção tenha dado origem a obras muito diferentes daquelas da Antiguidade clássica. No Renascimento, o retorno às fontes e a sua nova descoberta significa mais precisamente

552. Quatremère de Quincy, *Dizionario Storico*, *s.v.* "Carattere", 2° ed. 1992 : 154.
553. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Pratique", tome III[e], 1825 : 205.
554. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Architecture", tome I[e], 1788 : 119.
555. Quatremère de Quincy, *Dizionario Storico*, *s.v.* "Illusione", 2ª ed. 1992 : 215.
556. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Architecture", tome I[e], 1788 : 120.
557. Georges Teyssot, "Mimesis . . .", *in* Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dizionario Storico di Architettura: Le voci teoriche* ; a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot (Venezia : Marsilio, 1985, 2ª ed. 1992) : 15.

uma nova orientação do olhar, dirigido à correcção daqueles princípios de desenho, com a reposição de referentes tomados do Antigo e da natureza.

> Teyssot 1985. Il modello può intendersi più ampiamente come un referente: la Natura, l'Antico. . . . Una doppia mimesi, già presente in Alberti, per il quale, se da una parte si deve postulare che l'edificio può esser letto come analogo alla natura, dall'altra si può dire anche che la natura di cui si parla è l'analogon dell'operare architettonico, fondando quindi una relazione di reciprocità fra mondo e architettura. Si sa che, nella teoria artisitica dal XVI al XIX secolo, l'imitazione della Natura passa obbligatoriamente attraverso la mediazione degli Antichi.[558]

Os aspectos específicos de uma repetição por imitação, desenvolvida no quadro do pensamento clássico, podem ser generalizados à natureza do próprio processo de referimento e de repetição. O referimento envolve o princípio de uma *escolha* de referentes e a existência de uma repetição interpretativa que torna possível a projecção da nova solução.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. L'imitation exige une connoissance d'objets variés, le choix & la comparaison de plusieurs modèles.[559]

Ao fazer o uso de termos como *invenção* e *criação* para designar a natureza da verdadeira imitação, Quatremère de Quincy deixa implícito um duplo acento. A imitação implica uma escolha e é invenção.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. . . . l'invention constituoit éminentement la véritable imitation[560].

A escolha implica a orientação de referência e a tomada de novos referentes abre a possibilidade de inovação. A definição de um *novo* prende-se com o sentido de mudança e de diferença. Contudo, se a escolha de um novo referente assinala uma mudança, e a mudança de referente pode significar a inovação com a eleição de um novo paradigma, de facto, o sinal para a mudança começa anteriormente no momento de indefinição que instala a dinâmica de um primeiro passo de (des)orientação. De certo modo, o reconhecimento de uma nova orientação confere um sentido conclusivo a esse momento iniciativo da passagem.

Seguindo Gilles Deleuze, no modo como tematiza a repetição, pode ser retomado o sentido do referimento, considerando os aspectos que estão em causa na proposição de referentes e na repetição de modelos.

> Teyssot 1985. *Ripetere la forma antica*: sì, ma come spiega G. Deleuze[a], la ripetizione come pensiero dell'avvenire si opppone alla categorica antica della reminiscenza e alla categoria moderna dell'*Habitus*. L'habitus, sintesi passiva del tempo come presente vivente, è la memoria delle pratiche nello spazio.[561]

> Deleuze 1968. Une philosophie de la répétition passe par tous les « stades », condamnée à répéter la répétition même. Mais à travers ces stades elle assure son programme : faire de la répétition la catégorie de l'avenir - se servir de la répétition de l'habitude et de celle de la mémoire, mais s'en servir comme de stades, et les laisser sur son chemin - lutter d'une main contre Habitus, de l'autre contre Mnémosyne - refuser le contenu d'une répétition qui se laisse tant bien que mal « soutirer » la différence (Habitus) - refuser la forme d'une répétition qui comprend la différence, mais

558. Teyssot, "Mimesis . . .", *in* Quatremère de Quincy, *Dizionario Storico*, 2ª ed. 1992 : 15.
559. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Architecture", tome I[e], 1788 : 118.
560. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Copier", tome II[e], 1801-1820 : 71.
561. [a] Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: P.U.F., 1968, 3[e] ed. 1976) : 125-126 ; cit. por Teyssot, "Mimesis . . .", *in* Quatremère de Quincy, *Dizionario Storico*, 2ª ed. 1992 : 39.

pour la subordonner encore au Même et au Semblable (Mnémosyne) - refuser les cycles trop simples, aussi bien celui que subit un habituel présent (cycle coutumier) que celui qu'organise un passé pur (cycle mémorial ou immémorial) - changer le fondement de la mémoire en simple condition par défaut, mais aussi bien la fondation de l'habitude en faillite de « l'*habitus* », en métamorphose de l'agent - expulser l'agent et la condition au nom de l'oeuvre ou du produit - faire de la répétition, non pas ce à quoi l'on « soutire » une différence, ni ce qui comprend la différence comme variante, mais en faire la pensée et la production de « l'absolument différent » - faire que, pour elle-même, la répétition soit la différence en elle-même.[562]

A repetição encontra-se ligada à transmissão de elementos da continuidade, mas torna-se apropriação positiva e propositiva. Sendo a reminiscência uma «sintesi attiva del tempo come passato puro», que organiza a repetição através de um ciclo de *memore* e *immemore*, não pode ter uma identidade pré-constituída, pois deve incluir um pensamento do devir. Qualquer que seja a forma que toma a repetição, o seu modo será o da diferença que contém. Na formulação de G. Teyssot, a repetição será o acto de repetir modelos historicamente impossíveis para extrair a diferença.

Teyssot 1985. Eppure, nella ripetizione, qualsiasi sia la scelta, la cosa è ridotta alla differenza che contiene in sé. Le condizioni dell'avventura sono oggi quelle del ripetere modelli storicamente impossibili, da ripetere per scavarne la differenza.[563]

Pensaríamos que esse escavar de diferenças resulta da incorporação de uma espessura feita dos dados do contexto, do espaço e do tempo. O facto decisivo é o de que a repetição não o pode ser simplesmente, pois é também um *novo* pela diferença. Define-se assim não por uma oposição de dois termos, mas como um *double bind* entre *volontà di stato* e *volontà di novum* (Gianni Vattimo)[564]. «Progettare è stare in rapporto»:

Vattimo 1982. [Gli ingegneri possono non avere rapporto con le *archaí*; ma hanno rapporto con comunità determinate, con *lógoi* storico-sociali precisi.] Progettare è stare in rapporto - abitare - con questi *lógoi*. È noto che in *Sein und Zeit* conferì una posizione centrale al progetto come carattere costitutivo dell'esistenza. Ma nelle opere successive questo ruolo centrale è sempre più stato assunto da una nozione per molti versi opposta: quella di *An-denken*, rammemorazione. È questo un altro aspetto rilevante della dissoluzione nihilistica del progetto. Pensato alla luce dell'*An-denken* iano, il progetto si qualifica piuttosto come pro-iezione, anche nel senso del cinema: getta sullo schermo forme già scritte nella pellicola sottile della *Ueber-lieferung* - la tra-dizione . . . ; la luce che permette la proiezione à l'atto interpretativo. Nella immagine di Wittgenstein, e in una prospettiva assoluto e si qualifica come attività ermeneutica.[565]

O acto de projectar (Ent*werfen*) configura-se como relação e como projecção interpretativa. À semelhança de um *arco*, faz a ponte entre rememorização (*An*denken) e *trans*missão (*Über*lieferung). Como arco de uma ponte lança a passagem para a *outra* margem.

5.3.2 A continuidade e o novo na estrutura do referimento

Grassi 1977. L'architettura è prima di tutto un'attività pratica. Vedere le cose e trasportarle: questo è il processo[566].

562. Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris : Presses Universitaires de France, 1968) : 125-126.
563. Teyssot, "Mimesis . . .", *in* Quatremère de Quincy, *Dizionario Storico*, 2ª ed. 1992 : 39.
564. Gianni Vattimo, "Abitare viene prima di costruire", *Casabella*, 485 (1982) : 48.
565. Vattimo, "Abitare . . .", *Casabella*, 485 (1982): 49.
566. Giorgio Grassi, "Sei risposte a *2C - Construction de la Ciudad*" [1977], *L'architettura come mestiere e altri scritti* (7. ed., Milano : Franco Angeli, 1995) : 205.

A produção do novo deve ser compreendida na sua condição referenciada. O objecto que é visto toma o sentido de antecedente e designa a relação de continuidade estabelecida, mas o modo de continuidade não se exerce num sentido estrito de conservação de elementos imutáveis. O referimento é a expressão de um diálogo com o existente, em que o novo preserva a legibilidade da transformação operada. E a relação de referimento, construída na leitura e no diálogo com o existente, surge como um factor determinante de inclusão de um antecedente "reconhecido", mesmo quando as "pontas" da ligação estabelecida diferem substancialmente. Assim, o sentido de referimento é transformador em duas perspectivas. Constitui o fundamento de construção do novo, na sua inteligibilidade à luz do que é conhecido, e projecta a continuidade de um antecente que é reconhecido como tal. O sentido que é conferido a um *antecedente* representa a possibilidade da sua actualização - uma espécie de presentação no contemporâneo. Num processo de referimento não está em causa uma continuidade de natureza conservadora, mas sim a possibilidade de "ancorar" a projecção do novo. O novo surge assim como "ponta de um fio", ponta de abertura à transformação, à inovação e à novidade, entendida num diálogo necessário com os valores sedimentados no tempo. Nesse processo de aferimento e de referimento de sentidos, o novo *forma* consistência. A continuidade, mais do que um processo de manutenção é o processo de activa transformação de uma «substância conservadora»:

> Gregotti 1991. Ma se l'invito al progetto come discorso con l'esistente è mosso anche dalla volontà di raffreddare, di sedimentare, di calmare la velocità apparente delle trasformazioni di opinioni e la ridondanza delle immagini che ne conseguono, contrapponendovi il valore di resistenza dell'essenza dell'esistente, della sua positiva inerzia, è importante chiedersi se il progetto così concepito sia veramente in grado di trasformare la sostanza conservatrice che appare in questo stesso processo.[567]

5.4 A estrutura da passagem

5.4.1 A novidade e o novo, a inovação

Sem bem que ainda não tivessemos referido a distinção, temos vindo a fazer uma utilização das palavras *novidade* e *novo*, pressupondo um entendimento diferenciado do sentido dos dois termos. O novo diferencia-se da novidade inconsequente e efémera que caracteriza a mudança não sustentada, na medida em que procura a sua *medida* em diálogo com o conhecido, encontrando aí a sua raiz. O referimento surge como a possibilidade de ponderar essa novidade, em face dos valores que o tempo foi consagrando, e realizar a necessidade do novo, fundando-o.

á notada nos textos das crónicas e de outros documentos da época. Apontaremos brevemente a questão a nível geral, deixando o aprofundamento da diferença para quando forem tratados os

567. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 36.

discursos da arquitectura. Relativamente ao significado de *novo*, partimos do entendimento comum que não necessita de ser explicado. Já no que concerne ao uso da palavra *novidade*, considerando o contexto em que surge nos textos da época, vale a pena notar que o termo parece designar um aspecto do novo de certo modo inesperado, *coisa* que surpreende e acontece sem ser antecipada. A essa ideia de novidade estão associados os sentidos de 'estranho', 'singular' e 'variado' que se aceita podem designar, também, em determinadas circunstâncias, um significado particular de *novo*.

> Pina, *Chron. D. Affonso V.* . . . e tambem foy o primeiro Rey que pellas praças e lugares pubrycos das Cidades e Vyllas de seus Reynos fez a todos muy famyliar sua vista, porque atée seu tempo os Reis destes Reynos assy raramente o faziam, que quando alguma ora ante a face do povo sahiam, concorria de todallas ruas tanta jente pera os ver, como se fose huma gram novydade, . . .[568]

> Pina, *Chron. Dom Joaõ II.* Pedindolhe mais que acerca da Excelente Senhora Dona Johana nom requeressem mais novidades nem moores estreitezas, asi por nom parecer que as pazes, e cousas passadas antre elles, nom foram fectas com aquella firmeza que deviam; como principalmente porque da maneira em que ella estava, tudo pera bem, e assessego de hũ a parte, e da outra seria sempre seguro.[569]

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* Apertando com rezões muy euidentes, e com fundamento de mais amizades, e amor entre elles, e que as terçarias todauia se mudassem, ou se desfizessem, e tambem que acerca da excellente Senhora não requeressem mais nouidades, nem estreitezas das que acerca della erão ja concruydas, assi por não parecer que as pazes e cousas passadas, entrelles não forão feitas com aquella firmeza que deuião, e tambem porque da maneyra em que ellas estauão seria bem, e sossego, e assi seguro de hũ a parte e da outra.[570]

> G. de Resende, *A Entrada del rey.* El Rey nosso senhor ficou muyto triste, e muy anojado polla perda de tal molher, e tão grande senhorio como juntamente perdeo, e todos os Portugueses muyto tristes, e alguns receosos del Rey de Castella querer fazer algũ a nouidade com el Rey nosso Senhor, pois o tinha em seu poder, ou dilatar sua vinda pera que não viesse tão cedo a Portugal.[571]

Cabe ao novo a parte de mudança consistente, por oposição à novidade que pode ser não mais que uma modificação aleatória. O carácter consistente de uma mudança consistente decorre do modo referenciado da sua formação. O novo surge fundado no conhecido e é procurado num processo que antecipa a necessidade do seu encontro. Por esse motivo, poderia ser dito em aparente contradição que o novo é novo precisamente porque "não o é", ao ser antecipadamente *projectado*. Esse é o contorno provisório de uma resposta a uma questão enunciada no início do trabalho, relacionada, em termos estilísticos, com a identificação do que é o novo. (A sua identificação permitiria demarcar, concretamente, o "limiar" da transição do Gótico para o Renascimento, e a passagem do medieval para a época moderna.) A resposta aponta para que o novo não seja uma novidade. O novo tem um princípio, na medida em que pode ser identificado um momento em que aparece, mas, ao

568. Rui de Pina, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, cap. ccxiii, *Crónicas de Rui de Pina: D. Sancho I, D. Afonso II, D. Sancho II, D. Afonso III, D. Dinis, D. Afonso IV, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II* ; introdução e revisão de M. Lopes de Almeida (Porto : Lello & Irmão Editores, 1977) : 880.
569. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, viii, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 907.
570. Garcia de Resende, *Chronica*, xxxv, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 45.
571. Garcia de Resende, *A Entrada del rey dom Manoel em Castella, in* id., *Crónica de D. João II e Miscelânea* ; prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão (Reimpressão fac-similada da edição de 1798 ; Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973) : 316.

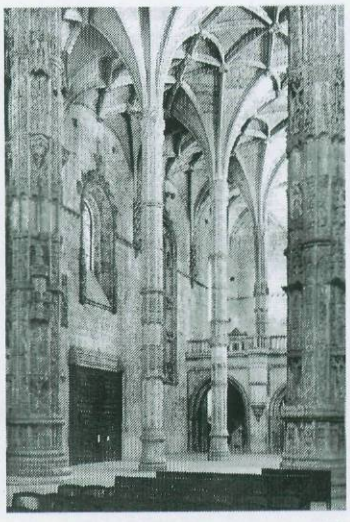
100 A igreja dos Jerónimos, naves

101 Köln-Ehrenfeld, a igreja de St. Mechtern, reconstrução 1946-1954, Rudolf Schwarz com a colaboração de Paul Altgassen, Maria Schwarz e Karl Wimmenauer

mesmo tempo, "não tem princípio" na medida em que tem raiz num processo que se iniciou anteriormente, com base no conhecido.

> Klotz 1990. . . . it was not the works of antiquity and their Florentine representatives form the eleventh and twelfth centuries which caused Brunelleschi to strike out in a new direction. Even before that, while he was still rooted in the traditions of the Trecento, he started to search for a new vocabulary . . . .[572]

Em certa medida, o novo tem princípio num momento reeditado sucessivamente. Não um passo de uma "potência" ao "acto", mas a *dinâmica* da passagem a um outro, e a *energia* do processo desencadeado[573] que é percebido no olhar de retorno que reconhece o limiar passado. Correntemente, olhamos esse momento e o processo a partir de um recorte efectuado numa sucessão de momentos. Um recorte instalado para delinear a ponta de um princípio, na vontade de mudança e as expressões novas que essa mudança parece tomar. Porém, a positividade das conclusões extraídas desse recorte é afectada pela leitura da complexidade das referências possíveis, além do enquadramento retratado. Quanto mais "afastado" o olhar (e abrangente), mais as pequenas diferenças contínuas e contíguas perdem a legibilidade de uma fractura anunciada. Alinhadas em sucessivas pequenas variações, essas diferenças articulam ligações ao conhecido, esbatendo a noção de diversidade de um *novum* vislumbrado pontualmente.



100



101

572. Klotz, *Filippo Brunelleschi*, 1990 : 55.

573. *Ver* : 306. "Martin Heidegger an Hannah Arendt mit Beilage" (1967, Outubro, 30), *in* Arendt und Heidegger, *Briefe*, 2. durchg. Aufl. 1999 : 161.

Ao mesmo tempo, o aumento da distância permite o reconhecimento de um *termo* de variações que clarifica o sentido de diversidade formado como expressão de algo novo. Um recorte diferente poderia dar uma outra sucessão de momentos, e nenhum recorte devolve o processo na sua completude. Aliás, uma condição interessante é precisamente a do modo como, pontualmente, em cada recorte, a diferença de mudança nova se projecta além do quadro recortado. O novo funda-se como um modo aberto, pela ligação ao antecedente e pelas provisórias e inconclusas perspectivas ora abertas.

O modo enraizado de formação do novo tem um paralelo nos significados admitidos pelo termo *inovação*. Uma ténue fronteira separa e, na sua permeabilidade, une os dois sentidos que a palavra *inovação* aceita na época. Inovação pode significar uma acção de "reposição de novo" como significa a acção de formulação da coisa *nova* (as variações de grafia não se relacionam com uma possível distinção de sentidos). Com o significado de repetição, sem inovação entendida no sentido corrente actual, a palavra surge nas *Ordenações* de D. Afonso V e, talvez, num passo das crónicas de D. Fernando e D. Afonso V.

> Tradução de bula do papa (1346, Novembro). E nós inclinados aas petiçoões dos ditos Judeos e aas sobreditas leteras e privilegios, e theor d'elles, per nossa Authoridade Apostolica ennovamos, e damos-lhe authoridade, e ajuda, e defendimento. Pero per esta nom entendemos dar a nenhuã pessoa direitos algu ũ de novo mas, soomente queremos conservar, e guardar o antigoo uso. E mandamos, que nom seja nenhu ũ tam ousado, que vaa contra esta nossa Carta de ennovaçam, e vontade, e confirmaçom, quebrando-a, ou per ousamento sandeu a ella contradizendo[574].

> Lopes, *Crón. D. Fernando*. *Como el-rrei dom Fernando e el-rrei dom Henrrique emnovarom certos capitullos sobre as pazes d'Alcoutim.*[575]

> Pina, *Chron. D. Affonso V.* [Infante dom Fernando, Tanger] O Ifante sobr'isto mandou algumas vezes tentar e expremental o dito escallamento, que se achou e examinou estar aynda sem alguma ennovaçam, e pera se fazer como compria, pello qual detreminou fazello per sy sem ElRey.[576]

Já na estória dos feitos da Guiné, de Zurara, pode observar-se o uso da palavra com o sentido de inovação; o mesmo acontece na crónica de D. Afonso V, de Rui de Pina. O termo toma o sentido comum que actualmente lhe damos, associado à introdução ou à formação de algo de novo.

> Zurara, *Crón. dos feitos [da Guiné]*. [Infante dom Henrique] E porque era muy devoto de Virgẽ Marya mandou fazer aa sua honra hũ a muy devota casa de oraçõ hũ a legoa de Lixboa acerca do mar onde se chama restello cuia enouaçõ se diz sancta Marya de Bellẽ e.[577]

> Pina, *Chron. D. Affonso V.* [Infante dom Pedro] Pollo qual o Yfante consentio no entrar ao outro dia. E defendeo a solene precissam, e outros grandes estrondos e cirimonias, com que ordenavam de o receber. Mas que seu recebimento fosse soomente ao costumado, que lhe sohiam fazer sem outra ennovaçam.[578]

574. *Ordenações Afonsinas* [Ordenaçoens do Senhor Rey D. Affonso V], 5 vol., Livro II, título 94, n.º 11 ; nota de apresentação de Mário Júlio de Alemida Costa, nota textológica de Eduardo Borges Nunes (Reprodução fac-símile da edição feita na Real Imprensa da Universidade de Coimbra, no ano de 1792 ; Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, [D. L.] 1984), vol. II : 518. J. P. Oliveira Martins, *Os Filhos de D. João I* (3ª ed., Lisboa : Parceria A. M. Pereira, 1914) : 179(1)-180.

575. Fernão Lopes, *Crónica de D. Fernando*, cap. lix ; ed. crítica, introdução e índices de Giuliano Macchi (2ª ed. revista, [Lisboa:] Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004) : 205.

576. Pina, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, clii, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 803.

577. Zurara, *Crónica dos feitos*, v, 1978, vol. I : 34.

578. Pina, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, xlvi, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 638.

> Pina, *Chron. D. Affonso V.* O qual Regimento mostrado aos Procuradores dos povos, ouveram por escusado ennovarse mais do que tynham acordado, e ElRey aprovado.[579]

> Pina, *Chron. D. Affonso V.* . . . e enviaram aos Yfantes destes Reinos com sua embaaxada, hum Dom Afonso Anrrique, bisneto d'ElRey Dom Anrrique, que da sua parte com as palavras honestas lhes rogou em sustancia «Que sobre a detreminaçam das primeiras Cortes, nom fyzessem com a Raynha sua Irmaã alguma enovaçam.»[580]

A comparação das frases seguintes, relativas à alteração do título real de D. Afonso V e de D. João II, que fazem referência a inovação têm ainda o interesse particular de constituírem o exemplo de uma de muitas formulações convencionadas, presentes nas crónicas de Rui de Pina e de Garcia de Resende:

> Pina, *Chron. D. Affonso V.* E assy ennovou e acrecentou ElRey o titulo que tinha, e se intitulou nova e prymeiramente per esta maneira.[581]

> Pina, *Chron. Dom Joaõ II.* . . . e emnovou algũ as cousas no Real Escudo de suas casas.[582]

> Pina, *Chron. Dom Joaõ II.* E neste anno nova, e primeiramente se entitolou, e chamou o primeiro, Senhor de Guinee, inserto em seu titolo nesta maneyra:[583]

A noção de que apenas uma fronteira ténue separa o sentido corrente de inovação, relativamente a uma reposição (como repetição "inalterada") pode ser mostrada no caso de uma transferência de um aforamento e emprazamento em três vidas que é concedido, de novo a partir da primeira vida, a um medidor das obras da cidade de Lisboa, por renúncia e trespasse dos direitos detidos por sua mãe, que já os tinha em primeira vida.

> Carta de D. Manuel, Évora (1520, Novembro, 8). . . . e asy vemdo pello dito estormẽto da renũciaçam como a dita sua may arenũciaua o poder que nas ditas casas tinha em mãaos do dito senhor por vertude do dito aluara as ditas casas serem emnovadas ao dito Pero Luis em tres pesoas, semdo elle a primeira, disse que elle em nome do dito senhor e por vertude do dito aluara emnovaua, como de feito emnovou, ao dito Pero Luis as ditas casas em tres pesoas . . .[584]

Os novos direitos são concedidos a Pero Luís, medidor das obras da cidade de Lisboa, que morava «no cabo da praça da palha, ẽtrando no Recyo». O novo aforamento, cujos direitos remontavam a 1478, refere-se a umas casas sobradadas de armazém, do rei, que se encostavam à cerca da cidade do lado de fora, entre a porta do terreiro do trigo e «a porta do maar das adegas».

5.4.2 Continuidades, tradição, convenção e inovação

No âmbito da prática da arquitectura, a presença de uma inovação pode ser tomada como uma primeira manifestação de um novo estilo que serve a determinação duma data em absoluto. Porém, seria possível recuar o limiar temporal definido, "escavando" no tempo e inquirindo os sinais precedentes que antecipam a sua necessidade. Assim, as coordenadas temporais podem servir para compassar certos desenvolvimentos do exercício disciplinar. Mais importante revela-se, contudo, o

579. Pina, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, xlix, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 642.
580. Pina, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, liii, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 649.
581. Pina, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, clxvii, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 825.
582. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, xviii, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 933.
583. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, xix, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 933.
584. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Gonçalves (Luís) - 1.º", 1904, vol. I, n.º 361 : 457-458.

entendimento dos modos de continuidade transmitida no projecto e na obra que são inerentes mesmo nas condições da transformação e da inovação.

A criação do novo integra um momento de interrogação e de pesquisa, dirigido ao existente, que faz o reconhecimento dos objectos referenciados e lhes confere o sentido de antecedentes. Ao mesmo tempo, o diálogo de referimento medeia a transformação e a criação do novo, assegurando a continuidade da inteligibilidade dos objectos referidos que são tomados como antecedentes. O processo de formação do novo é assim, ao mesmo tempo, a possibilidade da continuidade da legibilidade do existente e uma transmissão da sua inteligibilidade. Pelo contrário, no momento em que um objecto existente deixa de ser entendido como referência (deixa de fazer sentido), está aberto o caminho à formação do juízo que o declara "obsoleto" e sujeito a uma substituição e destruição.

No projecto, a compreensão dos elementos incorporados, na sequência dum acto de interrogação do existente e de referimento, dá lugar ao reconhecimento e à identificação dos elementos da tradição. No entanto, a leitura dos elementos objecto de referimento torna-se mais complexa, na medida em que o domínio da invariância vai sendo "escavado". Certos aspectos, retomados e recriados sempre de novo, pelas suas qualidades de adequação e eficácia, tornam-se expressão de uma tradição *sublimada* que deu já lugar a aspectos de convenção. A continuidade é, assim, um modo plural, feito de tradição reconhecida e usos consuetudinários partilhados, hábitos estabelecidos e uma parte de convenção, com a qualidade de uma tradição "opaca" esquecida das suas raízes.

> Heidegger 1927. Die hierbei zur Herrschaft kommende Tradition macht zunächst und zumeist das, was sie »übergibt«, so wenig zugänglich, dass sie es vielmehr verdeckt. Sie überantwortet das Überkommene der Selbstverständlichkeit und verlegt den Zugang zu den ursprünglichen »Quellen«, daraus die überlieferten Kategorien und Begriffe z. T. in echter Weise geschöpft wurden. Die Tradition macht sogar eine solche Herkunft überhaupt vergessen. Sie bildet die Unbedürftigkeit aus, einen solchen Rückgang in seiner Notwendigkeit auch nur zu verstehen. Die Tradition entwurzelt die Geschichtlichkeit des Daseins[585].

> Idem. La tradition, en venant y exercer sa domination, rend d'abord et le plus souvent ce qu'elle «transmet» si peu accessible qu'elle l'occulte bien plutôt. Elle livre ce dont elle s'empare au «cela-va-de-soi» et barre l'accès aux «sources» originales d'où les catégories et concepts traditionnels ont été tirés pour une part de manière légitime. La tradition va même jusquà faire entièrement perdre mémoire qu'ils ont eu une telle origine. Elle conforte dans l'absence de tout besoin d'y revenir au point qu'un tel retour ne s'etend même plus comme nécessaire. La tradition coupe l'historialité du Dasein de ses racines[586].

> Idem. La tradición, que así viene a imperar, hace inmediata y regularmente lo que "trasmite" tan poco accesible que más bien lo encubre. Considera lo tradicional como comprensible de suyo y obstrue el acceso a las "fuentes" originales de que se bebieron por modo genuino en parte, los conceptos y categorías trasmitidos. La tradition llega a hacer olvidar totalmente tal origen. Desarrolla el sentimiento de que no se ha menester ni siquiera de comprender la necesidad de semejante regreso. La tradition arranca la historicidad del "ser ahí"[587].

585. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 21.
586. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 47.
587. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 31-32.

Numa proposição nova, a referência a um "precedente" pode ser lida como uma concessão à convenção. Contudo, a presença de uma figura de convenção, numa obra de imaginação nova, significa também uma possibilidade de um entendimento comum que viabiliza a sua recepção mais alargada. A referência de convenção pode dar-se ao nível da imagem de apresentação da obra, como ao nível de uma disposição e articulação das partes arquitecturais que responde, por exemplo, a um uso comum e aos modos de habitar e de viver em sociedade e na privacidade. (Nesse sentido, não estamos a considerar um modo de convenção particular do tipo, como um articulado global e o resultado de um conceito uma «cognição de natureza tipológica»[588].) Nos paços e nas casas de pessoas principais, tornam-se exemplos de disposição convencionada a escada de recepção com patim, a galeria, a sala grande de aparato, e uma determinada sequência de câmaras, até ao nível dos espaços mais privados. A porta, a torre, uma janela, a qualidade do ornamento e a representação dos elementos arquitectónicos têm igualmente parte importante de expressão de convenção das obras. É também na qualidade de convenção que Quatremère de Quincy interpreta a apropriação de elementos arquitectónicos da edificação em madeira e a sua representação transcrita na construção em pedra, como acontece no sistema clássico.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. L'art de l'architecture, abstractions faite de l'imitation intellectuelle ou métaphysique de la nature, sous le rapport de laquelle elle peut établir un systême de principes & de règles capables de soumettre la raison, n'est véritablement dans son imitation positive qu'composé de conventions. . . . Cette transposition du système de la charpente ou de la construction en bois aux procédés de la construction en pierre; cette fiction sur laquelle repose une grande partie des plaisirs de l'architecture grecque, devenue celle de toute l'Europe; cette métaphore de l'art ne peut exister rigoureusement sans une multitude de compositions avec la vérité.[589]

Mesmo a nível do desenho, há uma parte de convenção na configuração das formas e dos espaços por meio de traçados geométricos. A convenção funciona de certo modo como espaço comum de entendimento e comunicação. A sua presença na obra nova não constitui, assim, uma manifestação de estrita *pattern-maintenance*[590] (uma manutenção de modelos de convenção, em nome da continuidade pura e simples), antes contribui para a legibilidade das novas proposições, fazendo-as assentar numa comunidade de linguagem que abre espaço à inovação.

A reflexão em torno dos modos de continuidade torna transparente a origem da convenção. Por sua vez, a identificação dos elementos convencionados implica a "destruição" da convenção como tal, como tradição opaca não percebida. Essa "destruição" é positiva, pois alarga o campo da tradição com a inclusão não apenas dos elementos conhecidos e comuns (nesse sentido, partilhados), mas também de elementos de convenção percebidos na sua necessidade. O relevamento da tradição e da origem da convenção permite compreender a «enovação» (a repetição de novo) como acto de

588. Bernard Huet *in* "A.M.C.", 1983, n.1, cit. por Teyssot, "Mimesis . . .", *in* Quatremère de Quincy, *Dizionario Storico*, 2ª ed. 1992 : 36.
589. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Convention", tome II[e], 1801-1820 : 70.
590. Parsons cit. por Teyssot, "Mimesis . . .", *in* Quatremère de Quincy, *Dizionario Storico*, 2ª ed. 1992 : 36-37.

fundação e de enraizamento no mundo conhecido. A «e»novação toma o sentido positivo de reposição de um "pedaço" de mundo (*re*)conhecido. Também a inovação se perfila num modo de "retorno ao passado", em diálogo com o existente, para compreender em sentido positivo a direcção de *trans*formação de mudança e de formação do novo. Ao pensar as raízes, a inovação torna transparente a natureza temporal da sua acção, apropriando-se da dimensão histórica do seu sentido. Um lugar simétrico da afirmação da convenção, como tradição opaca, é dado pela ideia do novo e da novidade, entendidos como um "sem antecedente". A noção de "sem antecedente" denota esse outro modo de opacidade: a incapacidade de entender a formação do "novo" na sua condição temporal, e de compreender o seu sentido de historicidade que é o de estar no tempo.

5.4.3 Continuidade ou inovação, um acerto do sentido de conveniência da acção

A oportunidade dum modo de actuação de reposição (no sentido de «enovação») ou, em alternativa, de inovação, ultrapassa um nível de decisão de autoria da obra, para envolver um juízo sobre a natureza da encomenda e um reconhecimento das circunstâncias da acção que implicam uma ponderação decorrente de um saber do que *deve ser* e há-de *parecer bem*. Por exemplo, numa carta a propósito da construção de quatro escolas na *alta* de Coimbra, D. João III pronuncia-se contra a inovação, relativamente «ao que estaa asemtado», por parecer bem a solução equacionada.

> Carta para o Reitor acerca de duas ruas e do terreiro da Universidade. E quãto aa quadratura das escolas nã se emnovra Cousa alguã do que estaa asemtado no debuxo por que me pareçe muy bem ficar diamte da porta principall das ditas escollas o terr^{o} segumdo vos . . . dizes[591].

No caso, tratar-se-ia de definir a entrada de colégios, em relação com um espaço público (o *terreiro* referido), continuando uma prática arquitectural de dispor um espaço público fronteiro à instituição, como pode ser observado em Santa Cruz, com o seu terreiro, galilé e pórtico, nos colégios de São Miguel e de Todos-os-Santos, no início da Rua da Sofia, e ainda, em certa medida, na implantação recuada da igreja do Colégio da Graça. No entanto, com o avanço da edificação dos diferentes colégios, na Rua da Sofia, irá concretizar-se a solução inovadora de uma frente urbana que incorpora a reminiscência de um espaço amplo de mediação, ao ar livre, sob a forma de uma galilé, no alinhamento do plano da fachada (galilé da igreja dos colégios do Carmo e de São Pedro dos Terceiros e entrada no Colégio da Graça), dispensando o terreiro propriamente dito. Uma das leituras possíveis para o espaço semi-fechado da galilé, integrada na fachada, é a de que essa representa um compromisso entre o remanescente da projecção saliente de um pórtico, aberto a um largo fronteiro, e uma solução integrada de frente urbana contínua, compatível com a definição de rua. Ao contrário, pórticos e alpendres, agregados à fachada, necessitam do desafogo de um terreiro, como se vê na igreja do convento de São Francisco e do colégio do Espírito Santo, em Évora.

Reposição e inovação implicam uma decisão acerca do que é conveniente e adequado numa determinada circunstância. A capacidade de decisão é dada por um saber de arquitectura que reconhece um quadro de princípios mais gerais, orientadores da actuação, considerando a existência duma comunidade de valores partilhados em sociedade, e a necessidade de comunicar numa linguagem arquitectónica, compreendida além do estrito domínio disciplinar (esse é um dos espaços

591. Mário Brandão, *Documentos de D. João III*, Coimbra, 1937, vol. I : 164-165, *in* Rui Lobo, "Santa Cruz e a Rua da Sofia: arquitectura e urbanismo no século XVI", (Trabalho de síntese, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Ciêntifica ; Universidade de Coimbra, Faculdade Ciências Técnicas, Departamento de Arquitectura, 1999) : 170.

abertos à convenção). Em certa medida, a actuação dentro dum quadro estruturado de valores partilhados é a negação de algo parecido com a assunção de um voluntarismo individual de vanguarda artística. O conceito não está presente na época que estudamos, mas molda o pensamento contemporâneo e, por essa via, condiciona o modo como são entendidos e valorizados os caminhos da inovação, privilegiando o que é novo, em oposição a uma activa repetição de valores e modos conhecidos. Por sua vez, a intenção de reposição, que a repetição traz consigo, não é entendida como uma alternativa válida, positiva, mas apenas como modo de resistência. Ora, afirmamos que é possível considerar o novo e a reposição como opções de igual valor, em circunstâncias que importa determinar. Contudo, não negamos que há, concorrentemente, modos de efectiva resistência que podem ser entendidos como a expressão de incompreensão ante a mudança, e como manifestação de diferentes «arquipélagos do tempo», como sugere Enzensberger[592].

No âmbito do exercício disciplinar, a reflexão sobre o tempo e o modo como este molda o uso das obras concorre para fundamentar uma decisão de síntese, na ponderação dos aspectos de reposição ou da inovação. Mesmo quando a obra se apresenta como a reposição de uma solução conhecida que procura, na ausência de indicações próprias e particulares, um discurso de intemporalidade, invocado por meio de referências subtraídas ao tempo, mesmo aí, pode ser apontado um tempo particular dessa evocação e dos seus sinais de constância e de invariância. Em territórios de colonização recente, por exemplo, a reposição de modelos conhecidos de igreja paroquial lança um sentido de continuidade, construindo um fragmento do mundo *re*conhecido. Ao transportar consigo o passado, fabrica a actualidade e os seus parâmetros de referência e funda as coordenadas de um *sentimento* do tempo.

5.4.4 A estrutura da passagem

A identificação duma obra em que primeiro pode ser lido um novo estilo (que revela uma nova concepção estilística) constitui uma tarefa falível. À medida que a análise vai sendo aprofundada, diferenciando os recortes temporais de estudo, alarga-se o universo de obras passíveis de serem consideradas. Uma leitura cada vez mais fina desenvolve a sensibilidade aos indícios e expressões híbridas, por vezes "falhadas", reconhecendo sentidos onde apenas parecia haver fragmentos e sobreposições incoerentes, e formulando a noção de uma «prefiguração de mudanças arquitectónicas que estão em processo de consolidação»[593]. Aliás, a inconsequência de uma tentativa de saída e de renovação apenas é compreendida *a posteriori* pela falta de sequência. E

592. Enzensberger, "Portugiesische Grübeleien", *Die Zeit*, Nr. 40 (1986, Sept., 26) : 49-50.
593. Ignasi Solà-Morales Rubió, *Eclecticismo y vanguardie: El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya* (Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1980) : 104-105.

mesmo, a sequência poderá ser tematizada, não em consequência de um imediato contínuo, mas em resultado de uma recuperação, mais tardia, de apontamentos iniciais, cuja viabilidade não foi entendida no seu tempo.

O entendimento, obtido numa leitura atenta, permite deslocar o "eixo da questão". Talvez as mudanças se insinuem a partir de pequenos lugares da concepção de uma obra de arquitectura, que se transformam em *pontos nodais* de articulação de uma nova ideia. Portanto, não apenas quando se desenha uma geral convergência de intenções, mas no momento em que um novo conteúdo adere a uma nova forma, e uma nova temática se articula em nova composição.

> Bouillon 1974. [Acerca dos escritos de Kandinsky] Se pose alors la question des transitions et des «passages». Ils se font non point par «association d'idées» . . . mais sur des mots-charnières, c'est-à-dire à des «points nodaux» où la thématique s'articule sur la composition, où le contenu «adhère» à la forme pour parler très sommairement, et en employant les mots dans leur sens traditionnel, puisque'en fait, selon les conceptiosn mêmes de Kandinsky, le sujet du livre est en même temps sa propre forme (désintégration).[594]

Não apenas o novo, quando coincidem uma concepção estrutural nova e uma nova espacialidade, significadas em nova linguagem, numa globalidade tomada como proposição de estilo novo. Mas o novo anunciado em fragmentos inconclusos e miscigenados.

> Klotz 1990. It is a very naive approach to history which sees change only in terms of a revolution which rejects all that went before, as though it was possible to break completely the continuum of history. The question of the extent to which a revolution retains elements of the system it wished to change is a general methological problem for the historian.[595]

A mudança precisa de convenção e retém elementos. Começa antes de instaurada na sua coerência e visibilidade. Parte duma reflexão "por dentro", através da observação atenta e do conhecimento do sistema vigente, e vai sendo realizada pela transformação de certos pontos da estrutura (por exemplo, arquitectónica), na pesquisa de um novo entendimento do espaço, sem que exista uma modificação global do sistema. Faz-se, também, pela diferença de proporção das partes arquitecturais e dos elementos arquitectónicos. E, ainda, por uma avaliação programática diferente da disposição e dos valores espaciais, ensaiando novas sintaxes de espaços. Finalmente, pela imagem da obra que representa um novo discurso de valores. Cada um dos tópicos vitruvianos - *dispositio*, *constructio* e *venustas* - é um domínio possível, a partir do qual pode ser pensada a transformação.

De facto, ainda que apenas a partir de um ponto, a mudança recompõe uma nova leitura das formas e do espaço, incidindo na compreensão global da obra, o que, por sua vez, abre a projecção de novas hipóteses de inovação. Além disso, a transformação é também desencadeada a partir do exterior, pela adopção de novos conhecimentos técnicos e construtivos, e pela capacidade de imaginação de

594. Jean-Paul Bouillon, "Introduction", *in* Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922* ; édition établie et presentée par Jean-Paul Bouillon (Paris : Hermann, 1974) : 51-52.
595. Klotz, *Brunelleschi*, 1990 : 157.

novas formas. Porém, a simples observação de imagens não garante a assimilação de novos princípios de forma edificada. A recepção de gravuras e as figuras dos primeiros tratados de arquitectura não bastam para compreender como as coisas "funcionam".

Dois momentos necessitam de ser articulados no acto de observação: a integração com o conhecimento existente, incluindo os aspectos da convenção, e a projecção de hipóteses que orienta e dá *sentido* à observação.

> Gombrich 1960, cit. Do what we may, we shall always have to make a beginning with something like "conventional" lines or forms. The "Egyptian" in us can be suppressed, but he can never be quite defeat."[596] **[66]**

Desde a redescoberta do texto de Vitrúvio ao levantamento dos edifícos da Antiguidade, à sua interpretação crítica e à formulação de novas arquitecturas vai um longo caminho percorrido. Aby Warburg chamou a atenção para o facto de artistas quatrocentistas recorrerem frequentemente a fórmulas de representação, apesar de serem considerados «campiões» da observação pura.

> Gombrich, ref. Warburg 1932. Aided by interest in iconographic types, his followers found increasingly that dependence on tradition is the rule even with works of art of the Renaissance and the Baroque that had hitherto been regarded as naturalistic. Investigation of these continuities have now largely replaced the older preoccupation with style.[597]

De um modo quase "polémico" poderia ser dito, que não há observação sem continuidades e projecção de hipóteses, e não há observação sem conhecimento. A transformação e o novo precisam de ser formulados e compreendidos (pensados e inventados) num processo de integração com o que é conhecido. Por isso, na descoberta de novos mundos, a observação e a apreensão das novidades é compreendida a partir de uma descrição referenciada, que precisa de ser medida pelo que é conhecido. A comunicação do novo faz-se por integração com o que conhecido.

> Zurara, *Crón. dos feitos* [*da Guiné*]. e specialmente ha hi hũ as aues que nõ ha em esta terra que se chamam crooes e som todas brancas de moor grandeza que cirnes e teẽ os bicos de huũ couedo e mais, e danchura de tres dedos e parecem como bainhas de basas / assy lauradas e cõ taaes lauores como se os fezessem arteficialmente com meestria de fogo / a fim de lhes poer fremosura E a boca e o papo he tã grande que hũ a perna de huũ homem por grande que seia atee o giolho lhe cabe per elle.[598]

Se o processo de mudança e de invenção se desenvolve de modo contínuo, "cerzindo" as ideias projectadas com o conhecimento, então, poder-se-á falar da transformação como «fluxo transformacional».

> De Sessa 1990. . . . essendo l'esistenza dell'uomo ricerca incessante, un «tendere per essere», cioè un continuo divenire, ne segue che un'architettura in sintonia con tale coscienza, deve essere essa stessa inserita in un *flusso trasformazionale*, rispecchiare la corrente evolutiva della vita. Per flusso trasformazionale non si intenda, tuttavia, la logica della sostituzione, dove la fase successiva si contrappone alla precedente annullandola e / o rinnegandola; si intenda invece quello che è il normale sviluppo di qualsiasi organismo vivente: . . . il passato non si annulla, *trasmigra* nel presente e questo a sua volta fluisce nel futuro.[599]

No entanto, a analogia de organismos, aplicada às obras, sugere um ordenamento segundo diferenças e especificações que tende a compreendê-las restritivamente apenas como o resultado de

596. Surrealists: Story of Art, *p.* 443, *in* Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 331.
597. Aby Warburg, *Gesammelte Schriften* (Leipzig ; Berlin : ed. Gertrud Bing, 1932) ; Fritz Saxl e Erwin Panofsky, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* ; *in* Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 20,337(*p.19*),338(*p.20*).
598. Zurara, *Crónica dos feitos*, lii, 1978, vol. I : 197.
599. De Sessa, *Capire lo spazio architettonico*, 1990 : 112.

um processo linear e seriado de reprodução diferenciada. Ao contrário, passagens transversais, "curto-circuitos" e sobreposições, o génio criativo pessoal e o *genius loci* pulverizam a teia de relações de cada obra e de cada momento de criação transformadora. As consequências lêem-se, caso a caso, em redes de múltiplas referências locais e referimentos discretos e longínquos.

Se as obras e os passos de uma mudança apenas podem ser lidos como o resultado de uma circunstância particular - a obra como um ponto, num espaço-tempo -, então a possibilidade da sua interpretação parece irremediavelmente comprometida, em resultado do seu espaço discreto e da sua dispersão. Não é o caso. O que permite ultrapassar a dispersão e a fragmentação é a orientação dada pelo processo de (re)conhecimento das coisas. O conhecimento é o que *faz sentido* e designa a continuidade do caminho de entendimento que lê e conecta pontos, fabricando a trama de síntese.

Em arquitectura, a síntese do conhecimento não conclui um processo, mas exerce-se e faz-se com a imaginação que há-de idear a nova obra. Desse modo, a observação e a interpretação de referimento definem um princípio de circularidade aberta que é uma espiral. A passagem está no pensamento criador que não reencontra um ponto, tal qual o tomou primeiramente, mas retoma-o de outro modo, já transformado pelo circuito conhecido. A abertura é essa *passagem*, um passo pontual com incidência global.

5.5 Variação e diferença, a formação de identidades

O ponto de vista do reconhecimento artístico tende a privilegiar a criação de um *novum* singular e único: a obra definida por uma identidade própria, uma individuação singular, única, distinguida pela diferença, a variação inovadora e a invenção. Certamente um propósito que inspirou o trabalho de autoria, ao encontro dos desígnios da comitência. Mas não o único. A formação da identidade de uma obra pode ser entendida também como projecto de recondução à semelhança, em que a variação sustenta diferenças de particularidade, no quadro de uma reconhecibilidade comum de uma ordem partilhada de valores e significados. Nesse sentido, o trabalho de projecto está relacionado com um (re)conhecimento do seu enquadramento que implica uma subordinação e orienta os pontos de vista e a perspectiva em que o exercício é praticado.

Nos dois casos, a variação surge como procedimento de projecto, porém o modo como é perspectivada é diferente. Num sentido, a variação tende a forçar os limites do que é reconhecível na procura de um diverso percebido com surpresa e novidade; num outro sentido, vai sendo lida contra um fundo de referência, um tema geral e os aspectos de invariância.

> Gombrich 1960. . . . for variations can be controlled and checked only against a set of invariants.[600]

A passagem do tema, da "raiz" e de um "tronco" comum - ainda uma referência de pensamento arboriforme - à variação revela o carácter especulativo do curso do projecto e denota a estrutura própria de um processo de referimento, mesmo que, no decurso desse processo, os seus procedimentos não sejam percebidos e (re)vistos na sua transparência. A variação direcciona a adequação de um projecto à obra, designando a sua circunstância das suas «funções particulares e situações específicas»:

> Semper 1850. Maturerà cosi il convincimento che la natura pur nella sua abbondanza è parca di motivi; pur nella varietà in essa vi è continua ripetizione, legata a poche forme fondamentali che appaiono mille volta modificate secondo il grado di formazione degli essere e le loro diverse condizioni esistenziali, in certe parti più piccole, in altre più grandi, in certe parti pienamente sviluppate, in altre appena abbozzate. Analogamente, io dico, alla base dell'architettura vi sono delle precise forme che fungono da norma, le quali, vincolate ad un'idea originaria, nelle loro continue manifestazioni consentono tuttavia infinite variazioni legate a funzioni particulari e a situazioni specifiche.[601]

A variação representa a possibilidade de particularizar a especificidade de uma obra, quando está em causa, no essencial, uma reposição e a construção da sua reconhecibilidade pela semelhança. Na repetição, a variação direccionada, sensível à circunstância; individualiza, enraizando a obra; e forma a sua identidade, sem perder um sentido mais geral de pertença. É o caso, por exemplo, de certos espaços da arquitectura religiosa, como as igrejas de uma ou de três naves, que são construídas em diferentes pontos do território continental e insular, variando a matéria e a forma edificada, na adequação às condições locais:

> Schmitthenner 1949. Misura, ritmo e profilo rimangono inalterati. Il tema viene variato e trasformato unicamente attraverso il materiale. Queste trasformazioni modificano il suono, il calore, la fredezza, la pienezza, l'essenzialità, i colori.[602]

A variação torna possível uma adequação às circunstâncias de cada obra. Ao mesmo tempo, em função da natureza orientada e referenciada do princípio de variação, permanece o sentido de identidade que preserva o quadro de um mundo estável e reconhecido.

> Gombrich 1960. A faint light is disturbing at first, but with the aid of the physiological adaptation of the eye we soon get the feel of relationships, and the world assumes its familiar face.
> Without this faculty of man and beast alike to recognize identities across the variations of difference, to make allowance for changed conditions, to preserve the framework of a stable world, art could not exist.[603]

Porém, a variação não segue uma estrutura de ordenamento por séries de variações sobre variações, antes é orientada em função de determinadas articulações de referência. Na arquitectura religiosa como na arquitectura civil, a orientação da variação significa um reconhecimento de certos pontos principais de referência (certa forma, um aspecto, um edifício tomado como modelo, a qualidade de uma obra, ...) que se tornam cerne de um trabalho de nova apropriação e de imitação. Por esse motivo, a estrutura de um processo de variação é orientada, mas não traça necessariamente uma

600. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 273.
601. Semper, "Vergleichende Baulehre: Prefazione" [1850], *in* Herrmann, *Gottfried Semper: Architettura e teoria*, 1990 : 238.
602. Schmitthenner, *La forma costruita*, 1988 : 37.
603. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 47.

sequência linear de variações acumuladas, contíguas, antes pode desenhar uma rede de vizinhança discreta. Em certa medida, a variação é a fase *aplicada* dos procedimentos de referimento.

Variação e diferença podem assumir sentidos diferentes. É possível pensar a diferença como uma acumulação de variações, ao ponto de se instituir uma distinção suficientemente acentuada para que seja percebida como diferimento. A instituição da diferença define, também, uma relação de referimento. Mas ao procurar instituir o afastamento e a demarcação, traça um posicionamento outro e diverso, que "está para além de" ou "acima de". É o caso de certas obras reais especialmente qualificadas que tomam uma posição saliente e *capital* no espaço urbano e no território. Na obra edificada em tais circunstâncias, a expressão formal de diferença é dada pela inovação e uma proposição de novidade que acentuam a sua singularidade programática (que essa diferença dê origem a referimentos e a repetições, é o passo seguinte de um processo de assimilação e de integração).

Por uma orientação da variação, ponderada na semelhança, ou por uma indicação de diferença de diferimento, desse modo a qualidade da obra toma forma no processo do projecto. O sentido da qualidade constitui o sentido de especificação da obra. A compreensão da qualidade da obra, numa exacta circunstância, implica uma resolução de disposição e de relação com o lugar, uma definição material - sem que seja uma questão de materiais "nobres"ou de uma *sobre*ornamentação -, mas sobretudo implica a definição da expressão de acerto da acção de edificação. O acerto é (também) matéria do exercício da arquitectura, um sentido de responsabilidade individual e colectiva que compreende a especificidade espacio-temporal da acção, sabe de um sentido de ordem e sabe da responsabilidade de interveniência, incluindo no serviço da comunidade. Em certo sentido, na formação de identidade, o referimento é o nome de uma dupla visão de *Rück*sicht e *Vor*sicht, na articulação heideggeriana da expressão de um *cuidado* de *retro*|visão e *ante*|visão.

Haverá situações em que identidade de uma obra responde à necessidade de integração e de manutenção da sua reconhecibilidade na comunidade, como é o caso da obra pública de interesse comum. Haverá situações em que a diferença é instituída dentro do colectivo, a exemplo da obra singular, nova e eloquente do rei ou de um grande senhor, e da marca nova de uma instituição religiosa. Haverá ainda situações, em que são viáveis intervenções de inteira abertura à experimentação, à invenção e diferença do que é novo, seja na obra pública de celebração e de festa, em particular a efémera (mas, também, a "petrificação" de soluções oriundas do mundo do efémero - um facto significativo em si), seja a obra privada, por exemplo em paços de recreio.

A ideia consistente é a de que nem tudo deve ser possível em cada momento, e de que nem sempre todas as opções são legítimas, mas apenas as que, dando corpo à circunstância, fazem sentido e transmitem um sentido - são *re*conhecidas nos valores que transportam consigo. Assim, a identidade de uma obra é constituida num *referimento* preciso da sua qualidade que faz a designação da sua expressão, na sua semelhança como na sua diferença, na variação, na reposição e na abertura de inovação. Os sentidos do referimento perspectivam-se como «material portante» do projecto.

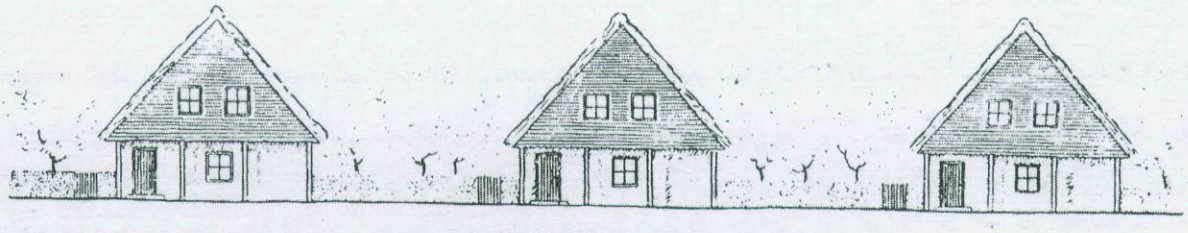
> Gregotti 1991. Modificazione, appartenenza, contesto, identità, specificità, sono un gruppo di vocaboli che sembrano presupporre una preesistente realtà da conservare trasformandola, tramandandone la memoria con le tracce a loro volta fondate sulla base delle tracce precedenti, una realtà cioè che appare nella forma fisica di una geografia il cui culto conoscitivo e la cui interpretazione forniscono il materiale portante del progetto.[604]

604. Gregotti, *Dentro l'Architettura*, 1991 : 35.

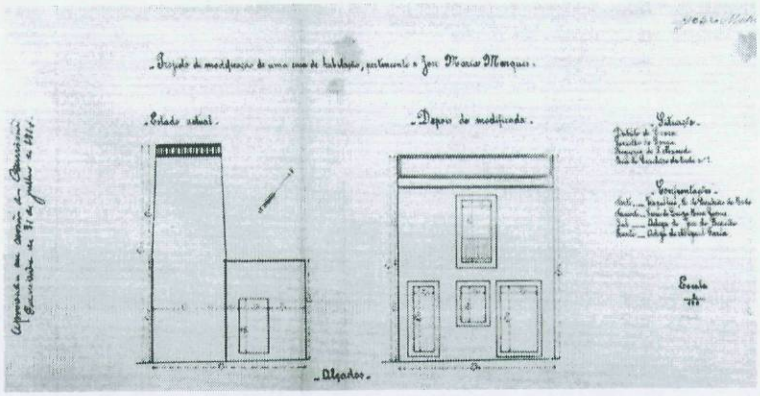
6 Saber de fazer

102 Lugares comuns, no exemplo de um desenho de Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, 1914

103 Évora, projecto de modificação de uma casa, 1927



102



103

6.1 Um ponto de vista sobre o lugar da teoria

6.1.1 A separação da teoria e da prática

A distinção entre literacia e iliteracia tende a fundamentar a perspectiva da existência de uma diferença fundamental entre os que possuem o poder da leitura e da escrita, e os que dele estão desprovidos, remetendo os segundos para uma posição diminuída, do ponto de vista dos primeiros. Inscreve-se no entendimento dessa diminuição o não reconhecimento da possibilidade de uma completude de saber, sem letras, da qual decorre uma atribuição de deveres da escuta e da aplicação que são associados a uma condição subalterna e menorizada. Na Idade Média, aquela distinção encontra-se consagrada num ordenamento dos campos do conhecimento, que confere fundamentalmente às instituições da Igreja e aos mosteiros, e mais tarde às universidades e ao aparelho de "Estado" emergente, o poder das letras e a exclusividade da posse do conhecimento teórico, acedido através do domínio do conhecimento escrito. No mundo da confissão religiosa, a diferença de formação coloca, lado a lado, os clérigos como leitores, detentores da tradição e do conhecimento que detêm a certeza da justa direcção, e os leigos, como «ouvidores» (que devem, porventura, no seguimento, a aplicação e a conformação com determinações superiores).

> Ricardo de S. Victor c. 1150. Qui legit, designat litteratos sive doctores . . . Qui audit, exprimit laicos sive auditores.[605]

A diferença estabelecida entre *letrado* e *iletrado* continua na demarcação de domínios do conhecimento, da especulação, das ideias e da teoria, por um lado, e dos domínios da acção manual e da experienciação empírica, por outro. Nestes, a capacidade de reflexão cognitiva é considerada diminuída.

Na arquitectura, o entendimento da separação entre a arquitectura, como exercício de cultura estética e intelectual, e a arte da edificação, como trabalho oficinal de arquitectura, pertencente ao domínio da manualidade, partilha de certos aspectos daquela interpretação. A simplificação de tal entendimento construi-se e foi continuada, enfatizando uma antinomia tornada irredutível que se definia opondo o sujeito, detentor da teoria e agente da ideação, ao prático, a quem era cometida a sua aplicação e o trabalho de execução.

> Q. de Quincy, *Dizionario*. Talvolta pure lo stesso genere di opere o lavori sarà composto di una parte più o meno meccanica e dicesi *mestiere*, e d'una parte unicamente dipendente dalla facoltà dell'intelletto e chiamasi *arte*.[606]

> Q. de Quincy, *Dizionario*. L'arte di edificare, definizione generica dell'*architettura*, ammettendo pertanto tale divisione, noi escluderemo dalla nostra teoria qualsiasi arte di edificare, la quale corrisponda soltanto alla parte materiale, limitandoci a quella che ha per base non il bisogno fisico, ma sibbene le combinazioni dell'ordine, della intelligenza e del morale piacere.[607]

605. Ricardo de São Victor, *In apocalypsin Joanis* I, 1, *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, ed. J.-P. Migne 221 vol. (Paris 1844ff.), 196,695A ; *in* Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 157.
606. Quatremère de Quincy, *Dizionario*, *s.v.* "Architettura", 2ª ed. 1992 : 119.

Interessa pensar a articulação entre a teoria e a prática, procurando compreender o modelo de relações que explica o modo como "se chega de uma outra". Apenas dentro de um quadro de referências comum e partilhado por todos pode ser desenvolvido um modelo de relações, assente numa hierarquia de sucessivos graus e níveis de conhecimento: da prática à teoria como um processo de progressiva abstracção e conceptualização; da teoria à prática como um processo de transcrição aplicada de preceitos e de normas que fixam os procedimentos de uma execução reduzida, no limite, à simples manualidade. Essa perspectiva é centrada, tendo como referência uma ordem cultural estabilizada e socialmente hierarquizada. Quatremère de Quincy formulou com precisão o ordenamento da questão, do ponto de vista da instituição de uma separação entre teoria e prática, definindo a gradação de planos de mediação, constituídos por diferentes níveis de teoria, desde uma teoria de princípios a uma teoria aplicada.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. L'idée de théorie, opposée à celle de pratique . . . , en tant que l'action morale ou spirituelle qui raisonne et combine, est différente de l'action corporelle ou manuelle, qui façonne et éxecute, comporte aussi plus d'un degré, selon le plus ou moins d'élévation des points de vue, auxquelles on applique les notions dont l'enseignement se compose.[608]

A precisão do sistema prossegue com a determinação de uma sequência de graus de teoria, que distinguem uma teoria metafísica, uma teoria didática e uma teoria prática e manual. O modelo é viável, na medida em que existe o pressuposto de um sistema partilhado de conhecimentos (no exemplo de Q. de Quincy, o sistema clássico) a partir do qual se torna possível integrar e coordenar os princípios gerais e os aspectos parcelares, correspondentes aos conhecimentos particulares e aplicados.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. . . . nous croyons, qu'en donnant du mot théorie, l'idée sous laquelle on l'entend le plus ordinairement, c'est-à-dire celle qui comprend cet ensemble des connoissances d'un art, qu'on acquiert par l'étude ou que l'on reçoit de l'enseignement, on peut reconnoitre trois degrés d'étude ou d'instruction théorique.
> Nous croyons qu'on doit distinguer la théorie des faits et des exemples, qu'on appellera théorie pratique, la théorie des règles et des préceptes, qu'on appellera théorie didactique, et la théorie des principes ou des raisons, sur lesquelles reposent les règles, et qu'on appellera théorie métaphysique. . . .
> La théorie routinière dont on parle, celle qui n'enseigne que par les faits et les exemples, est d'autant plus facile, qu'elle n'exige aucune leçon orale, et que le seul ascendant de l'exemple du maître, a souvent plus de force et d'entrainement, que toutes les foctrines des livres et des traités.
> Après cette sorte de théorie, vient celle des règles et des préceptes, ou la théorie didactique, qui, soit par l'étude particuliere, soit par les leçons du maître ou de l'école, apprend à distinguer dans les ouvrages de l'art. . . . Ce genre de théorie est le propre d'un gand nombre de traités, faits par les plus habiles architectes. Après avoir décomposé toutes les partis qu'embrasse l'architecture, et après les avoir soumises, dans de nombreux parallèles, aux diverses autorités des exemples, ils ont cherché à établir les meilleurs rapports entre les formes, les proportions les mieux appropriées au charactère spécial de chaque sorte d'ordonnance, les visions les plus amis entr'elles, les plus conformes à la faculté visuelle, les détails d'ornements, sur lesquels se sont accordés les artistes les plus accrédités. De ce concert soit d'ouvrages, soit d'approbations sucessives donnés aus uns et aux autres, seront nées les règles.[609]

607. Quatremère de Quincy, *Dizionario*, *s.v.* "Architettura", 2ª ed. 1992 : 120.
608. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Théorie", tome III[e], 1825 : 484.
609. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Théorie", tome III[e], 1825 : 484-485.

No quadro de entendimento referido, a prática disciplinar desenvolvida por mestres de arquitectura (não a do arquitecto como figura personalizada e singular) consiste na aplicação simples e repetida de preceitos, sem que seja reconhecida a esse círculo de profissionais a possibilidade de um conhecimento mais abrangente. A capacidade de especulação teórica é reservada apenas ao *connaisseur* que domina a poética da arte.

> Q. de Quincy, *Essai sur la nature*. Je pense que les beaux ouvrages des arts ont plutôt donné naissance aux théories, que les théories aux beaux ouvrages. Mais il y a de belles théories qui sont aussi en leur genre de beux ouvrages, et auquelles bien des personnes prennent plaisir. Ainsi on ne doit pas plus demander à quoi sert une poétique, que demander à quoi sert un morceau de poésie.[610]

O discurso de Quatremère de Quincy tem importância na medida em que representa a consagração do entendimento da separação entre o arquitecto-artista-poeta e filósofo, por um lado, e o arquitecto-estudioso do mundo da artesania, por outro. A sistematicidade do ordenamento da questão contribui para a obliteração do rasto de outros modos de declinação da síntese entre teoria e prática. Na realidade, porém, a sistematicidade das interpretações, levadas a cabo com o Classicismo e o Iluminismo, revelam antes uma certa «incompreensão dos Modernos em face do mundo do pensamento dos Antigos»[611], pelo que deveria ser considerada a revisão dos seus fundamentos.

> Angenendt 1997. Eine «Aufklärung über die Aufklärung» hat darum der Germanist Walter Haug[a] gefordert, dennn die Aufklärung habe «eine der grossen abendländischen Geschichtsfälschungen in die Wege geleitet»[612].
>
> Idem, *trad.* Um "esclarecimento" do Iluminismo"* exigiu por esse motivo o germanista Walter Haug, porque o Iluminismo terá desencadeado «uma das grandes falsificações da História ocidental».

* *Aufklärung*: Iluminismo, esclarecimento, aclaramento. Nesse sentido, a expressão implica a ambivalência dos sentidos: "esclarecimento/aclaramento do Iluminismo", literalmente, "Ilumin'ismo' do Iluminismo".

6.1.2 Um corpus de teoria de tradição oral

Do ponto de vista do letrado, a referência à sua condição, por oposição ao iletrado, assenta na ideia de que o que está em causa é um problema de posse *graduada* de um corpo de conhecimentos, cujo acesso ou exclusão é condicionado, à partida, pela faculdade de ler ou não. Em alternativa, a condição de letrado e iletrado poderia ser entendida numa correspondência com modos distintos de conhecimento e de formação de saberes. Desse ponto de vista, Binding lembra que, na Idade Média, os conceitos de *litteratus* e *illitteratus* não distinguiam uma gradação da formação cultural, mas significavam diferentes modos de formação de cultura, e mesmo diferentes mundos culturais que coexistiam e se relacionavam entre si[613]: a tradição clássica e tardo-antiga, continuada no tempo da

610. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (Paris : Impr. J. Didot, 1823) : xij ; documento electrónico obtido em url: <http://www.bnf.fr>.

611. Arnold

, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter* (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997) : 25.

612. [a] Walter Haug, "*Experimenta mediatis* im Mittelalter", *in* Jochen Schmidt, hrgs., *Aufklärung und Gegenaufklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart* (Darmstadt, 1989) : 129-151,130 ; *in* Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 1997 : 25(164).

Patrística e na cultura latina medieval, e outras tradições formadas no quadro das linguas naturais dos povos, da sua cultura própria, continuadas na transmissão da poesia, da história, em lendas, como no foro do direito e dos costumes. Não se trata de introduzir a perspectiva de uma outra oposição entre cultura erudita, representada por um património transnacional, e culturas "populares", pertencentes ao domínio do particular local e regional/nacional. A palavra *bildungskräftig* que Binding utiliza no contexto confere às formas de cultura desenvolvidas em linguagem vulgar um sentido de acção formadora e de força de cultura que se alarga numa interacção com formas do domínio da erudição.

Do ponto de vista da argumentação, no domínio da arquitectura, convém esse deslocamento do assento da questão, de modo a evitar uma polarização estabelecida com base numa oposição de letrados e detentores da teoria, por um lado, e dos práticos, habilitados para a manualidade, por outro. O reconhecimento de um esbatimento de fronteiras e da possibilidade de miscigenação torna possível concentrar a atenção no momento em que se dá a sua permeabilidade, sob o modo de uma passagem do conhecimento e da tradição oral à escrita. O momento é o de todos os momentos em que se dá essa passagem, mas é, também, em particular, o momento em que surge a imprensa escrita e as línguas nacionais passam a dominar a expressão escrita nas línguas.

O momento de uma passagem à escrita tem o interesse de abrir um plano de visão, ainda relativamente «i»mediado, sobre a experiência do exercício da arquitectura, captando e guardando a especificidade dos modos de reflexão próximos da prática. Os primeiros tempos dessa passagem representam a possibilidade de compreender o modo de transcrição do mundo da oralidade, e de reconhecer a estrutura do pensamento teorético próprio dos modos da oralidade. A partir da escritura, os modos de conhecimento irão formar-se num processo de misceginação, entre os procedimentos do exercício prático da arquitectura e da transmissão oral da experiência edificadora, e os procedimentos do conhecimento, progressivamente dependente do registo escrito e da sua apropriação comentada, incluindo a sua transmissão, sob a forma de informação e no quadro de um curso regulado ao modo de assistência "escolar".

Compreender o condicionamento de um entendimento fundado na oposição letrado e iletrado torna-se o passo necessário para a saída do círculo fechado. A abertura é dada, considerando o lugar do conhecimento transmitido pela tradição oral e reconhecendo a sua consistência como corpo de saberes. Essa é a questão enunciada por J. Rykwert:

> Rykwert, 1988. What concerns me most to show that an oral tradition must have been a body of intellectual speculation, a body of theories about the nature of building, not merely a handful of rules-of-thumb.[614]

613. Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 157-158.
614. Rykwert, "On the Oral Transmission . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 32.

6.1.3 A escrita da experiência, um limiar fulcral

A passagem ao registo escrito de conhecimentos marca um limiar fulcral, a partir do qual também a escrita passa a interferir no processo de formação de conhecimento do exercício da arquitectura. Num primeiro momento, a escrita denota uma componente de transcrição directa da experiência, servindo para guardar a reflexão teórica praticada sobre a obra. Porém, o registo abre, também, a possibilidade de avaliar experiências através da interpretação da sua descrição comparada. Por sua vez, o texto escrito adquire espessura com a sistematização progressiva dos conhecimentos, realizada através da definição conceptual e de um ordenamento selectivo de procedimentos mais consistentes. Aí radica a ideia de ascendência da formação teórica. Contudo, o processo implica um risco, a menos que seja tomado em consideração o facto de que a colocação por escrito também *encerra* - reduz as possibilidades de variação, a favor da versão notada e registada que se apresenta como referência para os textos subsequentes. A formação do conhecimento passa então a incluir uma nova componente de interpretação do texto, e a acção passa a ser aferida, também, em função da conformidade ou diferença, estabelecidas relativamente aos escritos consagrados que funcionam como um corpo de conhecimentos a aplicar na acção particular.

Em certa medida, pela escrita passa um processo de desenvolvimento contínuo que consiste duplamente numa abertura concedida pelo primeiro registo de uma prática e do enquadramento de teoria, e num encerramento que se dá com essa fixação e o início do comentário de elucidação de *verba et intentio*, da palavra e da intenção do autor.

Ainda que fora do domínio da arquitectura, usaremos alguns textos do rei D. Duarte, para compreender o sentido de uma notação escrita, na margem entre um mundo de oralidade e a escrita. A sua obra tem o interesse particular de revelar, de modo "directo", uma oscilação de entendimento, na medida em que se socorre de modelos do conhecimento instituído letrado, ao mesmo tempo que abre espaço a uma cognição pessoal, formada na apropriação reflexiva da sua experiência e sentimentos. Num conselho que o rei dirige ao infante D. Henrique, na tomada de Tânger, pode ser notado o valor atribuído ao texto escrito, como *teórica* de ideias e matriz de entendimento do mundo. A invocação da escrita, no contexto referido, é tanto mais significativa quanto o momento havia de ser de acção.

> *Livro dos Conselhos*, "Conselho espeçial que el rey noso *senh*or deu ao ifante dom anrriq*ue* qua*n*do se partio co*m* a armada que foy sobr*e* TanJer" (1437, Setembro, 10). Querendo seguyr aquel costume p*er* q*ue* os reis e s*enh*ores custumaro*m* deujsar os capitães e outra gente de sua hoste pensey em cousas çertas . . . as quaes uos quisera declarar p*er* palaura mas porque as palauras mais lygeiramente pasão as puse e*m* escipto segundo que as consyrey polo que vy quando fuy na filhada de çepta, ouuy ao muy uirtuoso e de grandes ujrtudes el rey meu s*enh*or e padre e ao s*an*to co*n*destabre p*er* muytas uezes que sobr estes feitos lhe faley e p*er* outras partes aprendy segundo minha razo*m* me demostra.[615]

Em certa medida, o conselho remete a conferência da realidade para um plano de mediação através da descrição de outras experiências conhecidas por meio do texto. O livro é ainda uma fonte de autoridade de saber e espéculo do mundo. Como escreve D. Duarte, quisera declarar por palavras, mas porque as palavras mais ligeiramente passam, põe por escrito e recomenda que seja seguida, também, a boa *ensinança* do seu «livro do Cavalgar», na maneira de reger e trazer a lança.

> *Livro dos Conselhos*, "Conselho espeçial que el rey noso s*enhor* deu ao ifante dom anrriq*ue* . . .". *Jtem* Que os façais ensynar a rreger trazer a lança ao colo e de sob mão porq*ue* são cousas que fazem grande proueyto e aquesto auysando os capitães q*ue* tenha*m* esta maneyra co*m* sua gent*e* e no meu lyu*r*o do Caualgar açhares a meu Juizo desto toda boa ensynança.[616]

Figuras principais a quem está cometida a direcção da campanha, o infante D. Henrique e D. Fernando, e o conde de Arraiolos devem, além do mais, ler pelos «livros de avisamentos de pelejas», porque aí hão de encontrar indicações úteis para a campanha que estão a ponto de iniciar.

> *Livro dos Conselhos*, "Conselho espeçial que el rey noso s*enhor* deu ao ifante dom anrriq*ue* . . .". *Jtem* quando tyuerdes espaço lede p*er* os liu*r*os de guerra e no*n* p*er* outros porque p*er* eles se*m*pre aueres bo*n*s conselhos e auysamentos. . . .
> *Jtem* Lembre uos d acustumar de ler por liu*r*os d auysamentos d pelejas que leua o Jfa*n*te dom fernando e o conde d arrayolos porque em eles açharees muytos auysame*n*tos q*ue* em alg ũ as cousas uos podem bem prestar.[617]

A recomendação de D. Duarte lembra uma passagem de Salústio:

> Sall. *Iug.* IV.1. Ceterum ex aliiis negotiis quae ingenio exercentur, in primis magno usui est memoria rerum gestarum.
> *Ibidem.* Mais parmi les exercices qui sont du ressort de l'esprit, un des plus utiles est le rappel des événements passés.[618]

Não deixa de ser significativo que, no momento de confronto bélico, de tomada de decisões e de acção, haja a remissão para a leitura de livros. Nesse ponto surge a diferença entre uma actuação decidida segundo os parâmetros do conhecimento instituído, e uma acção resolvida com fundamento num saber (teórico-)prático, orientado pela avaliação imediada das circunstâncias, efectuada no confronto directo com o caso particular.

No entanto, ao mesmo tempo que evidencia a dependência de uma estrutura de pensamento letrado medieval, marcada pelo conhecimento livresco e a autoridade dos autores consagrados, D. Duarte aventura-se por um caminho novo. Assume a reflexão pessoal e expõe, com a simplicidade do falar, o seu pensamento, a sua experiência pessoal e o sentimento que transmite de uma maneira simples e *chã*[619]:

> Dom Duarte, *Leal Conselheiro*. . . . pera os quaes A B C é sua própria ensinança. E mais: por o A se podem entender os poderes e paixões que cada ũ u de nós ha, e por o B o grande bem que percalçom os seguidores das virtudes e bondades, e por o C, dos males e pecados nosso corregimento. Porque destas tres partes mesturadamente e nom assi per ordem, é meu proposito de mais trautar, com devida protestaçom, leixando todo ao corregimento daqueles a que

615. *Livro dos Conselhos*, *f.* 136-136v, 1982 : 123.
616. *Livro dos Conselhos*, *f.* 147v, 1982 : 131.
617. *Livro dos Conselhos*, *f.* 147,148, 1982 : 131-132.
618. Salluste, *Bellvm ivgvrthinvm=Guerre de Jugurtha, in Catilina. Jugurtha. Fragments des Histoires* ; texte établi et traduit par Alfred Ernout (12e tirage, Paris : Société d'Édition «*Les belles Lettres*», 1980) : 132.
619. Dom Duarte, *Leal Conselheiro*, [Prólogo], *f.* 4b , ed. crítica, introdução e notas de Maria Helena Lopes de Castro ; prefácio de Afonso Botelho ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999) : 11.

perteecer. Ca sobr'elo mais screvo por que sinto e vejo na maneira de nosso viver, que per studo de livros nem ensino de leterados.[620]

«Acordei de levar esta ordem de escrever na geral maneira de nosso falar»[621], diz D. Duarte, escrevendo que o faz mais pelo que sente e vê que por estudo de livros e ensino de letrados. O seu entendimento é promessa de *novo*. A forma da expressão e a sua notação (a linguagem, como diz) têm um papel decisivo na formação desse *novum*, ainda que a sua estrutura de reflexão dependa de uma tradição enraizada no pensamento medieval.

Huizinga 1923/1941. Die Verheissung für die Zukunft lag nicht im Klazissimus, sondern in der Unbefangenheit. Das latinisierende und klassizistische Bemühen hat eher hemmend als förderlich gewirkt. Modern dürfen allein die Dichter heissen, die einfach sind in Geist und Form, auch wenn sie noch dem mittelalterlichen Schema folgen.[622]

Idem, *trad.* A promessa de futuro não repousou no Classicismo, mas na 'condição de ser de ânimo livre' (*Unbefangenheit*). O esforço latinizante e classicizante refreou mais que estimulou. Modernos devem ser nomeados apenas os poetas simples em espírito e na forma, mesmo que ainda sigam o esquema medieval.

A passagem citada não integra a edição original utilizada numa tradução inglesa e portuguesa. Seguimos uma versão alemã da última edição holandesa publicada pelo autor.

6.1.4 A prática com teoria, lugar de argumentação e de apreender

Do mesmo modo que entre letrado e iletrado e entre escrita e oralidade, é na ponderação da relação entre teoria e prática que se centra uma das diferenças significativas entre os que enfatizam a separação, sublinhando a autonomia e dinâmica específica de cada um dos dois mundos, e os que atendem ao modo de interferência mútua, acentuando o carácter teórico-prático da síntese feita através da acção. Em arquitectura, as duas leituras denotam a diferença de perspectiva. A primeira perspectiva reforça-se na impressão da distância tomada pela teoria como um corpo autónomo e lugar de observação externo sobre o mundo de uma prática aplicada. A segunda perspectiva surge a partir da experiência do exercício disciplinar.

Ora, o lugar de pensar a teoria poderia ser argumentado a partir de diferentes perspectivas, como estações de uma reflexão que desenha um percurso cíclico. No entanto, nem todos os pontos de vista são igualmente relevantes para a tematização particular que desenvolvemos. A sua orientação específica é dada pelo objectivo de compreender os modos da passagem à formação do novo, através da dupla fundamentação de uma prática e teoria consistentes. Assim, poderia parecer acertado alinhar a reflexão acerca da formação do conhecimento de arquitectura, da prática para a teoria, seguindo o modo de uma sistematização teórica, ordenada sobre os fundamentos do exercício prático.

620. Dom Duarte, *Leal Conselheiro*, [Prólogo], *f.* 3c, 1999 : 9.
621. Dom Duarte, *Leal Conselheiro*, [Prólogo], *f.* 4a, 1999 : 11.
622. Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters: Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden* [1923-1941], xxii (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1941, 11. Aufl. 1975) : 471. Johan Huizinga, *O declínio da Idade Média*, tradução Augusto Abelaira [segundo a edição de 1924] ([S. l.] : Editora Ulisseia, [19--]).

> Kantorowicz 1957. Practice, as usual, preceded theory; but existing practice made the minds all the more receptive for a new theory.[623]

Apesar disso, a exposição segue de outro modo, começando pela teoria, não porque seja intentado pôr em causa a noção de precedência da prática sobre a teoria, mas para relevar uma qualidade específica da teoria no exercício da arquitectura. A teoria não constitui "a última palavra". A síntese e fundamentação são alcançadas através da acção, no caso, através da obra. Da prática à teoria, como princípio de reflexão e de acção, numa prática "com teórica". A intervenção e a obra constituem o espaço de um encontro e a possibilidade de uma definição exacta de sentidos, que implica a selecção dos conhecimentos e o aprofundamento daqueles que são necessários à resolução da circunstância. Esse sentido orientado transforma a teoria em saber de fazer arquitectura. Além disso, a acção constitui o espaço de abertura da teoria e a sua possibilidade de renovação. A essa concepção de formação de conhecimento, na acção, opõe-se a estabilidade da lição erigida sobre uma deposição acumulada de conhecimentos teóricos, transmitidos e glosados em sucessivos comentários e recomposições.

À semelhança da escrita e da alfabetização relativamente à imagem -

> Barthes e Marty 1987. A alfabetização permite um reflexo imaginário de distanciação em relação à imagem: o sujeito deixa de estar imerso na imagem, já não está prisioneiro dela, desenvolve sobre a imagem um ponto de vista em perspectiva.[624]

- a reflexão teórica desenvolvida a partir de uma prática tem como momento específico a construção de *pontos de vista em perspectiva* sobre o exercício prático. A actividade de cognição procura, no distanciamento relativamente ao objecto de estudo, recompor o domínio em análise e delimitá-lo. Os conhecimentos assim obtidos são transmitidos didacticamente, em exposição oral e em anotações, bem como nos tratados de arquitectura. Do registo escrito organizado vai um passo à noção de que os conhecimentos podem ser adquiridos «arteficialmente», na distância ao modo como foram formados a partir da prática e de uma habilitação natural ao seu exercício. Há uma passagem de Rui de Pina em que precisamente é distinguida a aprendizagem artificial e uma capacidade de exercício, devida a uma natural condição.

> Pina, *Chron. D. Affonso V.* Suas pallavras no que queria dizer eram sempre bem ordenadas, e entoadas com muy gracioso orgam, e per pena, de seu natural escrevia assy bem, como se per longo ensyno e exercicio d'oratoria arteficialmente o aprendera, foy amador de justyça, e de ciencia, e honrou muyto os que a sabiam. . . . Folgou muyto d'ouvir musica, e de seu natural sem algum arteficio teve pera ella bom sentimento.[625]

Além do conhecimento dos modos do *aprender*, através de uma transmissão oral e através do registo escrito em manuais e tratados de arquitectura, será necessário tematizar a forma de

623. Kantorowicz, *The Kings Two Bodies*, 1957 : 273.
624. Roland Barthes e Eric Marty, "Oral/ escrito", *Enciclopédia Einaudi. Volume 11: Oral/escrito. Argumentação* ; direcção Ruggiero Romano ; ed. portuguesa, coordenação Fernando Gil ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987) : 50
625. Rui de Pina, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, ccxiii, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 880,881.

compreensão pela *apreensão* que faz sentido especialmente na arquitectura e nas artes. O significado da expressão 'apreender' permite fazer a distinção da especificidade do momento e do lugar de formação do conhecimento, pois integra um sentido de manualidade, manifestado no étimo da palavra que faz referência a um sentido de "captar com a mão" como figura desse acto de apropriação. Apreender implica a noção de um aprender, transformado pela apropriação. Transformado e transformador, na medida em que a mão que toma o aprendido se torna mão do artífice que forma e realiza. O conhecimento apreendido situa-se para além dos conhecimentos *artificialmente* aprendidos. É saber *de* fazer, formado com o momento e no lugar do fazer. *Aprender* e *apreender* configuram o equilíbrio de um exercício alcançado entre o conhecimento de arquitectura e a teoria, e o saber do seu exercício no ofício prático.

6.1.5 A continuidade, um modo de teoria opaca

O registo escrito da teoria da arquitectura e a sua representação desenhada, em paralelo com o aparecimento do desenho de projecto, acentuam a distinção entre os mundos da teoria e da prática, no âmbito da formação do sistema clássico. Na perspectiva da separação entre a teoria e a prática, as mudanças que se dão no início da época moderna reforçam a noção de que a teoria "renasce" com o estudo do Antigo, a reposição dos fundamentos de arquitectura e dos princípios de desenho, e a escrita dos tratados. A possibilidade de transmissão didáctica de conhecimentos, sistematizados na tratadística, e a constituição de especialidades alargam os horizontes de um exercício disciplinar formado no estaleiro das obras e confinado à síntese prática de edificação material da obra. Mas, se o objectivo é compreender a síntese realizada em obra, e compreender a natureza do seu conhecimento e os seus fundamentos, então, torna-se necessário interrogar a linha de oposição traçada, questionando a raiz das interpretações instituídas com os novos modos do exercício disciplinar.

Sendo o conhecimento medieval da arquitectura transmitido pelo saber que construía a obra, a obra é o lugar desse saber arquitectural. A obra é escrita de "teoria" e o objecto da sua leitura.Um dos aspectos que contribui para uma impressão de ausência de teoria, na obra, e determina uma visão da obra como lugar de practicidade, reside no facto de, entre os elementos presentes na obra, os menos evidentes serem aqueles mais experimentados e sedimentados, em virtude de um sentido de bom senso e de conveniência que orientam o acerto e a continuidade de determinados modos da prática edificadora. Cada momento de uma nova reposição contribui para obliterar a percepção de uma sempre presença. Assim, como corpo de conhecimentos, também o pensamento teórico da arquitectura edificada, que foi sendo consolidado ao longo do período medieval, pôde continuar,

tornado "opaco", na obra da época moderna, face a um deslocamento da atenção para outros aspectos de novidade que entretanto fazem a distinção da obra nova. Essa novidade é a de um retorno ao Antigo, no Renascimento em Itália, mas é também, a experiência contemporânea da novidade desenvolvida em outras nações que leva a uma distinção de diversos modos próprios. O processo de uma longa incorporação tem como efeito um *apagamento* da noção de referimento dos elementos, e a sua pertença inerente, numa estrutura teórica de conhecimentos e tradições e na prática da arte edificadora.

É possível que a formulação da ideia de uma Idade *média*, e a perspectiva introduzida, à distância, pelo Iluminismo e pelo Classicismo da época moderna, sobre o Renascimento, sublinhando a vertente de um redescobrimento dos princípios antigos da teoria clássica, concorressem como factores determinantes para a simplificação operada, incapaz de reconhecer e nomear a parte do saber incorporado de longo tempo. No domínio da teoria da arquitectura, à distância de séculos, o período medieval parecia, por esse motivo, abrir um interregno no pensamento do ofício. Por falta de notação de reflexão, a arquitectura surgia esvanecida de suporte teórico próprio, e a sua prática (a)parecia reduzida a uma manualidade empírica. Na realidade, esse só podia ser o ponto de vista de homens de letras que retiravam a sua formação de repertórios de comentários e dependiam da autoridade do texto escrito, para a explicação da matéria construída e da simetria e a proporção das formas. Um mestre oficial das obras, formado no espaço da construção e treinado na prática discursiva sobre a obra, saberia da explicação da matéria edificada pela mão que constrói, e saberia da experiência da medida pelo olhar sobre a forma. Compreende-se, assim, por que motivo Francesco di Giorgio, mestre da realização, dirige a sua crítica, não para uma suposta falta de teoria, mas para a ausência de bom desenho e de proporção, nas obras dos modernos. E mesmo Alberti leva as suas observações no sentido da reposição dos princípios fundamentais da disciplina da arquitectura, e de bom senso na prática do ofício - uma reposição dos fundamentos da boa teoria, ponderada na relação com o antecente -, e não a descoberta de um domínio novo e sem precedente.

6.2 A escrita da arquitectura, a tratadística e a descrição de lugares edificados do mundo

6.2.1 O registo escrito e desenhado dos conhecimentos, distância e abstracção

No período medieval, mosteiros e escolas catedralícias, como centros de cultura influentes, guardavam, nas suas bibliotecas, excertos das obras da Antiguidade, relativas aos conhecimentos de agrimensura e de arquitectura[626]; menos viável revelava-se a possibilidade da sua actualização

626. Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 115-116.

que dependeria de uma abertura do círculo restrito de letrados ao mundo das artes mecânicas. Como estes não exerciam actividades ligadas às artes e aos ofícios manuais da construção, embora pudessem estar à ligados à direcção de estaleiros, sobretudo das obras religiosas, o conhecimento elaborado nos domínios da prática edificadora dificilmente transpunha os limites do seu campo disciplinar.

Uma dificuldade específica residia na notação da obra, não apenas em imagens de projecto e na sua representação traçada, mas através de medições numéricas, pois a numeração romana utilizada tornava penoso o registo de números e de operações matemáticas. O problema atravessava domínios muito variados que precisavam de notação numérica, entre os quais se incluía a arquitectura. Esse aspecto condicionava a notação de elementos de proporção, relacionados com a configuração da obra, e de elementos de avaliação da edificação, relacionados com a medição e o cálculo de custos da obra. Nesse sentido, a introdução da numeração árabe, divulgada em Portugal no segundo quartel do século XV[627], contribuiu para simplificar operações de cálculo e avaliação da obra construída, assim como abriu a possibilidade de representar dados relativos à razão do projecto. (No entanto, o problema não se cingia a uma questão da numeração, pois o sistema de palmos, de divisão de base oito, dificultava igualmente o trabalho de medições e cálculo de obras, facto que, mais tarde, leva Serrão Pimentel a propor a introdução de um sistema de numeração decimal, para efectuar essas operações de cálculo[628].)

O recurso à notação escrita por si só não resolvia desde logo todos os problemas. A questão pode ser pensada à semelhança do que se passou nos primeiros tempos de apropriação do texto escrito, quando a diferença entre escrita e oralidade não era ainda significativa. Por exemplo, «os leitores tinham por hábito, também em privado, de pronunciar sempre em voz alta as palavras do texto, fosse esse prosa ou poesia, e considerar a leitura silenciosa uma anomalia. . . . Até ao desenvolvimento da imprensa, as palavras não estavam separadas, e criavam, assim, ambiguidades de significado: a natureza puramente espacial do texto escrito não estava ainda fundada; em conexão com o oral, a palavra, a leitura não tinha ainda uma estrutura autónoma»[629].

A passagem da oralidade para a escrita implicou a aprendizagem da escrita como designação da ideia, por meio da sua representação abstracta em figuras no espaço. Nesse sentido, a condição de "ter letras", por oposição a não ter, não designou, sem mais, o limiar a partir do qual se formava a

627. A. H. de Oliveira Marques, "A Introdução dos algarismos árabes nos documentos medievais portugueses", *Estudos de Arte e História: Homenagem a Artur Nobre de Gusmão* (Lisboa : Vega, 1995) : 128-129.

628. Luis Serrão Pimentel, *Método lusitânico de desenhar as fortificaçoens das Praças regulares e irregulares , [fortes de campanha, e ovtras obras pertencentes a architectura militar distribuido em duas partes operativa, e qvalificativa]* (Lisboa : Na Impressaõ de Antonio Craesbeeck de Mello Impressor de S. Alteza, Anno de 1680 ; fac-símile da ed. de 1680, Lisboa : Direcção da Arma de Engenharia, Direcção do Serviço de Fortificações e Obras do Exército, 1993) : 548-557.

629. Corrado Bologna, "Voz", *Enciclopédia Einaudi. Volume 11: Oral/escrito. Argumentação* ; direcção Ruggiero Romano ; ed. portuguesa, coordenação Fernando Gil ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987) : 77.

capacidade de conceptualização. O acesso à notação escrita não significava a imediata superação da dificuldade de interpretação da leitura abstracta do texto. O registo escrito e desenhado precisou de um longo caminho até poder ser reconhecido como o equivalente de uma conceptualização que já poderia estar plenamente formada em mente. Precisamente no século XV, observam-se vários acontecimentos relacionados com o aperfeiçoamento de sistemas de representação abstracta e de notação que são potenciados pelo desenvolvimento da imprensa escrita e pelas solicitações resultantes de um florescimento duplamente económico e cultural (este suscitado, em especial, pelo desenvolvimento do Humanismo e do Renascimento em Itália). Foi referida a introdução da numeração árabe que teve especial incidência no domínio das transacções económicas. Na arte da música é aperfeiçoado um sistema de notação abstracta que consagra a sua passagem à escrita. O próprio desenho de projecto de arquitectura, como plano de notação da ideia conceptual, enquadra-se no conjunto dessas passagens à comunicação de interfaces de pensamento e da realização.

No domínio da arquitectura, a evolução foi essencialmente um processo interno relativo aos actos disciplinares do projecto e da obra. O registo escrito dos conhecimentos, dos procedimentos de construção e do desenho de arquitectura tem consequências significativas ao nível do exercício da disciplina e do desenvolvimento do pensamento disciplinar abstracto. O seu aparecimento articula-se com o desenvolvimento dos processos de desenho do projecto. Se a escrita envolve uma noção de correspondência entre a conceptualização da ideia e a sua representação, na estrutura lógica de uma frase exposta num espaço do papel, o mesmo pode ser dito da concepção do projecto e da sua figuração através do desenho. A possibilidade da leitura dessas representações traz à interpretação a trama global de correspondências da escrita e do desenho com o pensamento da ideia.

> Bologna 1987. a escrita/leitura . . . lugar em que a cadeia da linguagem aplanada no seu espaço e lógica, nas suas formas de coordenação, visa a obtenção de um máximo de correspondências com a conceptualização.[630]

No tempo, os processos de registo escrito e a sua divulgação coincidem com o aparecimento da instância de mediação entre a ideia da obra e a sua edificação correspondente ao espaço de concepção do projecto pelo desenho. Assim, é possível falar de afastamentos vários que envolvem uma distância: dos objectos ao seu conhecimento, mediado pela representação escrita; da ideia à sua materialização, mediada pela concepção do projecto em desenho; e do projecto à obra, mediada pelos agentes das diferentes especialidades emergentes (desde a produção do projecto à sua edificação). É a partir da formação de sucessivos distanciamentos e espaçamentos que se insinua a ideia da linha de "fractura" no campo da arquitectura, assinalando a divergência de caminhos entre

630. Bologna, "Voz", *Enciclopédia Einaudi. Volume 11*, 1987 : 49-50.

o exercício disciplinar "com conhecimento" e uma prática progressivamente reduzida ao domínio da execução manual.

A escrita e o desenho instituem a distância entre o pensamento da ideia e o momento da sua recepção e da sua concretização. Essa distância transfere a actualidade do momento da exposição oral e do gesto (em arquitectura, também, o gesto que comunica a configuração, na implantação no espaço) para uma figuração no espaço do papel. A representação abstracta por meio de figuras e da descrição, divulgadas em texto e desenho, estabelece uma mediação no processo de comunicação da obra que a leitura consagra, fazendo a recepção da comunicação em diferido. O espaço e o tempo passaram a ter um lugar para a sua percepção em diferido, no plano de uma representação abstracta mediadora.

Os avanços nos sistemas de notação concorrem para uma racionalização que é definida por Max Weber nos termos de um «crescente domínio teórico da realidade através de conceitos acrescidamente precisos e abstractos . . . e por um cálculo cada vez mais preciso dos meios adequados»[631]. Esses avanços, decorrentes de um aperfeiçoamento dos sistemas de notação escrita, de cálculo e de representação pelo desenho, passam a ser utilizados como linguagem comum interdisciplinar. É nesse contexto que o aparecimento da imprensa escrita surge com uma importância fundacional, não porque marque o princípio da existência de teoria, mas por que dá visibilidade *pública* ao pensamento da arquitectura. A notação escrita/desenhada constitui um meio potenciador de formação do pensamento disciplinar, interferindo com o modo como os conhecimentos se tornavam acessíveis, no âmbito do exercício prático, promovendo a sua divulgação e alargando a reflexão teórica. E a sua edição impressa viabiliza a possibilidade de cruzar conhecimentos e saberes entre diferentes áreas disciplinares. Sobretudo, os conhecimentos tornam-se acessíveis individualmente. No limite, a relação entre as ideias e imagens notadas e o indivíduo que as lê é directa e dispensa estruturas de mediação ordenadas, por exemplo, no âmbito da oficina e do estaleiro. Uma abertura nova, dada com a possibilidade de aceder individualmente ao conhecimento sistematizado por escrito, cria espaço para a actuação individual que afirma a liberdade de pensamento, frente ao enquadramento das estruturas corporativas.

Nesse preciso ponto assenta o princípio de um deslocamento de ênfase - por longo tempo, ainda, apenas uma questão de acento - de uma prática disciplinar tomada pelo sentido de ofício, para um trabalho de arte e criação.

631. Max Weber, "Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Vergleichende religionssoziologische Versuche", *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* I, (9. Aufl., Tübingen, 1988) : 265,266 ; *in* Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 1997 : 8.

6.2.2 A descrição de obras e formação de imagens de um novo

A recepção de novas referências de formas, com a transmissão de formas da Antiguidade, feita no período medieval e no Renascimento, e, de um modo geral, a recepção de quaisquer formas novas, está sujeita à possibilidade de *descrever* e *nomear* a novidade. A questão já se coloca no período medieval, por exemplo a propósito da interpretação de certas passagens mais obscuras do texto de Vitrúvio. Excertos do texto de Vitrúvio circulavam nos meios eruditos, porém a interpretação das passagens relativas à definição das formas arquitecturais era difícil, sem a imagem dos edifícios que constituiam a sua referência directa.

Uma indicação de pormenor, relativa ao uso de pequenos modelos de elementos arquitectónicos, para esclarecer certas passagens do texto de Vitrúvio, mostra a dificuldade de visualização e os meios de recurso utilizados para transmitir uma imagem de referência. Numa carta anónima e sem data, encontrada entre o espólio que pertenceu a Einhard, um comitente laico de obras religiosas que viveu na passagem do século VIII para o século IX (cerca 770-840), é feita uma referência a uma pequena caixa com colunelos de marfim que tinha sido executada segundo o exemplo da fábrica de obras antigas e servia para elucidar certos termos obscuros do texto de Vitrúvio («verba et nomina obscura ex libris Vitruvi»)[632].

Pequenas maquetas de elementos arquitectónicos poderiam fornecer uma imagem. No entanto, o conhecimento das formas formava-se mediado, miscigenado e cruzado, dando origem a um objecto muito diferente daquele que Vitrúvio *tinha em vista* quando (d)escreveu. Esse é o problema central de todo o referimento, feito na ausência de um conhecimento directo do objecto referido. André Chastel aponta um problema semelhante, nos primeiros tempos do Renascimento, quando nota a dificuldade em fazer a designação das formas e da sua representação desenhada, e regista a incipiente visualização oferecida pela notação abstracta escrita e do desenho.

> Chastel 1988. . . . il y eut, aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, un besoin d'identifier, de définir, d'orienter une activité qui, si j'ose dire, marchait toute seule. Il y avait une aspiration au traité, avant la formule, à cause d'une vitalité extraordinaire du metier. Mais cette demande se heurtait à deux difficultés techniques: l'insuffisance du vocabulaire pour les notions opérantes et concrètes; l'imperfection des schémas et relevés, avec lesquelles on travaille. Le discours sur l'architecture ne pouvait naître et se déployer sous une forme un peu systématique que moyennant deux progrés, deux acquisitions préalables: l'une linguistique . . . , l'autre graphique: la mise au point du *disegno di architettura*[a]: C'est ce que Francesco di Giorgio a clairement énoncé: *Quando tali autori concordassero la scrittura col disegn, molto qui apertamente si potreble giudicare vedendo il segno col significato* (*Trattato*, VI.4).[633]

A descrição adequada, em texto e figura, e a capacidade de designar, com propriedade, o objecto de estudo representam, por isso, já um momento do percurso do conhecimento. A designação conduz à definição do conceito. Nesse sentido, o esforço de interpretação do texto de Vitrúvio e de obras da Antiguidade e do período helenístico permitiu aprofundar a compreensão da arquitectura, a partir da sua descrição e da interpretação dos edifícios antigos, fundamentando a definição de conceitos. A realização dos levantamentos tomou o sentido de uma exegese do texto e da obra de arquitectura.

632. Einhard, *Epistola* 57, *Monumenta Germaniae historica inde ab a.C. 500 usque ad a. 1500. Scriptores* ; *in* Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 38.

633. [a] W. Lotz, "Das Raumbild in der Architekturzeichnung der italienischen Renaissance", *Mitteil. K.H. Institute in Florenz*, 7 (1956) : 193-225 ; André Chastel, "Les traités d'architecture à la Renaissance: un problème", *Les traités d'architecture de la Renaissance*, (Actes du Colloque tenu à Tours 1981), études réunies par Jean Guillaume (Paris : Picard, 1988) : 8-9.

O resultado foi a descrição exacta, na precisão das palavras e do desenho. A capacidade de fazer a descrição da arquitectura torna-se uma expressão da sistematização da linguagem arquitectónica, da sintaxe clássica e da conceptualização arquitectural.

Já o conhecimento de obras assente apenas na comunicação da sua descrição pela escrita e pelo desenho permite certamente imaginá-las, mas não as devolve integralmente, do mesmo modo que a apreensão do objecto real. Por esse motivo, as condições em que deve ser pensada a recepção dos tratados do Renascimento, fora do contexto cultural lato em que estes foram sistematizados, são as de uma recepção pela adesão *artificial*. A distância e mesmo o corte que representa a sua aplicação, em relação com o exercício disciplinar praticado localmente, obrigam a interpretação crítica dos modos de recepção. Obrigam a fazer a diferenciação entre uma recepção, como adesão superficial, e a assimilação, aprofundada no tempo longo. Assim torna-se necessário compreender que os sinais de uma adesão *primeira* a formas renascentistas não têm mais valor, do ponto de vista disciplinar, que o de uma opção por um certo gosto de novidade que concorre com a adesão a formas conhecidas por outras descrições, por exemplo relativas ao universo cultural do Oriente ou dos novos mundos descobertos.

A interpretação da qualidade de novo de uma obra deverá ser pensada no concurso com quaisquer formas de antigo clássico ou "exóticas", imaginadas e inventadas, sobretudo pela naturalidade e a simplicidade com que é resolvido adequadamente o problema arquitectónico, ainda que as formas resultantes sejam apenas as mais comuns, ditas modernas.

6.2.3 Um apontamento da diferença de tratados no Renascimento

Pensar o lugar da tratadística do Renascimento na renovação do exercício disciplinar implica fazer uma diferenciação de natureza dos diferentes textos, interrogando-os relativamente ao mundo de preocupações e propósitos que lhes deram origem, e relativamente à sua aplicabilidade na prática disciplinar. Uma questão próxima, enunciada por André Chastel, remete para a necessidade de confrontar a exposição teórica com a prática efectivamente seguida, no âmbito do exercício arquitectural, no sentido de avaliar o valor do discurso teórico produzido, ao tempo da sua formulação.

> Chastel 1988. Il convient de s'interroger sur la relation de la théorie à laquelle tend le traité et de la pratique que nous constatons dans les réalisations. . . .
> De toute façon, c'est une erreur . . . que d'attribuer une fécondité particulière aux traités, si l'on entend par lá un corps de "doctrine" bien établi dans le développement capital de l'architecture moderne. Les spéculations philosophiques ou pseudo-scientifiques sur les oeuvres architecturales, sur les mérites du plan central, par exemple, ou la "magie" des corps purs ne doivent pas nous abuser.[634]

634. Chastel, "Les traités d'architecure à la Renaissance . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 8,14.

O problema colocado sugere um deslocamento do eixo de apreciação dos tratados que deixaria de estar centrado no edifício textual, como domínio "natural" e autónomo da especulação teórica e súmula dos conhecimentos, espécie "supra-estrutura" que certificaria toda a prática possível. Um aspecto da tematização da tratadística passaria a tomar como horizonte de referência o domínio de acção significativa que lhe poderia ser referida, bem como a identificação de possíveis desfasamentos e cortes que relevariam de uma falta de relação entre a dominante discursiva e a prática disciplinar.

Há tratados de natureza muito diversa. Alguns dedicam maior espaço a uma reflexão estética e simbólica, distanciando-se dos princípios da arte e dos problemas concretos do projecto e da edificação, a exemplo da obra *Hypnertomachia Poliphili* (1499), um discurso poético amoroso, que combina temas de composição arquitectónica e musical[635]. Outros, pelo contrário, apresentam-se como manuais de divulgação, súmulas de regras e normas direccionadas para a resposta eficaz e a aplicação expedita de soluções (a *Regra* de Vignola). Finalmente há os tratados que reúnem a síntese dos conhecimentos da arquitectura e da arte da edificação, procedendo à sistematização do corpo da teoria disciplinar, guardando a experiência e a reflexão sobre essa experiência, fornecendo orientações de princípio para a apropriação crítica de modelos e soluções e concretizando regras e indicações destinadas à sua aplicação (Vitrúvio e os desenvolvimentos equivalentes do Renascimento como os tratados de Alberti e Di Giorgio, entre os tratados do século XV).

A diferença de fundo, observada na natureza das diferentes obras, encontra correspondência numa distinção estabelecida entre um profissional da arquitectura, com um perfil de arquitecto-poeta e filósofo, ou o arquitecto-prático *estudioso*, ligado à arte da edificação da obra. Para alguns estudiosos, a obra de mestres como L. B. Alberti e Francesco di Giorgio personificaria essa diferença, já no século XV.

> Maltese 1967. Dai disegni di Francesco dovette attingere, tramite il Peruzzi, anche il Serlio, . . . e verosimilmente anche il Palladio, che non poteva non riconoscere il senese all'origine del filone di architetti-artisti-archeologi che, forse più ancora dei letterati-architetti-filosofi come l'Alberti, traducendo la classicità in norme pratiche, quasi da cantiere, aveva concepito e reso realizzabile il sogno di una sua effettiva rinascità.[636]

Ch. Thoenes, que se referiu igualmente a essa dicotomia nos termos de um diletantismo *signorile* e do exercício oficinal, reconhece a mesma diferença principalmente entre os tratadistas do século XVI.

> Thoenes 1988. Attraverso il Serlio e altri suoi predecessori, la dicotomia fra dilettantismo "signorile" e architetti di mestieri risale fino agli inizi della trattatistica del Rinascimento in genere. Essa era sorta da un doppio sfondo

635. John Onians, "Francesco Colonna, *Hypnertomachia Poliphili*", *in* Dora Wiebenson, *Los tratados de arquitectura de Alberti a Ledoux* [Architectural Theory and Practice from Alberti to Ledoux] ; ed. española a cargo de Juan Antonio Ramírez ; prólogo de Adolf Placzek (Architectural Publications, 1982 ; Madrid : Hermann Blume, 1988) : 51.
636. Maltese, "Introduzione", *in* Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo I : xxii.

culturale: da un lato la cultura erudita e letteraria, storico-antiquaria degli umanisti, assorbita poi della civiltà delle corti quattro- e cinquecentesche; dall'altro quella professionistica, tecnico-razionale, nella quale le tradizioni dell'artigiano medievale si erano fuse con la scienza naturale moderna.[637]

Nesse processo de demarcação de domínios, os livros do tratado de Serlio deteriam uma posição de charneira, pela relevância das partes incorporadas, sobretudo o material que colheu da herança de Peruzzi, que deve ao estudo e prática disciplinar relevante do mestre, e pela sistematicidade da exposição que viabiliza uma resposta abrangente a diferentes necessidades. Esse facto explicaria o êxito dos seus livros, reconhecido em círculos diferentes, e a apreciação, por vezes divergente, que a sua obra tem merecido.

Há ainda um outro género de tratados, originado nos círculos da cultura e da arte que tomam a arquitectura como tema de conversação diletante, onde pontua a aproximação de *connaisseur*. Esses tratados podem ter obtido, no seu tempo, um êxito assinalado, cumprindo uma função de divulgação genérica de novidades. Apesar disso, revelam uma debilidade de sentido operativo, que os torna inadequados no âmbito da prática disciplinar. É o caso da obra de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, que já foi descrito como tratado *pré-arquitectónico*. Pese embora o êxito que teve, em sucessivas edições portuguesas, não se trata de uma obra do pensamento disciplinar, mas de um género de conversação diletante, dedicada à apresentação da novidade de elementos *ao Romano*, tratados superficialmente no sentido de um gosto decorativo mais do que na sua significação arquitectónica e construtiva.

Marías e Bustamante 1988. La finalità, al di là della didattica, del testo di Sagredo è doppia. Da una parte, giustificare attraverso l'autorità di Vitruvio la moda "al romano", un plateresco che concepiva l'architettura classica solo nella sua accezione decorativa, promossa da una comitenza minoritaria il cui rappresentante più rilevante a Toledo è l'arcivescovo della città, a cui il libro è dedicato. Dall'altre, giustificare il suo proprio lavoro, per quanto di dilettante, come architetto decoratore alla moda*. Questa giustificazione si basa nella idea vitruviana di "architetto", quale uomo colto e letterato, umanista in una parola, che realizza una attivittà scientifica e liberale; idea che si contrappone a quella del "maestro de cantería" tradizionale ancora vincolato alla pratica ed ai modi stilistici gotici.[638]

*Sagredo lavorò, come «veedor» delle opere dell'arcivescovo e, tra 1522 e 1527, come disegnatore di architetture effimere per le feste religiose e politiche della cattedrale di Toledo: soprattutto comporre il apparato di Setimana Santa e di Corpus Christi.

A passagem é quase idêntica à Introdução que acompanha a edição de *Medidas del Romano*. Na versão castelhana, a frase continua: *come architetto decoratore alla moda* - «como arquitecto decorador a la moda en estructuras sólo efímeras»[639]

Assim, o conjunto de obras englobadas na tratadística dá respostas de qualidade muito diferente à prática do ofício da arquitectura.

A interpelação de Chastel, dirigida a interrogar a relação entre teoria e prática edificadora, poderia sugerir ainda um outro sentido de aprofundamento dessa relação. Interroguemos não apenas a parte

637. Christof Thoenes, "La Regola dellli cinque ordini del Vignola", *Les traités d'architecture de la Renaissance*, (Actes du Colloque tenu à Tours 1981), études réunies par Jean Guillaume (Paris : Picard, 1988) : 275.
638. Fernando Marías e Agustin Bustamante, "Trattatistica teorica e Vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento", *Les traités d'architecture de la Renaissance*, (Actes du Colloque tenu à Tours 1981), études réunies par Jean Guillaume (Paris : Picard, 1988) : 308.
639. Marías e Bustamante, "Introducción", *in* Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, 1986 : 10.

da teoria da sistematização clássica, como também uma outra parte de teoria, constituída pelo domínio de conhecimentos que se mantêm actuais e operantes, embora não escritos, no horizonte do exercício do ofício disciplinar, e, como tal, não precisam ser reeditados numa chamada à visibilidade do que se conhece estar correntemente inscrito na obra.

O aparecimento do texto de arquitectura, escrito e impresso, serve para evidenciar a natureza e a pluralidade de pontos de vista sobre o exercício da disciplina, a partir do conhecimento ordenado numa escrita teórica. A diferenciação da qualidade e aprofundamento do pensamento da arquitectura tem expressão numa diferença estabelecida entre tratados e manuais, entre os textos que desenvolvem os fundamentos da disciplina, e outros registos que se limitam a uma regulamentação de procedimentos e à recolecção de soluções a aplicar no exercício profissional. À margem da prática disciplinar surge um outro discurso "literário" e generalista, menos orientado para o exercício concreto, cuja proveniência e recepção ocorre nos círculos de cultura literária e de conversação diletante, alheios a uma prática disciplinar corrente. Uma segunda diferenciação dos textos distingue assim, de um lado, tratados e manuais correspondentes a diferentes níveis de sistematização do exercício arquitectural, e de outro, obras de especulação diletante e crítica sobre os aspectos das artes e da arquitectura. A diferença implica a distinção entre *architectural thoughts* e *architectural talks*. Quanto à distinção de natureza de textos escritos, tratados e manuais, essa é relevante para pensar a sua incidência respectiva na renovação do exercício da arquitectura.

6.2.4 *Musterbücher* de novos modelos, géneros das colunas e enunciado novo

A experiência dos homens de ofício formados nos estaleiros, que se transmitia por um saber fazer essencialmente pelo oral[640], é confrontada com o registo escrito sistematizado. A sistematização dos conhecimentos técnicos de construção, cuja transmissão e aprendizagem se processavam apenas no estaleiro das obras, passa a ser ordenada nos tratados, lançando os fundamentos de uma nova perspectiva sobre a arte da edificação como ciência (a exemplo da obra de Philibert de L'Orme, *Le premier tome de L'Architectvre*, na parte referente às abóbadas e estruturas em madeira[641]). Os «humildes cadernos» medievais que privilegiavam figuras esquemáticas em detrimento do texto, apropriadamente simples para serem compreendidos num «meio em que predominavam os iletrados», cedem lugar a um novo tipo de publicações. Edifícios antigos e obras recentes são divulgados através da sua descrição, em texto e por meio de desenhos de levantamento e de projecto. A representação cotada, com a indicação de medidas, é complementada por um corpo

640. Le Goff, "Préface", *in* Bechmann, *Villard de Honnecourt*, 1991 : 8.
641. Jean Guillaume, "Philibert de l'Orme", *Les traités d'architecture de la Renaissance*, (Actes du Colloque tenu à Tours 1981), études réunies par Jean Guillaume (Paris : Picard, 1988) : 348.

de conhecimentos de geometria que fundamenta os princípios de desenho. Tratados e manuais ampliam e difundem o saber, tornando-o acessível fora do núcleo restrito da oficina e da corporação. Ao permitirem um estado mais elaborado de organização da transmissão didáctica, desempenham, também, uma função de "massificação do ensino à distância". Desse modo, complementam uma parte da experiência de formação que anteriormente apenas podia ser obtida através da viagem e da formação junto de mestres de nomeada.

Apesar disso, «o grande livro de doutrina permanece um ideal difícil»[642]. Em certa medida, as novas publicações continuam a função dos antigos cadernos, são, ainda, *pattern-books* e *Musterbücher* de qualidade que se distinguem pela representação precisa de objectos arquitectónicos e pela sistematicidade da apresentação do repertório clássico da arquitectura. Embora o registo escrito e desenhado interfira substancialmente no processo do projecto e da edificação, a noção de que um número significativo de tratados cumpre uma função de *Musterbücher* implica o reconhecimento da continuidade de uma prática disciplinar por referimento de modelos. Todavia, o processo de referimento é agora mais diversificado, pois inclui a referência não já apenas ao edifício construído, como também à sua figura editada em imagem (obras arruinadas e reconstituídas e projectos ainda não realizados). Esse referimento a *figuras* consagra o reconhecimento do valor da imagem como representação de verdade da realidade, através da sua projecção exacta: «Das antigvalhas que vio e retratov de sva maõ», como escreve Francisco de Holanda no álbum de desenhos da viagem a Itália. O referimento dirigido à obra real como modelo, conhecida directamente ou apenas através do seu *retrato* em desenho, adquire o sentido de *citação*.

Nos tratados de arquitectura, um dos aspectos mais visíveis da evolução diz respeito a formulação do sistema de ordens e da sintaxe da sua aplicação em obra, especialmente em alçados. A intenção de qualificar os edifícios por meio de uma imagem actualizada que marque a diferença relativamente ao que é conhecido, é um dos aspectos mais aparentes do processo de renovação que atrai a atenção tanto dos arquitectos empenhados em renovar o exercício disciplinar, como de simples pedreiros que procuram uma actualização. As obras *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, e *Regola*, de Vignola, podem, a esse título, ser tomadas como balizas na representação do percurso de apropriação do sistema clássico das ordens, que vai da adesão superficial a elementos avulsos de um novo vocabulário arquitectónico, elegidos pelo seu aspecto decorativo, à apropriação de uma linguagem arquitectónica, pensada em relação com a forma arquitectural.

O tratado de Sagredo, que o autor recomendava como «obra útil e proveitosa» aos oficiais «de mãos», em especial aos canteiros[643], é considerado uma «obra pré-arquitectónica» de um

642. Chastel, "Les traités d'architecure à la Renaissance . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 15.

vitruvianismo incipiente, segundo Fernando Marías e Agustin Bustamante. O seu conteúdo apenas podia dar resposta aos que procuravam novas sugestões decorativas de molduração e composição ornamental, já que a introdução ao léxico clássico não contemplava os aspectos de sintaxe. Nesse sentido, apenas podia influir num primeiro momento da educação arquitectónica e nos primeiros passos da prática edificadora ao Romano[644].

> Marías e Bustamante 1986. Hemos de señalar, de entrada, que las "Medidas" es en realidad un tratado *pre-arquitectonico*, en el sentido de que se limita a ser una introducción al léxico sin aprofundizar en los modos de su sintaxis. Se ocupa, de hecho, de presentar exclusivamente instrucciones muy detalladas sobre elementos o "piezas" formales, frisos, molduras, etc., que deben poseer los tres órdenes principales -dórico, jónico y corintio- del vocabulário de la arquitectura clásica; el orden toscano lo trata de pasada y quanto al compuesto, tratándolo como componente, apunta como su mayor virtud la de oferecer capiteles "más variados y de muy graciosos parecer". . . . los órdenes son suma de piezas de exclusivo carácter decorativo, pero no elementos que vertebran una composición sintáctica verdaderamente arquitectónica; son resultado de una adición morfológica - siguindo leyes y formas precisas - no el comienzo fundamental de una organización basada en el módulo columnario y cuya finalidad es esencialmente construtiva.[645]

> Marías e Bustamante 1986. por las propias características del tratado del burgalés, que hemos señalado como prearquitectónicas, la influencia de su texto y láminas no pudo darse en lo propriamente arquitectónico, sino en el más reducido campo de las formas y medidas del molduraje, de las figuras de los órdenes y de simples composiciones de carácter ornamental que afectarían sólo a motivos pero no a estructuras.[646]

Interessa-nos sublinhar o ponto de contacto estabelecido, na obra de Sagredo, entre um diletantismo dos círculos eclesiástico e cortesão, por um lado, e o mundo dos oficiais da obra talhada, por outro, sem que seja cruzado o domínio arquitectural da arte edificadora. O problema levantado por Marías e Bustamante é o mesmo que se observa na recepção da novidade das ordens por certos oficiais das artes da pintura e outras, e nas incoerências desenvolvidas em algumas das suas proposições arquitectónicas.

Já a *Regola* de Vignola[647] constitui como um "ponto de chegada" no processo de sistematização das ordens clássicas, considerando a sua apropriação disciplinar operativa. Depois de Serlio, que teria em mente um *canon* definitivo das ordens, como personagens indivualizadas, mas ainda não avança para um sistema proporcional que integre globalmente as diferentes partes (coluna, entablamento e eventualmente pedestal)[648], Vignola resolve o princípio da sua conjunção, propondo um esquema abstracto e unitário que se aplica ao conjunto das ordens e das suas partes, sempre segundo uma mesma proporção fixa, respeitante à coluna, ao entablamento e, eventualmente, ao pedestal[649]. O ponto de partida já não é a ordem, erguida como uma construção trilítica, de acordo com a

643. Velasco (1524) cit. por Marías e Bustamante, "Introducción", *in* Sagredo, *Medidas*, 1986 : 43.
644. Marías e Bustamante, "Introducción", *in* Sagredo, *Medidas*, 1986 : 62.
645. Marías e Bustamante, "Introducción", *in* Sagredo, *Medidas*, 1986 : 8-9.
646. Marías e Bustamante, "Introducción", *in* Sagredo, *Medidas*, 1986: 42.
647. Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura* ; *in Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola: Trattati. Con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgio, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari* ; a cura di Elena Bassi *et al.* (Milano : Edizioni Il Polifilo, 1985) : 499-577.
648. Thoenes, "La Regola . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 270.
649. Thoenes, "La Regola . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 271.

composição dos seus elementos lexicais e a sintaxe específica do seu género. A organização da obra pode anteceder a escolha da ordem, pois os elementos lexicais das ordens não interferem na medida da conformação mais geral[650]. Segue-se a diferenciação das características da ordem elegida que é deduzida a partir da forma geral, com a determinação da grossura do fuste que fornece o módulo, a partir do qual é feita a distribuição, segundo números simples, das proporções dos restantes elementos que *expõem* a composição tripartida. A expressão da obra depende da ordem elegida. Um *modelo* pode ser resolvido com diferentes ordens, sem alterar as suas medidas gerais.

> Thoenes 1988. . . . in tutti e cinque gli ordini il rapporto fra piedestallo, colonna e trabeazione rimane fisso, cioè uguale a 4:12:3. Quel che cambia da un ordine all'altro è la grossezza della colonna, ossia il "modulo". Com'è noto, il modulo - corrispondente al raggio della colonna nella sua parte inferiore - è l'unità di misura secondo la quale la *regola* è calcolata . . . . Non si tratta, infatti, del punto di partenza del calcolo, come se l'ordine intero si componesse da raggi di colonna, o frazioni di essi. Il modulo stesso invece è il risultato di una determinata operazione aritmetica (o anche geometrica), lo si ottiene cioè dividendo l'altezza totale dell'insieme piedestallo-colonna-trabeazione per una costante, caratteristica per ciascun ordine: . . .[651]

A escolha da ordem não implica uma função estruturante da sua definição arquitectural, antes se coloca no plano da representação arquitectónica da qualidade arquitectural. A ordem torna-se a expressão desenhada do sistema numérico-proporcional que «estabelece uma absoluta harmonia de relações, universalmente válida, entre os diversos membros arquitectónicos»[652].

> Thoenes 1988. . . . nell'architettura rinascimentale l'ordine normalmente non forma un motivo autonomo, a se stante, ma serve da "ornamento" (per usare la nota espresione albertiana, accolta pure dal Vignola) applicato a una data struttura muraria. Questo fatto, fondamentale per tutta l'architettura moderna, ha conseguneze anche per il calcolo proporzionale: infatti, esso non inizia col'ordine stesso, ma questo va inserito in un contesto preesistente. In altre parole, l'architetto non è libero nella scelta della misura della colonna (ossia del modulo), ma deve partire da una determinata altezza totale - di una facciata, o di un piano - per accomodarvi l'ordine, mantenendone tuttavia la proporzione regolare. . . . era proprio questo il problema al quale il Vignola offriva una soluzione, ovvero *la* soluzione definitiva, razionale, scientifica.[653]

Em certa medida, a escolha da ordem é tomada no plano da definição da qualidade ornamental da obra. Daí a indicação de Vignola, no prefácio do tratado, de que se dirige àqueles que entendem da arte, mas acrescenta que a sua exposição interessa, não apenas aqueles que dominam o ofício da arquitectura, mas também as pessoas de gosto, a quem são conferidos meios para ajuizar a obra, no que se refere à arte do seu ornamento.

> Vignola, *Regola, Postilla* do exemplar de Modena. Come è detto, il mio intento è stato di essere inteso solamente da quelli che abbino qualche introduzzione nell'arte, e per questo non aveva scritto il nome a niuno de' membri paricolari di questi cinque ordini presuponendoli per noti: ma visto poi per esperienza come l'opera piace anco assai a molti Signori mossi dal gusto di potere intendere con pochissima fatica l'intiero dell'arte intorno a questi ornamenti e che solo vi desiderano questi nomi particolari, ho voluto aggiungerveli in quel modo che a Roma vengono volgarmente nominati, e con l'ordine che si potrà vedere[654].

650. Thoenes, "La Regola . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 271(15).
651. Thoenes, "La Regola . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 272.
652. Maria Walcher Casotti, "Nota introduttiva", Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura ; in Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola: Trattati. Con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgio, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari* ; a cura di Elena Bassi *et al* (Milano : Edizioni Il Polifilo, 1985) : 501.
653. Thoenes, "La Regola . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 274.

Ideado como resposta a necessidades decorrentes da prática disciplinar, o tratado de Vignola vê o âmbito da sua aplicação alargado, tornando-se uma espécie de «tábua logarítimica proporcional» que obtém sucesso junto de um público diletante e ingénuo, interessado acima de tudo em saber o que são as cinco ordens, de que tanto se fala[655]. Thoenes chama a atenção para o facto de já antes ter havido a publicação de uma cópia anónima da tábua de ordens apresentada por Serlio. As tábuas de ordens constituem uma nova espécie de *Musterbücher* do Renascimento, repertórios de lugares comuns do vocabulário arquitectónico corrente[656].

A *Regola* de Vignola apresenta-se como regra nova, «facile e spedita»[657], cuja eficácia reside no modo como o sistema das ordens é pensado como ornamento aplicado à arquitectura. O percurso de sistematização das ordens encontra o seu sentido operativo, não já no plano da ordem, como agente da conformação proporcionada da estrutura tectónica e da forma arquitectural, mas no plano da ordem, como linguagem dessa representação e como composição de "revestimento" e ornamento que significam arquitectonicamente e qualificam a obra de arquitectura. A opção por uma ou outra ordem corresponde a uma decisão de significação e de procura da expressão. Não interfere na raiz do desenho dos corpos arquitecturais, cujas faces se tornam planos de coordenadas, a partir dos quais é deduzido o sistema de modulação das ordens como discurso de notação arquitectónica. O método da composição arquitectónica e ornamental funciona dentro de certos limites de proporção, pois, como acontece também no sistema de traçados geométricos, módulos demasiado grandes ou demasiado pequenos podem implicar um dimensionamento "inverosímel" da representação de elementos estruturais, dando a aparência de excesso ou de desagradável diminuição dos valores estruturais notados.

Nas condições descritas, a resolução do desenho das ordens clássicas responde à clarificação de um discurso de arquitectura. Porém, não constitui a solução da arquitectura da obra em si. A. Chastel lembra de que modo, na tratadística, o interesse se fixou, prioritariamente, nos aspectos das ordens, deixando para segundo plano a investigação programática e conceptual da arquitectura.

> Chastel 1988. Les programmes de construction n'ayant à première vue rien de commun avec ceux de l'antiquité, on comprend très bien comment pour simplifier la situation les practiciens finirent par s'attacher au seul élément de l'architecture antique qui était à la fois accessible et spectaculaire: les ordres. C'est à quoi le regard s'attache par priorité, c'est ce qui situe la qualité de l'édifice: . . .[658]

654. Maria Walcher Casotti, "Le edizioni della Regola", Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura* ; *in Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola: Trattati. Con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgio, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari* ; a cura di Elena Bassi *et al.* (Milano : Edizioni Il Polifilo, 1985) : 529. Thoenes, "La Regola . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 275.

655. Thoenes, "La Regola . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 275.

656. Thoenes, "La Regola . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 275.

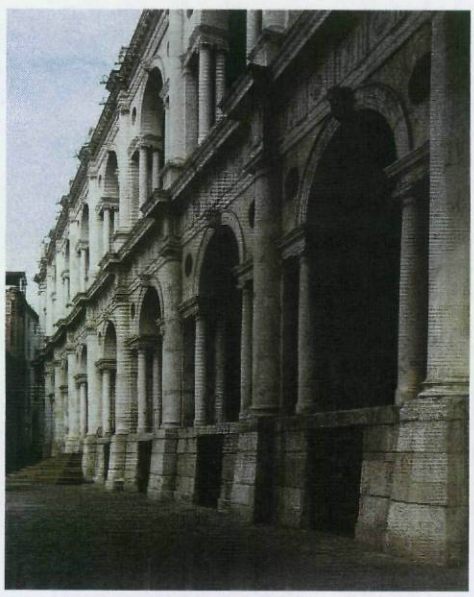
657. Vignola, *Regola, in Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola: Trattati*, 1985 : 516. Vignola cit. por Thoenes, "La Regola . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 273.

658. Chastel, "Les traités d'architecure à la Renaissance . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 14.

104 Andrea Palladio, *loggias* do palácio *della Ragione* (Basílica de Vicenza)

Do mesmo modo, a componente de definição estilística ocupa visivelmente o espaço de interpretação, prevalecendo sobre a compreensão do modo da sua concepção arquitectural. Esse outro mundo ligado à concepção da forma e do espaço parece mais difícil de reconhecer nos tratados, porque a sistematicidade da pesquisa não é tão explícita.

A observação das obras antigas foi uma observação interessada, para além dos princípios de conformação pelas ordens, analisando sequências de espacialidades e a articulação da composição dos corpos de edifícios. Mais do que a imitação de um edifício na sua globalidade (um templo ou um grande complexo termal, por exemplo), há apropriação de partes de soluções. Colunatas, átrios e pátios, a sequência de espaços abertos e encerrados, o modo de composição axial, a forma centrada dos monumentos funerários, esses são alguns dos elementos usados na invenção de novas formas edificadas e na concepção de novas espacialidades da arquitectura, aplicada ao desenho dos edifícios e da cidade. O exercício é duplamente o da apropriação de soluções parcelares, viabilizada numa prática e experiência de recomposição que abre a possibilidade de novos modos de vivência do espaço de habitar e da representação, e é o da exposição das novas imagens arquitecturais (revestidas) de evocação clássica. Esse processo de apropriação e de integração de elementos e de imagens da arquitectura da Antiguidade, e da sua recomposição ao modo clássico, permite uma conclusão. O pensamento que o sustenta não procede pela ruptura e o corte, relativamente à



104

experiência medieval e moderna, antes procede pela investigação comparada da posição e equivalência do sentido arquitectónico dos elementos da construção conformadora, e pela transposição de sistemas de inteligibilidade da forma arquitectónica. Howard Burns salienta este aspecto, a propósito da intervenção de Palladio na basílica de Vicenza [**104**].

Na fachada, Palladio explora a transposição de elementos do sistema gótico para o sistema das ordens clássicas. Na posição de contrafortes erguem-se meias colunas assentes num envasamento com esbarro, sobre as quais pousa um entablamento que se recorta em saliência. Desse modo, a estrutura é «quase gótica» no modo como é articulada a interacção de forças de peso e leveza[659].

Consideradas as diferenças de apropriação do estudo do Antigo, podemos voltar ao tema da adesão ao modo clássico. Em muitos casos, o uso de referências clássicas denota uma adesão superficial à novidade, não certificando, por si, a compreensão inerente dos valores da arquitectura clássica. Além disso, a definição da obra de arquitectura implica decisões e escolhas que remetem para a existência de um processo com vias distintas. Há obras de arquitectura e intervenções que devem perfilar-se como obras únicas, cuja singularidade é dada pela novidade das suas formas (renascentistas ou outras). Essa singularidade destaca-se contra um pano de fundo de constância, feito das obras de sentido comum e da arquitectura corrente, arquitecturas da comunidade e do quotidiano que são tomadas por menos claras, no modo como manifestam, à sua maneira, propósitos de renovação e progresso. A diferença está relacionada com a existência de modos do discurso da arquitectura. Na obra singular, a referência erudita a sistemas de significação simbólica e da linguagem clássica é marca da diferença. Na obra comum, o discurso arquitectónico é construído através de uma linguagem de integração, recorrendo aos valores partilhados, de tempo longo.

Uma condição de invariância tem consequências. Sendo as obras correntes informadas por princípios comuns, (re)conhecidos e partilhados, as referências aos aspectos do domínio comum que possam existir nos tratados, relativamente a essas obras, não têm a mesma visibilidade que a exposição do que é especial e único. Inclusivamente, a própria ideia de que poderia existir um domínio da arquitectura corrente e comum que seria entendido como um corpo próprio, mas não estaria indiciado nos tratados, parece carecer de fundamento. No entanto, a formulação desse modelo de interpretação permite traçar a direcção para o prosseguimento do estudo. Trata-se de uma dupla direcção. Por um lado, implica desenvolver a noção de dois discursos de arquitectura essencialmente diferentes. Por outro lado, implica identificar as problemáticas arquitecturais subjacentes, unindo, numa perspectiva transversal, as pontas dos dois modos.

659. Howard Burns, "Andrea Palladio (1508-1580): la création d'une architecture systématique et communicable" ; *in* Guido Beltramini e d'Antonio Padoan, *Andrea Palladio, l'oeuvre architecturale* ; fotografie Pino Guidolotti ; introduction Howard Burns ; texte Guido Beltramini (Venezia : Marsilio Editori, 2000 ; Paris : Flammarion, 2001) : 8. Id., "The drawing as a building, and the building as a drawing: drawing and project in the work of Andrea Palladio (1508-1580) ; conferência proferida no Museu Soares dos Reis, no âmbito da exposição "Desenhos de arquitectos" (2002, Jun., 22).

Ao mesmo tempo, o reconhecimento de um duplo "movimento divergente" sugere uma direcção de interrogação, a montante, inquirindo sobre a possibilidade de existir um fundamento comum, pelo lado da concepção arquitectural, independente da expressão própria do discurso arquitectónico e da resolução ornamental da obra. Lembremos que a *Regola* de Vignola confirma o uso das ordens clássicas como *ornamento* da arquitectura, expressão do discurso da conformação trilítica da forma. A sua eficácia está na indicação de um método sistemático que institui a prática corrente do uso de ordens, como sinal no plano de comunicação, e admite a substituição de uma ordem por outra, sem afectar essencialmente a proporção da forma arquitectural. (Inclusivamente uma parte da apresentação trilítica, que é resolvida no plano superficial da parede resistente, é representada de modo diferente, no interior e no exterior do edifício, sendo a diferença especialmente notada, no caso das igrejas.) Uma consequência do entendimento das ordens como valor de expressão é a de que a presença de uma notação de referente clássico, ou o debilitamento da sua incidência, ou, ainda, a sua ausência não asseguram, por si, uma delimitação de campos de concepção *arquitectural* nova.

6.2.5 Teoria e prática, uma via de integração e abertura na formação do novo

Na perspectiva do estudo do tempo "entre" os tempos da medievalidade e da modernidade, a revisão de interpretações sugere metodologicamente um cruzamento de leituras, de modo a tornar possível o seguimento de continuidades e o reconhecimento da coincidência de oposições que transformam lugares possíveis de uma "passagem" em momentos de sentido ambivalente. Um aspecto de ambivalência refere-se ao facto de a Idade Média ter continuado o estudo da cultura clássica, não ignorando textos da Antiguidade, incluindo partes do tratado de arquitectura de Vitrúvio[660]. A transmissão do conhecimento do texto de Vitrúvio decorre em círculos de cultura, que tratam da antiguidade e da história, e no quadro da formação de um corpo de especulações cosmológicas e de teorias de arquitectura, em volta do número e da proporção[661].

De um outro ponto de vista, no que concerne a formação do pensamento teórico, é possível questionar a existência de um corte entre a Idade Média e o Renascimento que delimitaria, respectivamente, de um lado, o mundo dos ofícios e um saber de artesania, e do outro, o mundo da ciência *sapiente*[662]. O Renascimento incorpora elementos do saber medieval, nas suas obras e na teoria escrita, como é reconhecido no caso dos tratados de Philibert de L'Orme. Para a formação de

660. Erwin Panofsky, *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental* [Renaissance and Renascences in Western Art], (Stockholm : Almquist & Wiksells, Gebers Förlag, cop. 1960 ; Lisboa : Editorial Presença, 1981) : 69(1),242(45).
661. Rykwert, "On the Oral Transmission . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 43
662. Jacques Le Goff, "Préface", *in* Bechmann, *Villard de Honnecourt*, 1991 : 8.

uma teoria do antigo contribui o saber acumulado do ofício, referenciado à prática das obras e à experiência do estaleiro, integrado com o estudo das obras da Antiguidade, como é reconhecido no caso dos arquitectos do Renascimento com intensa actividade edificadora. Assim, na sistematização da teoria de arquitectura, não houve como que o lançamento de uma "ponte", da Renascença para a Antiguidade clássica, e a omissão de um longo interregno de medievalidade.

Se os diferentes mundos são permeáveis, todavia é igualmente possível delimitar momentos específicos de produção teórica intensa, reconhecendo que detêm uma dinâmica própria de produção de reflexão que pode tornar-se independente do exercício continuado da disciplina.

> Chastel 1988. . . . *architectural thought has developped phase by phase with its own dialectic*[a], en prêtant à la théorie une autonomie relative, certes, mais constatable par rapport aux réalisations: les deux domaines ont en quelque sorte leur inertie propre.[663]

> Wilkinson 1988. . . . although theory and practice are related they also have independent momenta and therefore, a theoretical tradition demands a theoretical justification.[664]

Tais momentos de produção de reflexão teórica intensa estão associados, entre os séculos XV e XVI, a uma dinâmica de sistematização e de assimilação do novo que revela a "estrutura" de uma passagem e de uma mudança epocal em curso. Mas, a formulação do novo é feita com os textos, e os tratados, e sendo-o com que escritos? Em certa medida, a parte decisiva do sentido de relação entre a teoria e a prática não está no acompanhamento da aplicação da teoria à prática, conferindo a tratadística com o exercício aplicado e analisando o âmbito da sua incidência. Interessa a perspectiva inversa do modo como a prática sintetiza o conhecimento, integrando-o no particular de uma acção e actualizando-o.

Do ponto de vista do objectivo do nosso trabalho, interessa pensar, não o processo de ordenamento genérico do pensamento teórico e o modo como gere a complexa trama de conhecimentos e referências de longo tempo, mas o momento específico em que uma prática disciplinar, ao mesmo tempo que aplica e integra conhecimentos, articula um pensamento novo. Sobretudo, observando a formação do (novo) conhecimento, interessa compreender o momento específico da especulação conceptual que "suspende" a continuidade de uma prática antecipada, para procurar outro modo, cuja fundamentação é encontrada através da realização. A parte de formação de teoria necessita de ser compreendida de modo integrado com a prática que lhe dá origem. Do mesmo modo que aparece o desenho de projecto, como plano de mediação entre a ideia e a obra, com a tratadística do Renascimento abre-se um espaço de crítica da obra e de apreciação da prática de arquitectura, formado a partir da escrita disciplinar. Essa instância introduz uma espécie de "filtro" de observação

663. [a] John Summerson, "The Case for a Theory of Modern Architecture", *Journal R.I.B.A.*, 64 (1957) : 307-313 ; *in* Chastel, "Les traités d'architecure à la Renaissance . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 8.

664. Catherine Wilkinson, "Renaissance Treatises on Military Architecture and the Science of Mechanics", 1988, *Les traités d'architecture*, 1988 : 467.

que remonta ao antigo, através da interpretação do texto de Vitrúvio, em confronto com o estudo do legado construído da Antiguidade, ainda subsistente. Porém, talvez a conclusão mais decisiva da observação do processo seja a de que esse plano de mediação não é "neutro", nem científico, no sentido de que produz a verdade abstracta de um sistema clássico.

Não é indiferente ao pensamento teórico o facto de a direcção do seu aprofundamento ser determinada pela necessidade do exercício prático. Se a actividade de reflexão arquitectural é desenvolvida, pontualmente, através do desenho e da obra construída, na sua circunstância específica, a reflexão devolve, filtrado, o olhar individual e personalizado dos mestres de arquitectura sobre o seu exercício profissional, no modo como foi praticado no conferimento das formas modernas e antigas. O caminho da prática à sistematização do seu conhecimento é explicitado por Francesco di Giorgio. A reflexão encontra-se associada estreitamente à experiência prática .

> Maltese 1967. ma il suo carattere saliente fu di non saper concepire l'esposizione teorica come separabile dalla propria e personale pratica quotidiana e di interderla perciò dinamicamente, per il meglio e per il peggio, cioè mai in tutto veramente conchiusa ou conchiudibili. Perciò l'opera teorica di Francesco costituisce un problema intricadissimo e sostanzialmente non separabile da quello della ricostruzione della sua attività pratica . . . e quindi costituisce anche un passo obbligato per chi voglia comprendere fino in fondo la vicenda culturale del Rinascimento.[665]

Também a actividade de projecto dos mestres da família dos Sangallo e de Peruzzi se revela decisiva para entender a sua contribuição para o conhecimento da arquitectura ao modo antigo e para a sistematização das ordens clássicas[666]. A produção teórica é solicitada pelo projecto, na oficina, e pela obra, na sua realização nos estaleiros. É a experiência de desenhar e construir ao modo antigo que cria as condições para uma nova "geração" de tratados de arquitectura, a partir do segundo quartel do século XVI, desde logo com os livros de Serlio que muito devem à experimentação prática da obra e ao desenho de estudo do antigo de Peruzzi. Uma parte dos tratados de arquitectura é dedicada à transmissão da experiência moderna praticada nas obras civis comuns e na edificação doméstica corrente, e à apresentação de exemplos de soluções novas que integram inclusivamente elementos do antigo. Alguns desses aspectos surgem enunciados, pela primeira vez, nos tratados de Francesco di Giorgio.

> Maltese 1967. Tutta la sua trattazione degli ordini architettonici, del proporzionamento dei volumi, della distribuzione degli spazi negli edifici pubblici e soprattutto privati parte dall'indagine concreta sui monumenti antichi, ma ne trae norme pratiche indipendentemente dall'insegnamento vitruviano, aprendo la strada a innumerevoli applicazioni. Da questo punto di vista i capitoli della più matura stesura del trattato relativi all'architettura civile non hanno riscontro se non nella trattatistica cinquecentesca, di cui costituiscono la premessa indispensabile.[667]

665. Maltese, "Introduzione", *in* Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo I : xvii.
666. Günther, "Das geistige Erbe Peruzzis . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 227-245.
667. Maltese, "Introduzione", *in* Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo I : XXI-XXII.

Além de mencionar a parte que deve à consulta de reputados livros (de Vitrúvio em particular), no que se refere à linguagem clássica e às proporções de templos e palácios, Francesco di Giorgio toma para si uma parte de autoridade, decorrente da observação pessoal e do trabalho de medição realizado em edifícios da Antiguidade. O autor reconhece que escreve sobre algumas questões que têm permanecido *ocultas*, ou que apenas mereceram comentários ligeiros de alguns autores modernos, sublinhando que a sua exposição procura contribuir para a correcção de uma prática corrente que julga eivada de erros.

> Giorgio, *Tratt. S/M*, [Preambolo]. . . . per questo dico che nissuno si persuada che tutto quello che in questa mia operetta si contiene vogli sia reputato di mia invenzione, perché in molte cose io a mio proposito ho tratto di più autentici libri: e spezialmente da Vitruvio, massime nelle proporzioni delle colonne, base e capitelli, cornici, et altre proporzioni di tempi e palazzi, . . . Ma le forme varie e figure di tempi e case insieme con tutti li altri trattati sono del mio debile ingegno invenzioni; nelli quali se alcuna cosa sarà che a' lettori non piacesse, imputato sia a le mie picciole forze, e se alcuna parte vi fusse, la quale porgesse piacere o vero utilità, quello solo [veramente] sia ringraziato dal quale |*S* 2v| sono tutte le grazie, e tutti li beni procedano, e da me solo sia accettata questa [bona] disposizione di voluntà, per la quale molte cose di assai diletto et utile saranno a ciascuno manifeste, le quali per molte età sono state occulte [e al presente sono] *benché a me non sia ignoto alcuni moderni in questa arte avere commentato e scritto, peroché infine nelli utili e difficili passi legermente quelli trovo esser passati.*[668]

Francesco di Giorgio tem a noção do significado inovador das suas propostas (distinto de uma reposição nova do antigo), como os desenhos de «formas várias e figuras de templos e casas» que atribui ao seu *débil* engenho e invenção. Sobretudo, destaca a condição aberta dos novos enunciados. Várias passagens da obra de Francesco di Giorgio tocam pontos essenciais de uma reflexão sobre a natureza da acção disciplinar.

> Giorgio, *Tratt. T/L*, [Architettura antica e moderna e pratiche costruttive]. [acerca das casas de príncipes e de grandes senhores] Anco essi casamenti sono da fare molto più degni e belli che io o sprimar e disegnare ne posso, perché in molte diversità di forme ordenare e componar puossi, come che è detto che la sottilità, opra e ingegno dell'architetto, e anco la comodità del luogo e sitio; de' quali qui partitamente disegnati alcun dimostraremo.[669]

No projecto, há várias aproximações possíveis, «tantas sentenças quantos homens», e deve ser atendida a especificidade de cada caso. Assim, não é possível fazer corresponder integralmente a experiência da prática com a sua descrição e sistematização teórica. A incompletude dos tratados ou a prevalência de certos aspectos da prática disciplinar, relativamente a outros possíveis, não decorre apenas dessa dificuldade de exposição sistemática e de ordenamento sintético do conhecimento, mas é uma condição inerente da disciplina. Para cada momento, a teoria escrita devolve um recorte específico feito sobre a reflexão teórica sedimentada que denota, no enquadramento dado, os interesses específicos desse tempo. Desenha-se a impossibilidade de enunciar uma teoria global e um sistema que integrem e descrevam todos os casos particulares, numa síntese mais geral e mais simples que os casos descritos.

668. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 297.
669. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo I : 75.

É na reflexão sobre as contingências do exercício disciplinar, e sobre a formulação do pensamento disciplinar, relativamente ao seu exercício prático, que a posição de Francesco di Giorgio revela a atitude de homem da ciência moderna. A importância da sua escrita teórica, que acompanha os primeiros passos do registo sistemático da matéria da arquitectura, está na formulação de uma condição de dúvida. Por vezes, o autor contenta-se com a identificação do problema, deixando em aberto a possibilidade da sua resolução.

> Giorgio, *Tratt. S/M*, [Preambolo]. Non dubito [ponto] che da molti [ignoranti e presuntuosi] sarò *in alcune parti* ripreso perché non è possibile a ogni omo satisfare, essendo tante sentenzie diverse quanti omini. Ma io, non avendo di questo molestia, solo questo merito delle fatighe mie aspetto, che da qualche intelligente da alcuna parte mi serà rendute grazie se non come determinatore, almeno come motore delli altri ingegni più sublimi e virtuosi.[670]

A ideia do problema em aberto tem como contraponto a noção do carácter aberto e plural das respostas possíveis. Francesco di Giorgio entende o seu lugar no quadro de um processo que apenas pode determinar parcialmente, e, quando muito, deseja influenciar «como motor de outros engenhos mais sublimes e virtuosos» (a formulação não é apenas uma figura de modéstia). Por vezes, o seu discurso define um enquadramento de princípios genéricos que particulariza, mostrando um desenho indicativo e *uma* solução, entre muitas possíveis. A posição de abertura aponta a direcção da resolução atenta à especificidade de cada caso. (Ainda vêm distantes outros propósitos de sistematização e de codificação que aspiram à normativa de regras definitivas.) A abertura decorre da experiência da prática disciplinar do arquitecto que sabe da necessidade do engenho para resolver a ponte entre os conhecimentos e as regras, e responder às condições impostas pela circunstância dos casos.

Com a perspectiva voltada ao domínio da obra de arquitectura construída, como lugar de apropriação do conhecimento e da sua transformação, o que está em causa não é, portanto, a identificação de uma «bela teoria» e a certeza da sua prática, regulada por uma aplicação normalizada. Numa passagem de Francesco di Giorgio, citada anteriormente, a teoria surge como uma noção marcada pela incompletude. Um enunciado de sistematicidade que não é sintético e não pode prever todas as resoluções possíveis, e como tal, não é concluso, nem é passível de ser concluído. Do mesmo modo, esse parece ser, também, o problema inerente à natureza da obra nova. A teorização do novo e a formulação da sua construção teórica não podem ser separadas «da realidade que constitui o seu objecto», na complexidade do processo de referências para a sua formação, e em virtude do carácter parcial, fragmentado da transformação.

O cerne do problema está na estrutura da inovação e nos modos de desbravar um novo caminho. A capacidade de talhar um percurso novo não depende de uma visão sistemática e global (que não está

670. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 297-298 ; a passagem é acompanhada de um extenso comentário em nota que não foi transcrito.

formada, nem verdadeiramente irá estar), mas da capacidade de lidar, com experiência, com as condições da sua necessária incompletude. Faz sentido antecipar, numa formulação da época, o que é preciso para descobrir um caminho.

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, IV. Sobre este negoçio falou Aluaro da costa em Saragoça muitas vezes a Fernam de magalhães, & achando nelle võtade de se tornar pera ho Regno, screueo hũ a carta a elRei que eu vi, que do deuia de recolher por ser homem de grandes spritos, & muito pratico nas cousas do már.[671]

> Andrada, *Cron. Dom João o III*, I. hum nosso natural, por nome Fernão de magalhaens homem de grande espirito, e de muyta pratica e experiencia na arte da nauegação[672].

A capacidade de descobrir um caminho é concedida àqueles que demostram ser homens de «grande espírito» e simultanemente «muito práticos», como é notado relativamente a Fernão de Magalhães.

6.2.6 A descrição de outras arquitecturas e cidades do mundo na formação do «nosso modo»

A procura de referências associadas à descoberta do antigo, de imagens obtidas através de descrições de arquitectura (escritas e desenhadas), de informação de teoria e de práticas, notada nos tratados, inscreve-se num trabalho de concepção da obra. Todavia, por si, essas referências não certificam a qualidade de *novum* da obra nova pensada: na qualidade de dados, integram a colocação do problema, mas não pertencem à solução.

Em particular, uma obra que apresenta uma linguagem arquitectónica, assente no uso de um *género* de colunas (a designação inicial, ainda antes da noção de sistema das ordens clássicas) anuncia uma nova orientação de modo do discurso da arquitectura. Um sinal, ao nível da aparência, que não é suficiente, em si, para significar a síntese de um princípio de nova concepção da edificação. As ordens clássicas apresentaram essa síntese de representação arquitectónica quando incorporaram, em espessura, um novo sentido programático e de concepção arquitectural e construtiva da obra edificada. E essa concepção nova precisou de integrar a experiência da paisagem edificada conhecida, de lugares, do espaço e do uso, para criar a forma necessária e suficiente ao sentido novo da vida dos homens. Um processo de elaboração arquitectural e de assimilação em profundidade que apenas toma uma parte das suas referências do *antigo*.

Num processo semelhante de integração de elementos, a arquitectura portugesa de início de Quinhentos cruzou percursos, na procura das formas para um sentimento de vida novo, e assimilou influxos do espanto de correr o mundo. Colheu da vista e do relato de obras de Itália os sinais de uma novidade escolhida. Desenvolveu a imaginação e informou o exercício disciplinar, em contacto com alguns tratados da primeira fase, assentes dominantemente no texto e com raras figuras notadas. E foi ao encontro de outras arquitecturas e cidades, e da invenção rara das

671. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, IV, xxxvii, 1949, parte IV : 95.
672. Andrada, *Crónica de D. João III*, I, x, 1976 : 20-21.

descobertas, nas rotas de navegação no mundo. Tudo somado, desenhou espaços de referimento discretos. Uma aparente dispersão, na abertura de referências tomadas, caucionada pela formulação de uma convergência ao centro na fundação de uma origem - ideia, raiz e identidade de um modo que é "o nosso".

Alguns apontamentos analisam a condição de edifícios e estruturas urbanas existentes. Encontram-se referências de edifícios notados a propósito dos acontecimentos da vida pública que aí se realizaram, como a sala de madeira, do paço de São Francisco de Évora, onde decorrem as festas de casamento de D. Afonso e D. Isabel, e apontamentos da vivência de espaços interiores e do uso de decoração, associados ao relato da vida, nos círculos próximos da corte. Acrescem elementos dispersos acerca de cidades e edifícios notáveis, e apontamentos referentes ao ordenamento do espaço do território, no norte de África, na costa do Índico e no Oriente. No seu conjunto, as descrições desenham um quadro muito variado que, inclusivamente, integra elementos comparáveis às descrições de arquitectura e da cidade que florescem como um género específico do discurso eloquente (*ekphrasis*), nos círculos de humanistas italianos de Quatrocentos. Constituem exemplo desse género, o discurso eloquente exposto na *História da antiguidade da Cidade de Évora*, de André de Resende (1553), na *Descrição da Cidade de Lisboa*, de Damião de Góis (1554), e os capítulos finais da obra de Francisco de Monçon *Libro Primero dl Espejo del Prĩ cipe Christiano* (1544), dedicados à acção edificadora de D. João III e à descrição da cidade e de edifícios como o hospital de Todos-os-Santos[673]. Num registo de pendor informativo, contar-se-ia o livro de João Brandão (de Buarcos) sobre a *Grandeza e abastança de Lisboa* (1552).

Certas descrições, tal como foram escritas, denotam um ambiente de conversação diletante, formado em círculos cortesãos, tendo como temas de reflexão a arquitectura e a cidade, na perspectiva de um encontro de culturas e dos aspectos de urbanidade, nas partidas do mundo. O interesse dessas referências decorre do modo como foram incorporadas em novos desígnios edificativos, assumidos por comitentes, e foram apropriadas nos projectos de obras, dando origem a imagens recriadas e à invenção de novas proposições arquitecturais e urbanas. A variedade dessas descrições de arquitecturas e cidades do mundo mostra um exercício de permanente referimento comparado com o que era conhecido («como os nossos», «dos nossos», ...),

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, I. [Mombaça 1498] chegon . . . à Ilha de Mombaça que he muito fresca, & há nella muitas fructas, & hortaliças quomo has de Portugal, de muito bõs ares, agoas, trigo, & criações: has casas sam de pedra, & cal, & cantaria, pintadas, & forradas quomo as nossas.[674]

673. Francisco de Monçon, *Libro Primero dl Espejo del Prĩ cipe Christiano . . .*, lvii-lix ; *in* Ana Isabel Buescu, *Imagens do Príncipe. Discurso normativo e representação (1525-1549)* (Lisboa : Edições Cosmos, 1996) : 58.
674. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, I, xxxvii, (1949-1955), parte I : 82.

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, I. [Calecut 1498] Ho pagode, & offiçinas delle erão do tamanho de hũ grande conuento dos nossos, tudo de cantaria muito bem laurada, hos telhados cubertos de ladrilho.[675]

e de diversificação de referências que permitia imaginar e inventar novas formas arquitecturais.

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, I. [Melinde 1498] Ha çidade de Melinde jaz de longo da praia em hum campo raso, çerquada de palmares, & arequaes, tem muitos pumares, & hortas, cõ noras, de boa hortaliça, & fruita despinho, & outras prumajes, tem ho surgidouro lõge da pouoaçã, por estar encosta braua, Ha terra he fertil de mãtimentos, & criações de gado, galinhas, & caça, tudo muito barato, he bẽ arruada, has casas sam de pedra, & cal, & cãtaria, cõ eirados, muito fermosas da bãda de fora, & de muito riquos lauores, & pinturas por dẽtro.[676]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, I. [Calecut 1498] Nesta ordem chegaram ahos paços onde elRei estaua, que sam todos de casas terreas, muito fermosas, assi de edeffiçios, quomo de jardĩs, pumares, & muitos tanques daguoa, ahos quaes em chegando sairam algũs senhores de titulo, a que chamão Caimães a reçebellos, em cuja companhia depois de passarem quatro pateos (á porta de cada hum dos quaes hauia dez porteiros) chegaram a hũa casa junto á em que elRei estaua, donde saiho hum homem velho, vestido de pannos branquos dalgodam que ho cobriam todo.[677]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, I. [Calecut 1498] Esta çidade está situada aho longo de hum arreçife quomo costa braua, he muito grande em distançia mais que em fabrica, porque as casas sam muĩ afastadas hũas das outras, com muitos jardins, das quaes sós has delRei, & hos pagodes sam de pedra, & cal, telhados de tijollo, todallas outras sam palhaças, cubertas de folha de palma, & isto per lei.[678]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, I. [Quiloa 1500] Ha çidade he grande & muito populosa, has casas sam de pedra, & cal, de muitos sobrados, & terrados, muĩ bem guarneçidas, & caiadas da banda de dentro, & de fora, & muĩ bem alfaiadas, pola gente de terra ser riqua: . . .[679]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, II. [Reino de Narsinga 1505] Has çidades, & lugares q̃ tem de longo do mar sam pouoados de mouros, & hos do sertam de gentios. . . . Ha mór çidade deste regno, & prinçipal, se chama Bisnegas, q̃ terá hũa boa legoa de çercoito, de muro mui forte, he bem arruada, tẽ muitas praças, & muito boas casas de pedra, & cal, & outras palhaças, & muito grãdes, & mui fermosos pagodes: Ha nella tanta gente q̃ nã cabe pelas ruas: . . . Na qual elRei tã hũs muito grãdes, & mui sumptuosos paços, assi de casas, quomo patios, jardins, & tanques, em q̃ ha muito pescado.[680]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, II. [Ormuz 1507] Deste lugar se foi Afonso dalbuquerque a hũa villa delRei de Ormuz, *per* nome Orfaçam, çercada de muros baixos, em q̃ hauia algũas bõbardas roquieras, villa bem arruada, & de boas casas de pedra, & cal, com seus sobrados, & terrados: . . .[681]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, I. [Ormuz 1507] Em hũa ponta desta ilha, entre estes dous portos, por respeito das muitas naos que alli vem de Arabia, Persia, & India, & doutras partes, se começou pouco a pouco a fazer hũa çidade, q̃ veo ser de grão tratto, aque do nome chamão Ormuz, çidade rasa, muito bẽ arruada, de muitas, & mui nobres casas de pedra, gesso, & cal, cõ seus sobrados, & terrados, em que hos Reis tem hũs paços em modo de fortaleza, & por a terra ser muito quente, tem todolos moradores no meo das casas hũas chamines com cataventos, com q̃ has refrescam por dẽtro, & se defendem da calma: . . .[682]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, III. [Reino de Cambaia 1514] Tem assi estes Gentios quomo hos Mouros casas feitas aho nosso modo mui grandes, com seus pateos, varandas, & camaras tudo laurado de maçenaria, & pintado douro, & azul, & outras cores, com muitos jardĩs, & tanques daguoa, de que há algũs tamanhos, que poderá nadar nelles hũa grande barca bem carregada.[683]

675. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, I, xl, (1949-1955), parte I : 91.
676. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, I, xxxviii, (1949-1955), parte I : 85.
677. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, I, xl, (1949-1955), parte I : 92-93.
678. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, I, xlii, (1949-1955), parte I : 98.
679. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, I, lvii, (1949-1955), parte II : 139.
680. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, II, vi, (1949-1955), parte II : 21,22.
681. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, II, xxxi, (1949-1955), parte II : 106.
682. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, II, xxxii, (1949-1955), parte II : 107-108.
683. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, lxiiii, (1949-1955), parte III : 241.

Não é importante inquirir o impacte de tais descrições, no momento da sua publicação que foi desfasado no tempo. Sobretudo, o registo guarda a memória de um debate em torno das arquitecturas descritas, coevo dos acontecimentos relatados, e traça a sombra de infinitos recontos. Um dos exemplos de pluralidade de referimentos é dado pela obra do paço real, na ribeira de Lisboa, com a sua larga frente urbana, escadaria ampla, varandas baixas e altas abertas para um espaço monumental de entrada na cidade, a relação do baluarte com o cais, e os jardins do paço, em terraço, com alegretes voltados ao rio. Uma parte da concepção do paço deve a uma síntese imaginada a partir de descrições de palácios do Oriente, que perduraram na memória de quantos os viram, e foram recontadas, até ingressarem no espaço textual das crónicas. Uma passagem de Damião de Góis relativa à recepção da embaixada de Afonso de Albuquerque na corte do Xeque Ismael, de 1515, em que são descritos com minúcia certos aspectos das cerimónias, trajes, banquetes e espaços interiores, indica o modo como foram percebidas e assimiladas as descrições e os relatos de acontecimentos.

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, IV. [Embaixada de Afonso de Albuquerque à corte do Xeque Ismael, 1515] Quis aqui poer has meudezas deste bãquete pera se saber quão humanamente estes homẽ s viuẽ , & quão afabiles sam, & fora das openiões, & grauidades de Hispanha, & Italia, do que em França, nem Alemanha vsam tanto, senam em suas dietas, stados, & preçedençias, que nestes passam toda ha outra naçam, & segundo contam, & screuem, hos que forã nesta embaixada, me pareçe que esta gente sugeita aho xeque Ismael viue do mesmo modo, & tẽ hos mesmos costumes que hos Polonos, & Roxos, porque em algũ s conuites em que me eu naquellas partes achei, assi ho fazẽ , & no conuersar sam muim afabiles, liberais, & benignos.[684]

Parâmetros de avaliação, definidos em relação com o mundo conhecido europeu, estabelecem a trama de comparações e correspondências. A impressão transmitida é a de uma equivalência de modos de vida, de procedimentos, comportamentos e objectos de outros mundos, evidenciada em expressões como «o bãquete . . . cõ muitos tãgeres . . . aho nosso modo»[685] e «viue do mesmo modo, & tẽ hos mesmos costumes». Assim, o descobrimento e a descrição de certos elementos das arquitecturas e das cidades da África oriental e das Índias concede a diversificação das fontes de projecto que não contempla apenas uma parte de referências de novidade e de diferença exótica. A apreciação, em paralelo, de outras formas de habitar e da paisagem urbana do mundo legitima a imitação de modos que são comparáveis, ou mesmo superam, em qualidade e virtude, o que é conhecido e é praticado nos reinos do Ocidente. Nesse sentido, a recepção de elementos relativos a certas formas de habitar e lugares de espairecer abria perspectivas de melhoramento da qualidade e comodidade das casas, na edificação qualificada.

684. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, IV, x, (1949-1955), parte IV : 27.
685. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, IV, x, (1949-1955), parte IV : 24.

6.3 A prática

Não há *saber* de arquitectura sem prática, o que implica o reconhecimento de que a assimilação de teoria não é suficiente para o exercício da arquitectura. No tempo estudado, 'prática', 'prático(a)' e 'praticar' envolviam uma riqueza de sentidos que foram perdendo espaço no decurso das transformações do processo disciplinar, associadas à deposição de conhecimentos em livro, à formação de planos de mediação entre a ideia e a obra (o desenho de projecto), e à instauração de distinções de níveis de especialidade e responsabilidade, no projecto e no processo da edificação. Seria possível, inclusivamente, falar de transferência de sentidos, em correspondência com uma transferência de competências do domínio da prática para outros domínios do exercício disciplinar. Por exemplo, a *prática* de um tema é hoje um debate de um tema que o entendimento corrente situa no plano "teórico" das ideias. Nesse processo dá-se a consolidação do campo da teoria e a separação de competências disciplinares que antes convergiam no exercício uno do mestre prático, dando origem à formação de novos perfis técnicos do arquitecto e do engenheiro, além do construtor, e das especialidades ligadas à arquitectura militar.

A partir de textos da época, embora fora do âmbito da arquitectura, tentamos equacionar o entendimento da prática. A prática forma-se com o exercício de uma tarefa e um trabalho repetido que permite a aquisição das valências da experiência e da especialidade. Esse é o sentido presente nos primeiros momentos em que é documentado o uso do termo, precisamente no século XV.

> em 1436. homeens boos antijgos e praticos sobrestes fectos[686].

> Lopes, *Crónica de D. Pedro I.* e entom se mostra per pratica quanto cada huum he boom quando he posto em senhorio[687].

> Pina, *Chron. D. Affonso V.* [Discurso do Doutor Diogo Afonso Mangancha, quando D. Afonso V atinge a maioridade aos catroze anos, 1446] «. . . porém porque elle aynda nom tynha idade, pera persy soo reger sem perigo de sy mesmo e das cousas que regesse, nem tivera a pratyca e esperyencia delas como pera Rey compria, e era por ysso necessario tomar alguma pessoa que no Regimento ho ensynasse e ajudasse, . . .»[688]

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, II. . . . & por capitão delles Cutiale, hũ muito esforçado caualleiro, & pratico nas cousas do mar.[689]

A prática adquirida integra o antecedente, actualizando-o no acto da repetição. Representa assim um acto de *mnemosyne*, como reminiscência e como memória guardada na obra. Essa prática experiente não é apenas a experiencialidade de um momento, mas experiencialidade de conjugação, que faz a articulação do conhecimento de outros momentos.

> Lopes, *Cron. dom Joham*, I. Nom embargamdo esto que assi he dito, e que a lõga pratica emsiina, algũ s porem teem oppeniom, que amballas cousas que dissemos, comvem a saber: . . .[690]

686. *Descobrimentos Portugueses. Documentos para a sua História*, 2 vol. e suplemento, publicados e prefaciados por João Martins da Silva Marques (Lisboa, 1944), vol. I : 371 ; *in* Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa, s.v.* "Prático", 1989.
687. Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro I*, prólogo, introdução por Damião Peres (Barcelos, 1932) : 6 ; *in* Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa, s.v.* "Prática", 1989.
688. Pina, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, lxxxvi, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 697.
689. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, II, xxiiii, (1949-1955), parte II : 82.
690. Lopes, *Crónica de D. João I*, II, clxxvi, (1983,1990), vol. I : 376

Lopes, *Cron. dom Joham*, I. E ssa alguem neeste passo escprever, que o Meestre era çerto como lhe estas pessoas tragiã trautada morte, e que numca lho deu a emtemder, speramdo que maneira em ello queriam teer, nom dees ffe a tall escpritura; ca quem nom pode comssemtir hũ a pouca de sospeita, que do Comde dõ Gomçallo tomou, e o teve por ello tanto tempo preso como depois ouvirees, grave lhe seria de sofrer, saber tall theorica como esta, pera esperar a pratica della.[691]

Livro dos Conselhos, "Conselho espeçial que el rey noso *senh*or deu ao ifante dom anrriq*ue* qua*n*do se partio co*m* a armada que foy sobr*e* TanJer" (1437, Setembro, 10). . . . porque a uontade e entender co*m* pratica hão por mayor trabalho hũ a cousa p*er*feitamente acabar que muytas englobadam*en*te cuydar que acaba em as q*u*aes o mais fica por fazer /[692]

A prática experiente é realizada com «vontade e entender», e envolve uma noção da antecipação que permite fundar os passos subsequentes. Na passagem, a experiência projecta a experimentação. O registo da prática, notado na escrita da arquitectura, constitui uma comprovação indirecta da possibilidade de existir anteriormente uma instância de pensamento e de conhecimento, formados sobre uma prática *praticada* verbalmente.

Livro dos Conselhos, "Da maneira que el-rei D. Duarte e os infantes seus irmãos se haviam com el-rei D. João seu pai" (1435, Janeiro, 25). . . . e despois falando a mos*em* garcia d aznares el me dise que uos prazeria auerdes sobre esto de my*m* p*er* escrito algũ s auysamentos porque da nosa // Pratica que el auya bem v*is*ta era muyto contento
. . . consyrando que satisfaço ao que uos praz e que estes auysamen*t*os no*n* so*m* p*er* muyto sabidos, e p*er* menos p*r*aticados, uo los ponho p*er* escrito como realmente foro*m* p*er* nos gardados co*m* o dito *senh*or rey. . . .
escreuo todo comp*r*idam*en*te como o praticamos no*n* declarando de cada hũ a cousa a razo*m* porque entendendo que p*er*a uos seria prolixidade d escritura bem escusada, Rogando uos q*ue* a sustan*ç*ia e bo*m* deseJo com q*ue* uo los emuyo queirais regardar nom desprezando algũ as cousas por uos pareçerem de pequena conta qua de pequenas ocasiões se recreçem grandes desacordos e de acreçe*n*tam as boas uontades e as outras no*n* fylheis que as escreuy por as aprender por e*n*synos de lyu*r*os ou dito de sabedores mas noso *senh*or ante da Jdade comprida nos outorgou grande parte da pratica a Juso escr*i*pta.[693]

Ibidem. . . . tyuemos tal maneyra que correspondeo co*m* a pratica suso escrita que e*m* sua vida sempre com el tyuemos.[694]

A prática da arquitectura é informada por um conhecimento apropriado (na ambivalência de sentidos de se ter tornado próprio e dever ser apropriado à matéria da construção), que engloba a experiência de uso da qualidade dos materiais, o domínio material da arte da edificação, incluindo os instrumentos e meios mecânicos à fabricação da obra; implica o conhecimento e a experiência do uso do sentido da materialidade e da luz, na configuração da forma, do lugar e do espaço. Apenas no limite de um entendimento muito restringido poderia a prática designar uma manualidade reduzida a simples execução.

Interessa pensar a prática experiente e inteligente que é praticada com propósito, e está associada a uma «cognição prática»[695] («connaissances pratiques»[696]). Quatremère de Quincy utiliza também a expressão «pratique savante»[697], uma prática sabedora e sapiente que é exercida com inteligência e criatividade. Esses termos designam com propriedade a natureza do exercício disciplinar no

691. Lopes, *Crónica de D. João I*, I, clxxvii, (1983,1990), vol. I : 380.
692. *Livro dos Conselhos, f.* 135v, 1982 : 123.
693. *Livro dos Conselhos, f.* 123v, 1982 : 100,101.
694. *Livro dos Conselhos, f.* 123v, 1982 : 112.
695. Quatremère de Quincy, *Dizionario, s.v.* "Pratica", 2ª ed. 1992 : 236.
696. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie, s.v.* "Pratique", tome III[e], 1825 : 204.
697. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie, s.v.* "Pratique", tome III[e], 1825 : 204.

domínio da arte da construção. A expressão de D. Duarte «a vontade e entender com pratica» aponta igualmente um sentido da prática reflexiva.

> *Livro dos Conselhos*, "Carta que fez el rey noso *senhor per* sy *Per*a el rey de Castela" (1434, Julho, 8). Ca e*m* todo co*m* a graça do se*nh*or nos e*n*tendemos gardar aquela boa maneira que antre ujrtuosos Jrmãos e amjgos deve ser gardada em qual por a grande e boa pratica que noso se*nh*or de*us* uos te*m* outorgado continuadamente viuer sabemos / e sentymos bem graças a el, que he mais doçe de sentyr e praticar q*ue* ne*nh*ũ as uozes nem estrume*n*tos d ouuyr,[698]

(A carta é relativa ao cantor organista Álvaro Fernandes que se encontra retido na corte de Castela.)

Prática e praticar revestem-se ainda do significado de um debate e discurso de ideias que integra os sentidos da reflexão, de exposição, da análise e de debate. D. Duarte refere-se a essa prática como um discorrer de ideias:

> Dom Duarte, *Leal Conselheiro*. E nom screvo esto per maneira escolastica, mas o que leeo per livros de latim e de toda a lingua ladinha, do que algũ a parte se me entende, concordo com a pratica cortesãa na mais conveniente maneira me parece.[699]

São inúmeros os exemplos do uso da palavra prática com o sentido de discurso e debate de ideias.

> *Livro dos Conselhos*, "Conselho do Conde d oure*m*" (1433, Junho, 4). . . . e porem me pareçe q*ue* a uosa se*nh*oria e uosos Jrmãos sabereis melhor como lhe aueis de falar porq*ue* o aueis mais praticado /[700]

> *Livro dos Conselhos*, "Carta do infante dom Pedro" (1434, Janeiro, 7). Eu corry se*nh*or este tratado e pareçe me que ha nele muytas razões bem ditadas d amizade mas no*n* me pareçem tais ne*m* tantas que mais e melhores non uyse obras a uosa se*nh*oria e bem creo que se desto qujserdes fazer lyu*r*o pe*r* aquelo que a uosa merçe pratica e praticou o podereis escreuer de muytos e marauylhosos notados,[701]

> *Livro dos Conselhos*, "Da maneira que el-rei D Duarte e os infantes seus irmãos se haviam com el-rei D João seu pai" (1435, Janeiro, 25). Asy ledame*n*te como bem podyamos co*m* bo*m* reguardo do seu e nosos estados segundo os tempos e lugares co*m* el falauamo*s* e pratycauamos. . . .
> Por toda esta pratica que a el auyamos . . . .
> Esto me pareçe que deue ser mostrado a poucas e çertas pesoas, qua se o uyre*m*, os que som fora de tal proposito e pratica mays querra*m* prasmar e contradizer me que filhar delo pe*r*a se*nh*or ou amigos proueitosa ensinança.[702]

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II*. E logo o Duque de Viseu e o Duque de Bragança, e os seus irmãos, depois de partidos Dalmeirim se ajuntarem no Vimieiro, onde todos tiueram pratica sobre isso, . . .[703]

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II*. [Cortes 1490] . . . o lecenceado Ayres Dalmada corregedor da Corte, muyto bem vestido de vestidos ricos que el Rey deu, fez em lingoajem hũ a pratica de muytos louuores del Rey, . . .[704]

(Numa passagem relativa ao mesmo assunto, Rui de Pina escreve: «a arenga que fez o licenciado Aires d'Almadaã»[705].)

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II*. [Princesa dona Isabel, Évora 1490] E estando el Rey, e a Princesa dentro a porta da Cidade, se fez hũ a pratica a vinda, e entrada da Princesa, e acabada os da parayso com singulares estromentos, que tangiam, e os cantores cantauam suauemente, fizeram hũ a espantosa musica, e assi se fizeram outras muytas e muy concertadas representações, . . .[706]

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II*. [Entrada do príncipe dom Afonso e da princesa, Santarém, em 14 de Julho de 1491] No qual estauam os Regedores da villa, e ao sahir dagoa foy feita hua pratica em nome da villa, e acabada o Principe e a Princesa se poseram debaixo de hum paleo de rico brocado que os Regedores leuauam.[707]

698. *Livro dos Conselhos, f.* 98v, 1982 : 92.
699. D. Duarte, *Leal Conselheiro, f. 30c*, 1999 : 110-111.
700. *Livro dos Conselhos, f.* 78v, 1982 : 73.
701. *Livro dos Conselhos, f.* 93, 1982 : 87.
702. *Livro dos Conselhos, f.* 115v,122v,124v, 1982 : 106,111,113.
703. Garcia de Resende, *Chronica*, xxxix, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 50.
704. Garcia de Resende, *Chronica*, cviiii, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 144.
705. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, xxxix, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 961.
706. Garcia de Resende, *Chronica*, cxxiii, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 171.

G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* E hum dia estando el Rey a mesa praticando, por que nauios redondos não podião vir da Mina, disse hum Pero Dalenquer, muyto grande piloto da Guine, e que bem tinha descuberto, que elle traria da Mina qualquer nao por grande que fosse.[708]

G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* E o Prior dom Diogo Dalmeyda, pessoa muy principal e muy aceyto a elle, estando el Rey hum dia em hũ a pratica com outros não falando com elle, . . .[709]

G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* [o rei] . . . e hum dia estando em pratica com certos senhores, e fidalgos, . . .[710]

G. de Resende, *Miscellania.*

Muy poucos adjudadores
acha quem quer fazer bem;
e se alguem bem fecto tem,
sam tantos os glosadores,
que o non faz ja ninguem.
as cousas ante de achadas,
nem vistas, nem praticadas,
he muuyto quem as bem acha,
e muy pôrlhe tacha
quem as deseja tachadas.[711]

Góis, *Chron. do Prinçipe.* [Resposta do Conde de Monsanto ao princípe dom João, que queria ir na tomada de Arzila] "Senhor, quomo ha vontade do que me tendes dito não penda da minha, se nam da delRei vosso padre, nam tenho que vos responder, nem rezam que possa dar açerqua do que tendes determinado, mas isto vos peço, que aquillo que per ventura elRei poderia altrecar comigo, contrariando ho que pedis, vos praza que ambos pratiquemos, porque do discurso das repricas que teuermos aprehenderei has rezões que lhe hei de dar, nam se inclinando a vosso requerimento." . . .
Ho conde mais spantado do replicar do Prinçipe . . . lhe dixe que . . . trabalharia tudo ho que nelle fosse em lhe trazer boa reposta de seu requerimento - ho que assi fez, porque do recado que ho conde deu a elRei, e pratica que com elle teue, resultou hauer ho prinçipe ha liçença que tanto desejaua.[712]

Góis, *Chron. do Prinçipe.* De quomo ElRei Dom Afonso partio de Touro pera Çamora, com tençam de dar batalha a elrei dom Fernando, e dalgũ as praticas que se passaram pera se fazer paz, que na*m* houuerão effecto.[713]

Góis, *Chron. do Prinçipe.* [Príncipe dom João] . . . ho que tudo fazia com tanto tento, e prudençia, q*ue* não tão sómente s'espantauão seus naturaes hauer nelle tal juizo, e saber nas cousas da guerra, mas hos reis dom Fernando, e rainha do*n*na Isabel afirmauão muitas vezes em pratica, q*ue* mór caso faziam da astuçia, e vigilançia do Prinçipe dom Ioão, que do açelerado, e denodado esforço delrei dom Afonso seu padre.[714]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei,* I. [Encontro de Vasco da Gama com o rei de Calecut] Has quaes praticas, & outras que tiuerão, acabadas, porque era já noite elRei mandou que se recolhessem com ho Catul pera hũ a pousada que tinha mandado que lhe dessem, . . .[715]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei,* III. [1514] . . . & sendonos isto assi requerido por elles, com grande instançia tiuemos sobrisso pratica, & olhadas has razões per hũ a parte, & pela outra, & todolos proueitos, & impedimẽtos que se poderião seguir de lho outorgarmos, ou de negarmos, tudo bem visto, acordamos que era muito nosso seruiço fazermos nosso Alcaide aho dito Audaramão de toda xerquia, . . .[716]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei,* IV. Vasco fernandez çesar, foi homẽ de quẽ se elRei dõ Emanuel seruio em muitas cousas por ho achar pera isso muim sufiçiente assi nas da guerra, quomo em outros negoçeos, & ho mesmo fez elRei dom Ioam terçeiro, seu filho, ho qual . . . , ho mãdou aho streito por capitão de hũ a carauela, pera andar no pro*u*imẽto dos lugares dafrica. . . .

707. Garcia de Resende, *Chronica,* cxxxi, *Crónica de D. João II e Miscelânea,* 1973 : 191.
708. Garcia de Resende, *Chronica,* cxlviiii, *Crónica de D. João II e Miscelânea,* 1973 : 216.
709. Garcia de Resende, *Chronica,* cliiii, *Crónica de D. João II e Miscelânea,* 1973 : 220.
710. Garcia de Resende, *Chronica,* cxciiii, *Crónica de D. João II e Miscelânea,* 1973 : 265.
711. Garcia de Resende, *Miscellania, Crónica de D. João II e Miscelânea,* 1973 : 381.
712. Góis, *Crónica do Príncipe,* xix, 1977 : 58,59-60.
713. Góis, *Crónica do Príncipe,* lxxv, 1977 : 157.
714. Góis, *Crónica do Príncipe,* lxxxiii, 1977 : 175.
715. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei,* I, xli, (1949-1955), parte I : 95.
716. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei,* III, liii, (1949-1955), parte III : 204.

> Andando Vasco fernandez çesar no estreito com esta carauela, essas vezes que iha a Arzila praticaua muitas cousas com dõ Ioam coutinho, que depois foi Conde do redondo, capitam, & Gouernador que então era daquella villa, homem que allem de ser muito bom, & esforçado caualleiro, era hum dos melhores cortesãos, & dizedor que então hauia nestes Regnos, . . .[717]

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, IV. [Dom Manuel] Tinha ho voz clara, & bẽ entoada, era muĩ attẽtado no falar, & muĩ honesto & discreto ẽ suas praticas. Quãdo comia, posto q̃ fosse apressado no comer, nẽ por isso deixaua de praticar, & disputar cõ letrados q̃ sẽ pre stauã a sua mesa, & sobre tudo cõ homẽs estrãgeiros, ou cõ algũs dos seus q̃ andarã fora do Regno: . . .[718]

No plano de reflexão, a prática abre espaço à sedimentação das ideias e à sistematização do conhecimento, num tempo em que ainda não há o recurso sistemático ao registo escrito. Nessa qualidade, a prática detém uma dupla particularidade. As ideias sedimentadas são as que vão resistindo ao tempo, porque se revelam mais adequadas e vão reunindo consensos mais alargados. Por esses motivos são lembradas e vão sendo retomadas de novo, isto é, transmitidas. O momento da transmissão implica que as ideias sejam repensadas de novo. A redefinição dessas ideias faz a sua actualidade que é concretizada no momento da prática. Mesmo que não dêem origem a um registo escrito, as ideias que têm possibilidade de permanecer são (podem ser) as que se aproximam de uma "memória de bom-senso", sedimentada no tempo. Em arquitectura, essa memória de bom-senso, de tempo longo, articula-se com um sentido de prática ligada à transmissão dos traços essenciais de um objecto ou de uma sequência de procedimentos. A transmissão reedita, no momento de passagem à acção, uma margem de indefinição que é resolvida nas condições precisas de concretização das acções a que diz respeito. Um processo dessa natureza favorece uma interpretação aberta à diversidade e à criatividade das soluções, decidida conforme a circunstância da nova realização. Pelo contrário, condições escritas, definidas e rígidas, reduzem o âmbtio de interpretação, considerando a situação particular de cada caso. Dá-se assim um "deslocamento de eixo". A atenção passa a estar centrada na verificação da conformidade com as disposições redigidas, colocando, no limite, a necessidade de interpretação filológica do texto, tomado como determinação inquestionável.

Numa prática orientada para a decisão, o problema colocado é conduzido, através do debate, em direcção à solução adequada e significativa. Assim, praticar significa abrir o espaço para a formação de uma síntese, a partir do concurso de diferentes ideias e opiniões. A conclusão é o resultado de uma operação partilhada. A instância da prática de exposição, do esclarecimento e do aprofundamento das ideias, e a tomada de decisões têm correspondência na instituição da figura do *conselho*, como adiante será desenvolvido. A prática associada ao conselho envolve a leitura compreensiva do contexto e dos fundamentos da solução. A escolha e a maximização da informação

717. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, IV, lvii, lviii, (1949-1955), parte IV : 155,156.
718. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, IV, lxxxiiii, (1949-1955), parte IV : 223-224.

disponível tomam o sentido de uma generalização, procurada num consenso que "reduz" as questões ao cerne do problema do que irá permanecer como essencial na memória transmitida. A ideia de que a memória se liga a um processo de "redução" pode depreender-se de uma passagem de Fernão Lopes que coloca, em alternativa a um discurso letrado, um «ementar por palavra», por «escrito», e «reduzir a memoria».

> Lopes, *Cron. dom Joham*, II. [Arcebispo de Lisboa] E acabado seu ffallar o Bispo [de Siguenza] tirou o sombreiro, dizemdo que era verdade, em ademdo outras tam boas per latim e per limguoagem, aleguamdo Casiodoro e outros doutores da Igreja, do bem que se seguia da paaz e outros ditos leteradamente a seu preposito eixertava. . . . e falaram loguo = em ellas = quoamto lhe prouve, dizemdo que mais largamente lhas emviariam depois per escrito. Os de Purtuguall diseram que tães cousas nam erã pera emmentar per palavra, nẽ escripto, nem as reduzir a memoria, sallvo falar em bem de casamemtos de hũ a parte com outra, e nos boos divídos que aviam e semelhamtes cousas todas emdotivas de paaz e leixar as chaguas soldadas, que por taees razoamẽ tos tornariam a deitar samgue. E elles diseram que nã podia ser doutra guissa, por bem e comcordia damballas partes, por verem mais certo que taees eram; deshy espediramse hũ s dos outros e foramse.[719]

A natureza do conhecimento transmitido pela prática apresenta algumas diferenças relativamente ao conhecimento transmitido pelos livros. Um registo escrito de conhecimentos implica um recorte efectuado, segundo a visão de momento do que deve ser guardado, que introduz uma componente de "conservadoria" (o que foi escrito e como foi escrito). A sua apropriação ulterior colocar-se-á no plano de uma interpretação literal do texto.

Em alternativa, a prática antiga implicava uma conservação selectiva e uma transmissão participada num processo colectivo de depuração que reduzia o essencial a uma memória de bom senso. A sua transmissão de novo implicava um trabalho de discriminação e de especificação aplicada, e a articulação de novas sínteses. Nem tudo era transportado, mas apenas o que resistia num processo de selecção e de redução.

Certos aspectos de uma *prática* focada no problema, debatendo-o para assentar as ideias que permitem identificar a solução, encontra singulares pontos de convergência com as necessidades da reflexão, na contemporaneidade. Na actualidade, a exponencial divulgação de informação e conhecimentos, sob a forma de texto e imagens, a vertiginosa mobilidade e acessibilidade dos pontos de informação, e a desmultiplicação das articulações permitidas tornam impossível um domínio de síntese das questões, assente nos pressupostos de uma capacidade individual de reunir "todos os elementos de prova" e de lidar com a fundamentação conclusa das decisões tomadas singularmente. Nessas condições, um conhecimento do tipo "alfobre" que tudo guarda e transporta confronta-se com a infinitude de ideias e de material imponderado, sabendo da sua irremediável incompletude e permanente desactualização. A prática antiga de uma prática focada apontava o

719. Lopes, *Crónica de D. João I*, II, clxxxviii, (1983,1990), vol. II : 415.

sentido do conhecimento, como uma essência de memória e o sentido da sua inscrição. A ideia de partir do problema para a solução, por oposição à ideia da aplicação de soluções.

> Silberman 2000. the problem tells you how to solve the problem . . .
> Rules-based, Boolean computing assumes that we know best how to solve a problem . . . My background comes completely the other way. The problem tells you how to solve the problem. That's what the next generation of computing is going to be about: listening to the world.[720]

6.4 A fábrica da obra e a razão de fazer

6.4.1 Fabrica et ratiocinatione

A prática da arquitectura é realização. Fazer a obra, *fabricar* e daí, também, fábrica da obra. Assim reencontramos o sentido antigo da palavra *prática*, como pensamento das ideias com vista à determinação da solução (no sentido de desígnio e projecto), e como acção através da realização. O enunciado de Vitrúvio, no início do primeiro livro *De architectura*, mantém pleno sentido. A obra nasce de «fabrica et ratiocinatione».

> Vitr. I.i.1. Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera. Ea nascitur ex fabrica et | ratiocinatione. Fabrica est continuata ac trita usus meditatio ad propositum deformationis, quae manibus perficitur e materia, cuiscumque generis opus est. Ratiocinatio autem est, quae res fabricatas sollertiae ac rationis pro portione demonstrare atque explicare potest.
>
> *Vitruvius/C.Caesariano*, I, i. La Scientia Del Architecto Si e Ornata de molte discipline & uarie eruditione: per il cui iudicio se approbano tute le opere quale da tute le altre arte si perficeno: Questa nasce di fabrica & di ratiocinatiõe. La fabrica si e una cõtinuata & trita meditatione di consuetudine quale si fa cõ mane: & bisogna hauere la materia de caduna generatione al proposito de la formatione. Ma la ratiocinatiõe si e quella che le cose fabricate con solertia & con ratione di proportione: po dimonstrare & explicare.[721]
>
> *Vitruvius/Perrault*, I, i. L'architecture est une science qui doit être accompagnée d'une grande diversité d'études et de connaissances, par le moyen desquelles elle juge de tous les ouvrages des autres arts qui lui appartiennent. Cette science s'acquiert par la pratique et par la théorie : la pratique consiste dans une application continuelle à l'exécution des dessins que l'on s'est proposés, suivant lesquelles la forme convenable est donnée à la matière dont se font toutes sortes d'ouvrages ; la théorie explique et démontre la convenance des proportions que doivent avoir les choses que l'on veut fabriquer[722].
>
> Vitrúvio, *Da arq.* A ciência do arquitecto é ornada por muitos conhecimentos e saberes variados, pelos critérios da qual são julgadas todas as obras das demais artes. Ela nasce da prática e da teoria. Prática é o exercício constante e freqüente da experimentação, realizada com as mãos a partir de materiais de qualquer gênero, necessária à consecução de um plano. Teoria, por outro lado, é o que permite explicar e demonstrar por meio da relação entre as partes, as coisas realizadas pelo engenho.[723]

A diferença de sentidos mais significativa está na passagem do conceito de «fabrica et ratiocinatione», que ainda é adoptado na tradução de Cesare Cesariano, para «prática e teoria», como escreve Perrault. O seu texto exerce uma influência determinante nas traduções subsequentes. A passagem é comentada por Francesco di Giorgio[724].

720. Steve Silberman, "The Quest for Meaning: The World's Smartest Search Engine took 250 Years to build. Autonomy Is Here", *Wired* 8.02 (2000, Feb.) : 179.
721. Vitruvio, *De architectura* [Caesare Caesariano, 1521], 1981 : IIv.
722. Vitruve, *Les diz livres D'Architecture* [Claude Perrault, 1673], 1986 : 19-20.
723. Vitrúvio, *Da arquitectura*, 1999 : 49-50.
724. *Ver* : 1098. Giorgio, *Trattati T/L*, [Templi], 1967, tomo I : 36-37.

É significativo o modo como Vitrúvio define o conceito de *fabrica*, enunciando as três vertentes *meditatio*, *propositum* e *deformatio*. Fábrica não se reduz uma realização entendida como execução manual simples. A definição de Vitrúvio não se reduz, assim, a um interpretar da obra como resultado de acção da sua fabricação e razão. A edição que seguimos aprofunda o sentido de fábrica como um conceito complexo e uma síntese de sentidos. *Meditatio* envolve os sentidos de reflexão e de exercício, este em concordância com o sentido presente na expressão grega[725]. Por sua vez, *usus* tem o sentido de uso, exercício, prática (habitual), costume, funcionalidade, utilidade, vantagem, proveito, necessidade[726]. *Propositum* integra as noções de plano e tema, mas também de objectivo e de finalidade. *Deformatio* inclui a ideia de delineação da forma e conformação.

> Castelli 1966. [la] *natura* della forma così come si presenta nella *deformazione* dell'intenzione dell'autore nell'atto del *formare*[727]

Quanto a *ratiocinatione*, Vitrúvio não precisa o conceito neste contexto, mas usa o termo cerca de trinta vezes, ao longo do texto[728], num sentido de concepção, de conhecimento teórico e de compreensão de relações de simetria. O conceito está assim relacionado com a configuração da obra, distinguindo-se do conceito de *fabrica*, mais ligado ao pensamento da sua materialização. Interessa-nos, sobretudo, pensar que a obra contém esses diferentes sentidos. As expressões «fazer a obra» e a «fábrica da obra» designam uma operação que faz a integração de vários sentidos numa síntese.

A actividade mental do arquitecto procede pela relação entre o corpo de conhecimentos de arquitectura e a experiência de materialidade e da edificação da forma da obra. A sua acção integra e *resolve* o modo de conhecimento, que é generalidade, na obra que é particularidade e especificação. O processo forma saber de arquitectura: um saber que pode ser pensado como saber entender, saber com propósito e saber de prática, um pouco à semelhança da expressão «uontade e entender com pratica», de D. Duarte[729]. Existe sempre *practicidade* na acção do arquitecto, porque *faz*, agindo com «determinação criativa promotora de forma» (Grassi[730]). Essa practicidade funda-se na observação que vai tecendo conhecimento e memória e formando a contextura específica. O trabalho de tessitura é fundamentalmente diferente do uso especulativo do conhecimento e da memória, como material encerrado em si mesmo.

725. Curt Fensterbusch, "Anmerkungen", *in* Marcus Vitruvius Pollio, Vitruvii De architectura libri decem=*Zehn Bücher über Architektur* ; übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch (5. Aufl., Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991) : 533(6)

726. *Magnum lexicon latinum, et lusitanum*, 1833, *s.v.* "Usus". Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français*, 1934, *s.v.* "Usus".

727. Enrico Castelli, *Simboli e Immagini. Studi di Filosofia dell'Arte Sacra* (Roma : Centro Internazionale di Studi Umanistici ; Edizioni Rinascimento, 1966) : 20.

728. Fensterbusch, "Anmerkungen", *in* Vitruvius, *De architectura*, 1991 : 533-534(7).

729. *Livro dos Conselhos*, *f.* 135v, 1982 : 123.

730. Grassi, "Prefacio", *in* Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 8.

A qualidade de fundamento da prática, em arquitectura, tem características específicas que são compreendidas a partir do interior e do seu exercício, mas podem não ser evidentes de um ponto de vista exterior ao exercício disciplinar. A prática, esse *fazer*, procede com orientação. O seu trabalho é direcção, e a direcção é dada pelo objecto do trabalho, sendo determinada pelas exigências que a sua progressiva objectivação vai impondo, em relação com a definição de funções, do uso e de sentido.

> Heidegger 1927. Das »praktische« Verhalten ist nicht »atheoretisch« im Sinne der Sichtlosigkeit, und sein Unterschied gegen das theoretische Verhalten liegt nicht nur darin, dass hier betrachtet und dort *gehandelt* wird, und dass das Handeln, um nicht blind zu bleiben, theoretisches Erkennen anwendet, sondern das Betrachten ist so ursprünglich ein Besorgen, wie das Handeln *seine* Sicht hat. Das theoretische Verhalten ist unumsichtiges Nur-Hinsehen. Das Hinsehen ist, weil unumsichtig, nicht regellos, seinen Kanon bildet es sich in der *Methode*.[731]

> Idem. Le comportement «pratique» n'est pas «athéorique» au sens où la vue lui serait étrangère et sa différence avec le comportement théorique ne repose pas seulement en ce qu'ici on contemple et que là on *agit*, ni en ce que l'action, pour ne pas demeurer aveugle, applique des connaissances théoriques; au contraire, contempler est aussi originalement une préoccupation que l'action a *sa* vue à elle. Le comportement théorique se réduit à considérer, la discernation n'y entre pas en jeu. Mais cettte absence de discernation n'est pas une raison pour que la considération soit sans règle, elle se forme son canon dans la *méthode*.[732]

> Idem. La conducta "práctica" no es "ateorética" en el sentido de la falta de vista, y aquello en que se diferencia de la conducta teorética no reside sólo en que aquí se contemple y allí se *opere*, ni en que el operar, para no permanecer ciego, aplique el conocimiento teorético, sino que el contemplar es tan radicalmente un "curarse de" como por su parte el operar tiene *su* vista. La conducta teorética es un simple "dirigir la vista" que no "ve en torno". Pero el "dirigir la vista" no por no "ver en torno" carece de toda regla: su canon se lo forma en el método.[733]

A integração dos conhecimentos tem a característica de um *in*formar para *en*formar. Implica um «ver em torno», fundado na experiência adquirida, que cuida com propósito (um ver em torno, para...): *Umsicht* (*discernation/"ver en torno"*)[734] e *»Um-zu«* (*fait pour/[el] "para"*)[735]. Heidegger deixou apontado um pensamento que procura abarcar o cerne do momento da realização transformativa, em alternativa a uma exposição balançada sobre posições antinómicas:

> Heidegger 1927. Mit der Erörterung der Seinsfrage wird dieses Bestandstück der Metaphysik zerfallen und andere Bestimmungen verlangen, angefangen von der griechischen - nicht scholastisch-römischen Auslegung von δύναμις - ἐνέργεια [dynamis - energeia]. Mit der »Übersetzung« durch potentia und actus beginnt schon die Bodenlosigkeit und das Heillose aller Dialektik.
> Aber es ist immer noch zu früh, darüber etwas zu sagen.[736]

> Idem. Cette composante de la métaphysique se désagrégera avec l'élucidation du site de la métaphysique, comme elle exigera d'autres déterminations, à commencer par l'interprétation grecque, et non pas romaine puis scolastique, de δύναμις - ἐνέργεια. Avec la «traduction» par *potentia* et *actus* commencent déjà la perte de sol et la perdition propres à toute dialetique. / Mais il est encore trop tôt pour en dire quoi que ce soit.[737]

731. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 69.
732. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 105.
733. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 83.
734. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957: 69; id., *Être et temps*, 1986 : 105; id., *El ser y el tiempo*, 1962 : 83.
735. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957: 69; id., *Être et temps*, 1986 : 105, id., *El ser y el tiempo*, 1962 : 83.
736. "Martin Heidegger an Hannah Arendt mit Beilage" (1967, Outubro, 30) ; *in* Arendt und Heidegger, *Briefe*, 2. durchg. Aufl. 1999 : 161-162.
737. "Martin Heidegger à Hannah Arendt avec textes joints" (1967, Outubro, 30) ; *in* Hannah Arendt ; Martin Heidegger, *Lettres et autres documents 1925-1975* ; édités à partir des Fonds Arendt et Heidegger par Ursula Ludz ; traduit de l'allemand par Pascal David (Paris : Éditions Gallimard, 2001) : 159.

De certo ponto de vista, e sem procurar enunciar uma definição rigorosa, o exercício da arquitectura pode ser pensado (também) como uma construção de relações que integra conhecimentos e experiências com a práctica de criação do objecto. Nesse processo de criação, o objecto criado vai sendo compreendido progressivamente na sua objectivação, e a objectivação torna-se "perspectivação" do seu sentido. Por sua vez, a ideia de uma estrutura articuladora de relações envolve uma noção de centro. O lugar de convergência e de integração dessas relações que é a obra de arquitectura. Assim, a arquitectura poderia ser pensada como um *meio* - o meio de organizar a vida, e o meio do mundo que organiza. Heinrich Tessenow fala desse meio como um *centro*, lugar ocupado pelo mundo da *artesania*. A partir desse centro, dentro da disciplina, poderiam ser pensados outros modos: a artisticidade do trabalho singular, qualificado e a fabricação em série e do objecto artesal.

> Tessenow 1919. El artesano pretende siempre situarse en el centro (*Mitte*), desea estar como trabajador en esa posición, donde nos encontramos cuando realmente somos hombres: en el centro del mundo (*Weltmittelpunkt*).[738]

> Tessenow 1921. Ya que el taller del artesano se transforma en una fábrica si éste acentúa lo social, y ya que su taller puede convertirse en un "atelier" de creación estética si acentúa lo personal.[739]

6.4.2 *Artesania* e artisticidade

Torna-se necessário fazer uma observação acerca da palavra *artesania* (e artesano, que ainda se encontra nos dicionários de língua portuguesa). Parece-nos que deveria ser relevado um lugar que foi o da artesania, no mundo da arquitectura, como se fosse possível cartografar uma posição e compreender, através da sua descrição (a descrição da sua sombra), a realidade da transformação do corpo da disciplina. Aparentemente, o termo nunca existiu ou, pelo menos, não subsistiu na língua portuguesa, tendo caído em desuso, ao ponto de não ser possível retraçar a sua falta, no plano disciplinar. Contudo, a palavra existe e permanece activa no castelhano.

Bluteau refere a palavra *artesão* que vem do francês *artisan* (o termo já se encontra em Gil Vicente)[740], mas não menciona o sinónimo *artesano* que afirma ser de origem «espanhola»[741]. Relativamente à língua castelhana, a palavra *artesano* deriva do italiano *artigiano* que, por sua vez, deriva de *arte*[742], segundo o modelo de «cortigiano, -egiano» que dá *cortesano; a* passagem é estabelecida por via do catalão valenciano *artesà*[743]. A palavra *artesania* derivaria de *arte*, pelo mesmo processo. Quanto à palavra *artesão*, essa tem relação com *artesa*[744].

Em português, o vocábulo *artesa* coexiste com a denominação mais comum de *masseira*, que também está presente nas falas leonesas. A pronunciação antiga da palavra *artesa*, a forma antiga portuguesa com um -S- simples e a sua evolução,

738. Heinrich Tessenow, *Trabajo artesanal y pequeña ciudad: seguido de El país situado en el centro* [Handwerk und Kleinstadt, 1919 ; Das Land der Mitte, 1921] ; prólogo, traducción y notas de José Manuel García Roig (Murcia : Collegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998 : 70.
739. Tessenow, *Trabajo artesanal . . .El país situado en el centro*, 1998 : 116.
740. Dom Rafael Bluteau, *Diccionario da língua portugueza, s.v.* "Artezão", 2 vol. ; composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado e accrescentado por Antonio de Moraes Silva (Lisboa : Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789), vol. I : 125.
741. António de Morais Silva, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* [1789], *s.v.* "Artesano", 12 vol. ; corrigida, muito aumentada e actualizada por Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado (10.ª ed. revista, Lisboa : Editorial Confluência, imp. 1959).
742. Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, s.v.* "Arte", 4 vol. (Madrid: Editorial Gredos, 1954), vol. I : 290.
743. Joan Corominas e José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, s.v.* "Arte", 5 vol. (Madrid: Editorial Gredos, 1980-1983), vol. I : 363.
744. Corominas, *Diccionario crítico, s.v.* "Artesa", 1954, vol. I : 291.

na língua portuguesa, determinam a presença muito antiga da palavra na Península[745]. Corrominas, que temos vindo a citar, retoma a suposta derivação do francês *artison*, cuja origem «a su vez es oscuro». Porém, conclui que a ideia deverá ser descartada, remetendo, em alternativa, para palavras de sentido semelhante, que têm uma origem basca. Concretamente assinala a antiguidade do sufixo -ESA, frequente na toponímia ibérica (incluindo em regiões catalãs, onde a palavra *artesa* nunca foi usual), o que faria pensar numa origem prerromana, talvez um ibero ou protobasco ARTESIA (ou ARTESA) *gamela*.

Relativamente à origem das palavras *artesão* (e *artesonado*), firma-se a ideia de que «ambas parecen ser extrañas al vocabulario tradicional de la vieja arquitectura española . . . Hay motivo para creer que *artesón* sea creación de los arquitectos clascistas españoles, copiada del it. *cassetone*», já que surgem, no mesmo contexto, os termos *casetón* e *casetonado* «italianismos evidentes (*cassettone* de *cassetta* 'cajita'). . . . las grafías castellanas, de concierto con la pronunciación catalana y portuguesa, rechazan inequívocamente toda base con -SS doble»[746].

Corrominas (em 1954, e com Pascual, em 1980) aponta o aparecimento tardio de artesão, em meados do século XVI (1547); refere também Moraes, para a língua portuguesa, que indica o uso da palavra por Nunes de Leão (antes de 1606) e Freire de Andrade (*Vida de D. João de Castro*, século XVII). O contexto em que surge o termo, na *Vida . . .*, corrobora a interpretação da possível via italiana para a formação da palavra artesão, pois a referência estabelecida - «apainelado com artesãos, e molduras»[747] - é clássica.

Assim, na linha das interpretações etimológicas enunciadas, a diferença das palavras *artesa* e *artesão* poderia denotar uma diferença de exercício do ofício, determinada por referentes estilísticos e consequentemente, acontecida no tempo. Como os dicionários de língua portuguesa foram edificando o seu texto sucessivamente uns sobre os outros, como pode ser constatado, comparando a sequência das entradas de palavras, dada por Bluteau e Moraes -

> "Arteza"/"Artezão"/"Artezoado"/"Artezoar" (Bluteau).
> "Artesa"/"Artesano"/"Artesão"/"Artesoado"/"Artesoar"/"Artesonado"/"Artesonar" (Moraes Silva).

- e a remissão sucessiva dos autores de obras similares seguintes, torna-se difícil esclarecer um processo, a partir do momento que já não é registada a falta do elo de uma designação significativa, como poderia ser o caso para o termo *artesania* que se terá perdido no português, mas permanece em outras falas peninsulares. Do exposto retemos como importante a explicação da derivação da palavra castelhana e galega *artesano*, por referência a cortesano. Do mesmo modo, a existir um significado próprio para *artesania*, como há em outras línguas hispânicas, deveria ser possível estabelecer um paralelo com cortes(an)ia. Ora, a palavra usada correntemente é cortesia; contudo, encontramos documentada igualmente a expressão *cortesania*:

> A.Resende, *Vida do Infante Dom Duarte*. somente proporei um príncipe cristão, religioso na fé, virtuoso nas obras, modesto nos costumes, fácil na conversação, e cortesão dentro dos limites da Real Corte, e cortesania sem fumo de vaidade e sem pendão de hipocrisia.[748]

Assim, pareceu-nos que seria viável recuperar a designação *artesania*, pela evidência da necessidade de fazer uso do sentido que propriamente significa, e que não encontra legibilidade mínima no termo *artesanato* (apenas este em uso, numa designação redutora de sentidos), como não

745. Corominas e Pascual, *Diccionario crítico*, *s.v.* "Artesa", 1980-1983, vol. I : 364.
746. Corominas e Pascual, *Diccionario crítico*, *s.v.* "Artesa", 1980-1983, vol. I : 364-365.
747. J. Freire de Andrade, *Vida de D. João de Castro*, IV, n.º 106, *in* Morais Silva, *Grande Dicionário*, *s.v.* "Artesão[2]", imp. 1959, vol. II : 77.
748. André de Resende, *Vida do Infante Dom Duarte*, cap. i (mandada publicar pela Academia Real das Sciencias de Lisboa, Lisboa : Na Officina da Academia Real das Sciencias, 1789), *in* id., *Obras portuguesas* ; prefácio e notas de José Pereira Tavares (Lisboa : Livraria Sá da Costa Editora, 1963) : 84.

encontra alternativa num vocábulo, que pudesse ser formado a partir de artífice, na qualidade de sinónimo de *artesano/artesão*. O processo de miscigenação ou desagregação de sentidos que o "percurso" dos termos parece contar, pode ser entendido como a expressão de um mundo disciplinar que se foi transformando e que, perdendo algumas das suas partes, perdeu também o sentido e a necessidade dos seus *nomes*. A redução de sentidos e uma sobreposição de novos significados são faces do processo que acompanhou a partição de especialização, em diferentes disciplinas, a instituição da separação dos mundos da teoria e da prática, ou dos conhecimentos e da execução.

Se for possível retomar a ideia da arquitectura como lugar de mediação de relações, será possível recuperar o entendimento da artesania na sua condição de *mediana* (a ideia é fundamentalmente diferente de uma noção de arquitectura de condição de vanguarda.) Como veremos, o conhecimento da sua posição de *mediania* significa o reconhecimento de uma condição essencial de mediocridade (*mediocritas)*, no sentido antigo. A posição centrada de mediania, na arquitectura, pode ser tomada como ponto de partida para a aproximação mais geral à condição da *res*. A tematização da coisa é feita a partir da sua condição mais imediata, frequente e de «quotidianidade média».

> Heidegger 1927. Die Zugangs- und Auslegungsart muss vielmehr dergestalt gewählt sein, dass dieses Seiende sich an ihm selbst von ihm selbst her zeigen kann. Und zwar soll sie das Seiende in dem zeigen, wie es *zunächst und zumeist* ist, in seiner durchschnittlichen *Alltäglichkeit*.[749]
>
> Idem. Le mode d'accès et le genre d'explicitation qu'on choisira doivent bien plutôt être de telle nature que cet étant puisse se montrer en lui-même à partir de lui-même. Et ils doivent justement montrer l'étant en ce qu'il est *d'abord et le plus souvent*, en sa *quotidienneté* moyenne.[750]
>
> Idem. La forma de accesso y de interpretación tiene que elegirse más bien de tal suerte que este ente pueda mostrarse en sí mismo por sí mismo. Y sin duda debe tal forma mostrar el ente tal como es "inmediata y regularmente", en su "cotidianidad" de "término médio".[751]

No caso da arquitectura, entendida como um exercício de artesania, a sua condição de mediana (também uma condição medianeira) está relacionada com a presença de valores sedimentados pelo tempo e partilhados em consensos alargados. É uma condição inserida na comunidade e um facto social colectivo. Um excerto do texto de Tessenow permite esclarecer esse ponto, ao mesmo tempo que explicita um dos valores essenciais que liga a mediania à perenidade - a utilidade.

> Tessenow 1921. el artesano debe, como tal, de tratar de equilibrar continuamente en la medida de lo posible, lo social y lo personal. Pero aunque el artesano haga esto, nosotros vemos o nos fijamos, por lo que se refiere a su trabajo, en primer término, en los aspectos sociales del mismo, en los aspectos sencillamente útiles o técnicos o directamente aprendidos o aprendibles. Y lo hacemos no porque constituyan realmente el aspecto preponderante de su oficio, sino porque es el aspecto que, desde un punto de vista general o social, vemos o queremos ver. Así se explica que, habitualmente, entendamos bajo el concepto de "artesanal" sobre todo valores que, en lo substancial, se relacionan con la idea de utilidad.[752]

749. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 16.
750. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 42.
751. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 26-27.
752. Tessenow, *El país situado en el centro, in Trabajo artesanal . . . El país situado en el centro*, 1998 : 116.

Uma segunda condição da arquitectura de mediania está na sua relação com um sentido colectivo. A qualidade de um exercício de mediania decorre de um trabalho de paciente depuração, de precisão e simplicidade da solução que, uma vez atingidas, fazem a obra *apropriada* à comunidade - apropriável e própria da comunidade. Grassi, pensando o trabalho de Tessenow - e através do seu olhar podem ser perspectivados outros tempos -, releva precisamente a ideia de uma arquitectura entendida como facto colectivo.

> Grassi 1974. In *Hausbau und dergleichen* Tessenow ha affrontato complessivamente questi interrogativi per l'architettura moderna. E' riuscito a non cadere nel tranello illusorio di un *nuovo stile* e si è posto concretamente la questione di quella parte del discorso sull'architettura che è specifico della sua costruzione. Tessenow si è posto concretamente cioè la questione dell'architettura intesa come fatto colletivo.[753]

As condições de produção de uma arquitectura, como facto colectivo, são as da oficina e do trabalho de artesania.

> Grassi 1974. Nella bottega si ritrovano quindi gli elementi progressivi dell'architettura: vediamo per esempio il lavoro di progettazione riproporsi come *lavoro artigianale*. La pazienza ingegnosa e talvolta la mancanza d'ispirazione dell'artigiano, la precisione naturale di questi, come fatti positivi. Non vorrei essere frainteso: progettare è *ricerca paziente*. Sempre e in ogni direzione: da Parini a Ingres, da Kavafis a Mies van der Rohe. L'opera quanto più apparirà semplice e di facile soluzione, quasi prevista, tutto al suo posto, ordinato, «signorile» come dice Loos, tanto più sarà avvicinata al suo scopo. E celerà tutta la fatica e il duro lavoro.[754]

Na actualidade, a oficina evoca o exercício antigo da arquitectura, aplicado à obra e próximo do mundo da construção, que é lembrado na referência alternativa do trabalho de projecto, realizado em ateliers de arquitectura e de outras artes. Na época em estudo, no entanto, a oficina e o estaleiro *são* os lugares de produção da arquitectura. Como, apesar disso, é possível reconhecer algumas diferenças (na oficina trabalhar-se-iam ideias de projecto, mas a obra não tem outro lugar de produção senão no estaleiro), a determinação de um lugar específico (a oficina), só por si, não é suficiente para distinguir um modo de exercício da arquitectura. O que está em causa é mais abrangente e depende do desígnio conferido à obra, seja porque deve subordinar-se a um sentido de colectivo, tornando-se expressão comum de valores partilhados, seja porque, em alternativa, deve diferir e destacar-se, criando um espaço de individuação singular, marcado pela expressão criativa de diferença.

A ideia de uma arquitectura de sentido comum, poderia ser lembrada na definição sintética de arquitectura atribuída a Mies van der Rohe, que deixa transparecer precisamente um sentido de partilha: «l'architettura è l'espressione visibile di un punto di vista che altri desiderano condividere»[755]. Por sua vez, Tessenow refere o sentido de adequação do trabalho de artesania que deve evitar o que é excessivo e exagerado.

753. Grassi, "L'architettura come mestiere . . .", *in* Tessenow, *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 26.
754. Grassi, "L'architettura come mestiere . . .", *in* Tessenow, *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 36.
755. Mies van der Rohe cit. por Grassi, "L'architettura come mestiere . . .", *in* Tessenow, *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 40.

Tessenow 1919. Para el artesano, en general, todo puede resultar adecuado, menos una cosa: lo excesivo o exagerado[756].

A distinção de modos da arquitectura comum ou singular orienta o processo de trabalho da sua produção e objectiva-se no resultado final da obra. A aproximação ao sentido comum implica trabalhar a simplicidade, num processo de acomodação, feito com base no acervo comum de conhecimentos de construção e recorrendo a elementos de vocabulário e de sintaxe arquitectónica estabelecidos. Em contrapartida, a procura da singularidade abre espaço à artisticidade da obra - um espaço de invenção, levado ao limite de incompletude da obra, porventura o rasgo de transgressão de regras e o risco da incoerência que assinalam, por vezes, a procura de novas saídas e a invenção de novos caminhos.

O estudo e a interpretação do modo de uma obra permite compreender que nenhum dos modos simples ou de invenção eloquente, industriosa e artística, requer para si exclusividade na conformação da obra. É necessário lembrar este pomto, especialmente no caso da pretensão à artisticidade que tende a obliterar a percepção da parte de convenção que incorpora. Em certa medida, esse constitui um dos aspectos específicos do discurso da criatividade artística: a dificuldade que denota em compreender a *raiz* da inovação, o seu carácter intrinsecamente fundado na tradição e na convenção. Do mesmo modo, deve ser reconhecido que um trabalho comum pode constituir a base de uma inovação.

A interpretação dos modos de *fazer* implica assim uma leitura de recondução da vertente da criatividade artística aos seus fundamentos que se encontram na trama do conhecido. Ao mesmo tempo, o modo comum, seja na vertente simples ou mais *industriosa* deve ser relevado nos aspectos de invenção que torna possível, abrindo os caminhos da inovação, a partir do exercício fundado no que é conhecido. Em ajustamentos diferentes, os diferentes modos fazem uso da habilidade, do engenho, da imaginação e da invenção, mas também da convenção.

6.4.3 A arquitectura como arte mecânica

Utilizamos os termos *fazer arquitectura* e *fábrica, fabricar*. De acordo com a terminologia medieval, a noção de *fabricatio* encontra-se associada a uma actividade mecânica, diferenciando-se das artes liberais que são exercidas com teoria. No entanto, embora esta demarcação corresponda a uma interpretação bastante generalizada, o aprofundamento da temática revela que a definição de cada um dos domínios não é igualmente nítida e consensual. As opiniões convergem relativamente ao *canon* de disciplinas que integra o domínio das artes liberais (*trivium*, com a gramática, a retórica e a dialéctica; *quadrivium*, com a aritmética, a música, a geometria e a astronomia). Já o domínio

756. Tessenow, *El país situado en el centro, in Trabajo artesanal . . .El país situado en el centro*, 1998 : 70.

das (artes) mecânicas não mereceu uma atenção igual de sistematização, parecendo haver alguma oscilação de entendimentos. A interpretação corrente é a de que o domínio das *mechanicae* (no período medieval, a designação *artes* não era usual) engloba as actividades desenvolvidas com esforço corporal[757].

> Isidoro de Sevilha, *De differentiis verborum et rerum*. Mechanica est quaedam peritia vel doctrina, ad quam subtiliter fabricas omnium rerum concurrere dicunt.[758]

> Beatus Flacchus Albinus seu Alkuinus, *Dialogus de rhetorica et virtutibus*. Mechanica est peritia fabricae artis in metalis et in lignis et in lapidibus.[759]

As definições citadas são omissas quanto à presença de um enquadramento doutrinal da prática laboral, sublinhando, apenas, aspectos de uma perícia adquirida no exercício dessa prática. Se essa é a interpretação corrente, torna-se necessário relevar entendimentos que denotem uma abordagem mais diferenciada e precisa.

Günther Binding chama a atenção para o ponto de vista defendido por Dominicus Gundissalinus. Na sua perspectiva existe uma ligação entre as artes mecânicas e as áreas científicas da matemática e da física, que é reconhecida na presença de modos (aplicados) do conhecimento das artes liberais, no exercício das actividades mecânicas. A valorização dessa área é justificada pelo facto de o exercício aplicado ser feito com pensamento teórico.

> Gundissalinus, *De divisione philosophiae*. Artifex vero practice (geometriae) est, qui eam operando exercet. Duo autem sunt, qui eam operando exercent, scilicet mensores et fabri. Mensores sunt, qui terre altitudinem vel profundidatem vel planiciem mensurant. Fabri vero sunt, qui in fabricando sive in mechanicis artibus operando desudant, ut carpentarius in ligno, ferrarius in ferro, cementarius in luto et lapidibus et similiter omnis artifex mechanicarum artium secundum geometriam practicam.[760]

A perspectiva de Domenicus Gundissalinus (documentado até 1181) tem especial interesse porque se trata de um pensador hispânico cristão da escola de Toledo, que conhece os textos de Aristóteles através dos Árabes, designadamente através de escritos de al-Ghazali (Al-Gazel; 1058-1111)[761]. Já antes, Pappus de Alexandria (c. 290/300-350/360), um matemático do tempo do Baixo Império romano, que desenvolveu trabalhos de geometria e promoveu a revivescência da matemática clássica grega a que dedicou uma obra de síntese escrita em grego, tinha expressado um ponto de vista semelhante. Os seus textos foram retomados pelos de artistas e humanistas florentinos de Quatrocentos.

> Smith 1992. Indeed, it is Pappus, whose work had aided Brunelleschi in the construction of the dome, who also showed Alberti an approach to the systematization of knowledge entirely different form that of the Scholastic. In his approach, manual labor and speculative thought are no longer the two extreme poles of a hierarchy. Rather, they are

757. Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 203.
758. Isidoro de Sevilha, *De differentiis verborum et rerum* II, 152 ; *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, 221 Bde, ed. J.-P. Migne (Paris 1844 ff) 83,94B ; *in* Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 203.
759. Beatus Flacchus Albinus seu Alkuinus, *Dialogus de rhetorica et virtutibus*, 332, X ; *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, 221 Bde, ed. J.-P. Migne (Paris 1844 ff) 101,947f ; *in* Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 203.
760. Domenicus Gundissalinus, *De divisione philosophiae*, *in* Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 207-208.
761. Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 207.

the complementary aspects of a single subject of knowledge; a master of science is equally skilled in theory and application. Mechanics, he says, is that science concerned with the nature of the material elements of the universe.[762]

Pappus, séc. IV. The science of mechanics, my dear Hermodorus, has many important uses in pratical life, and is held by philosophers to be worthy of the highest esteem, and is zealously studied by mathematicians, because it takes almost first place in dealing with the nature of the material of the universe.[763]

Torna-se assim possível pensar o trabalho manual e o pensamento especulativo como termos de uma relação de complementaridade e duas faces de um conhecimento uno. A importância do ponto de vista é dada em dois momentos. Em primeiro lugar, permite resolver (superar) a antinomia de teoria e prática, em favor de uma ideia de complementaridade do pensamento especulativo e da prática sapiente. Num segundo movimento, abre a possibilidade de compreender de que modo essas faces são resolvidas (sintetizadas) na acção que realiza a obra. Na perspectiva de uma prática sapiente, o *fazer* qualificado é a possibilidade de pensar e *exercer* a ideia. O seu exercício implica um modo de colocação e a clarificação e delimitação do seu enquadramento de teoria. A prática *dá sentido* e raiz ao pensamento especulativo.

6.4.4 Uso, princípios e regras, a precisão do saber fazer

No período medieval, a reflexão acerca da classificação das áreas de conhecimento é dirigida pela compreensão do processo de formação dos seus conhecimentos. Em diferentes domínios científicos, o uso e uma prática com experiência dão origem à formação de saberes ordenados que assentam numa sistematização de princípios de uso consuetudinário e da experiência. Esse processo constituiria como que um embasamento sobre o qual se elevariam as disciplinas das artes liberais. Entre o mundo das ciências (incluindo o domínio do exercício aplicado) e o mundo das artes (liberais) existiria uma diferença que Hugo de São Víto enuncia como resultante de progressiva definição de princípios, que introduziu sistematicidade onde antes havia apenas hábito e aleatoriedade.

Hugo de São Vítor, *Didascalicon*. Omnes enim scientiae prius erant in usu quam in arte. Sed considerantes deinde homines usum in artem posse converti et quod vagum fuerat et licentiosum pius certis regulis et praeceptis posse restringi, coeperunt, ut dictum est consuetudinem quae partim casu, partim natura exorta fuerat, ad artem reducere,. . .[764]

Explicado o modo como o exercício no domínio das ciências precedeu a formação das artes (liberais) (a fala e a escrita antes da gramática, o canto antes da música, a medição dos campos antes da geometria, e assim sucessivamente), segue-se a afirmação de que as *artes*, embora tenham o seu princípio na prática, são *melhores* que a prática.

Hugo de São Vítor, *Didascalicon*. Sed venerunt artes, quae licet ab usu principium sumpserint, usu tamen meliores sunt.[765]

762. Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 35-36.
763. Pappus, *Mathematical Collection*, preface to Book VIII, *Selections Illustrating the History of Greeks Mathematics*, transl. I. Thomas (London, 1951), 2: 615 ; *in* Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 36.
764. Hugo de São Vítor, *Didascalicon* I, 11, *in* Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 163.

Interessa reter o ponto. A arte torna-se disciplina de conhecimento que é transmitido e pode ser apropriado, na medida em que forma sistematicidade e enuncia princípios e preceitos.

> Isidoro de Sevilha, *Etimologías*. El término *disciplina* tomó su nombre de *discere* (aprender). De ahí que pueda llamarse también ciencia: *scire* (saber) deriva de *discere* (aprender), ya que nadie *scit* (sabe), sino el que *discit* (aprende). Por otro lado, se la denomina *disciplina*, porque *discitur plena* (se aprende entera). 2. Se la llama igualmente arte, porque se basa en normas y reglas del arte* . . . 3. Platón y Aristóteles delimitaron la diferencia existente entre *arte* y *disciplina* al afirmar que existe arte en las cosas que se presentan de una manera determinada, pero podían presentarse de otra; la disciplina, en cambio, se refiere a aquellas cosas que no pueden ser de otra manera.[766]
>
> *«Ars vero dicta est, quod artis praeceptis regulisque consistat».
>
> Isidoro de Sevilha, *Etimologías*, I, Liv. i, 1. Cuando algo se razona con argumentos indiscutibles, pertenecerá al campo de la disciplina; se halará en cambio, de arte, cuando lo que se debate es verosimile y opinable.[767]

A apreensão plena dos conhecimentos que vai sendo tecida com a prática e a realização implica o concurso de uma componente de discernimento. O discernimento orienta os processos de decisão e de escolhas possíveis, respeitantes à parte que admite variação, dependendo do gosto e de opinião e sentimento, que constituem domínio da arte.

O saber de arquitectura pode, assim, ser pensado como uma composição de conhecimentos, feita com o discernimento que orienta a sua aplicação na acção de fazer e na realização. A precisão e o rigor (a *obra exacta* de Fernando Távora) resulta dos conhecimentos que fundam a acção e de uma capacidade de discernimento que é designada de diferentes modos: *ratio*, *espiritu* e inteligência, pensada como o inteligir. A complexidade dos sentidos admitidos, que reflecte também diferenças de perspectiva, qualifica o trabalho do arquitecto relativamente a uma prática de construção restringida à parte operativa da aplicação repetitiva de procedimentos. (Serrão Pimentel refere essa prática reduzida, como trabalho feito «sòmente por experiẽcia sem preceder lição, ou doutrina fundada . . . ao menos das regras practicas»[768].)

Para a contemporaneidade, Gregotti enuncia alguns significados da precisão em arquitectura, que ajudam a compreender de igual modo a prática mais antiga da disciplina.

> Gregotti 1991. nel discorso di Alexandre Koyré la parola «precisione» è tutta riferita al suo significato di capacità di misurazione esatta, dipendente da regole e necessità concettuali: nel suo discorso egli non ha interesse per altri significati, come quello di «preciso» i quanto rigorosamente rispettoso di ordini e regole o ancora di *praecisus*, cioè sfrondato da ogni elemento superfluo, oppure «preciso» in quanto esattamente corrispondente ai significati, tutte interpretazioni che per il fare dell'architettura sono invece assai rilevanti.
> Precisione può significare per noi architetti tre cose diverse, anche se tra loro interconnesse: significa che ogni opera costruisce le proprie regole che stabiliscono un proprio specifico ordine di modificazioni dell'esistente e della tradizione della disciplina; significa che ogni atto organizzato dell'opera, ogni parte deve essere interamente coerente rispetto a tali regole; significa infine che l'opera deve essere costruita con il massimo di economia dei mezzi tecnici ed espressivi per rapporto alla propria necessità.[769]

765. Hugo de São Vítor, *Didascalicon* I, 11, *in* Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 163.
766. Santo Isidoro de Sevilha, *Etimologías* I, Liber 1 De Grammatica, 1 De disciplina et arte ; 2 vol. ; edición bilingüe, texto latino, versión española y notas e indices por Jose Oroz Reta e Manuel A. Marcos Casquero ; introducción general por Manuel C. Diaz y Diaz (Madrid : La Editorial Catolica, 1982-1983), vol. I : 276,277.
767. Santo Isidoro de Sevilha, *Etimologías*, 1982-1983, vol. I : 276,277.
768. Pimentel, *Método lusitânico*, "Proemio", (1680), 1993.
769. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 51.

Ao chamar a atenção para os momentos específicos da precisão, no interior da disciplina, a reflexão de Gregotti permite ir além da tematização restrita de uma valência quantificadora, que coloca a sua propriedade nas áreas científicas.

> Gregotti 1991. Precisione significa anche un'immagine nitida, ferma, contro la proliferazione delle immagini-mercato senza necessità interna . . . ; precisione significa capacità di descrivere con esattezza proprio le sfumature, saper vedere con finezza tra le cose, conoscere e pesare il valore del dettaglio, avere coscienza dell'importanza delle assenze, delle pause, dei vuoti, della variazione: della relazione tra gli oggetti architettonici oltre che della forma dell'oggetto architettonico.
> Precisione significa che ogni piccola parte del progetto deve essere interamente leggibile, nel senso di rivelare non la propria indipendenza ma la necessità della propria presenza e connessione con gli altri elementi e con le ragioni delle loro scelte.[770]

A precisão engloba a definição da exacta circunstância que dá forma à especificidade e compreende a afirmação do princípio da coerência interna e da sua concordância nas relações "com o mundo". Além disso, a precisão orienta a ponderação dos meios (uma economia de meios em relação com as finalidades), da qual resulta a definição da obra como exacto "nem mais, nem menos". A precisão de que fala Gregotti poderia ser entendida como a perspectiva exacta da função da obra, e a objectivação precisa do seu sentido. É certo que o entendimento contemporâneo da precisão é mais vago, no sentido em que é menos referenciado a sistemas prescritivos, pois não partilha da certeza da existência de regras e normas universais. No entanto, a colocação da questão denota pontos de convergência com o discurso de Vitrúvio. Em *De architetura*, a coerência interna de uma obra é definida pelos conceitos de *dispositio* e *ordinatio*. A precisão decorre da resolução da disposição e da composição das partes e do todo, em proporção e simetria, significados através do número e por meio da geometria. Além disso, a precisão é dirigida também à definição da posição da obra, pensando a sua consonância com a ordem e harmonia do mundo, a partir de um conceito complexo, que Vitrúvio denomina *distributio*. Completam o sentido de precisão não apenas medida, proporção e número, mas também a definição da materialidade da obra e dos meios necessários à sua realização, considerando a sua finalidade. Esses são também aspectos referidos por Gregotti.

> Gregotti 1991. Un'architettura precisa è perfettamente riproducibile in quanto manufatto, ma nello stesso tempo assolutamente unica nella risposta al senso dello scopo, del sito e della condizione storica specifica.
> . . . È per mezzo della precisione che bisogna saper costruire con paziente andirivieni il tessuto del progetto la cui trama organizzativa è nello stesso tempo struttura, colore, disegno, materia, forma.[771]

Finalmente há um aspecto de precisão que identifica especialmente o saber fazer. Trata-se da capacidade de nomear e descrever apropriadamente elementos arquitectónicos, as partes da arquitectura e objectos, e designar materiais, instrumentos e procedimentos da sua edificação.

> Martí Arís 1993. Si, en cierto modo, nombrar equivale a conocer, la designación imprecisa o impropria que tan frecuentemente corrompe el lenguaje referido a la arquitectura, constituye un síntoma inequívoco de la endeblez epistemológica que nuestra disciplina padece.[772]

770. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 51-52.
771. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 53.

A precisão de linguagem encontrava-se no estaleiro, sendo um elemento de rigor na prática da comunicação entre os diversos intervenientes que era transmitido através da *ensinança* directa. A este propósito, é significativo que a primeira edição da *Regola* de Vignola não contivesse legendas de identificação dos elementos arquitectónicos das diferentes ordens, de colunas e seus ornamentos (arquitrave, friso e cornija, como esclarece o autor), pois a obra destinava-se aos profissionais da arte. O seu êxito mais alargado determinou a necessidade de acrescentar aquelas indicações, em edições subsequentes, para tornar a obra acessível a um público mais vasto interessado pelas questões da arte[773].

No conjunto, os sentidos da precisão fundavam intrinsecamente o discernimento que orientava a acção de fazer a obra, sem que pudesse ser dito que existiam, por si, fora e à margem do seu processo.

6.5 Saber de fazer

Foram já apontados alguns aspectos da arte edificadora que implicam um saber *de* fazer. Torna-se agora necessário pensar o quadro em que decorrem as decisões relativas a esse saber. Existe uma capacidade de discernimento que orienta a aplicação dos conhecimentos e informações da disciplina, perspectivando-os em função da obra. Fizemos uso da palavra *saber*, para fazer a designação dessa capacidade de discernimento praticada no âmbito do exercício disciplinar, reservando o sentido de *sabedoria* para qualificar a acção do homem na vida em geral. O saber é exercido na definição das acções e da obra até à sua realização. É mais que uma síntese aplicada de conhecimentos e informações disciplinares, pois implica entender, no projecto, o sentido que *devem* ter valores comuns e partilhados em sociedade, e reconhecer a sua condição orientadora na definição da forma da obra.

> Martí Arís 1993. El saber específico de la arquitectura no se refiere tanto a la utilidad de los objetos cuanto al sentido de las formas.[774]

Esse saber implica uma perspectivação do sentido da obra e dos valores, a que dá corpo e forma, e encerra uma noção da sua necessidade e finalidade, no espaço e na vida dos homens. Essa é uma questão de conteúdo, de sentido das formas e da sua significação, numa definição da inteligibilidade da obra aberta à compreensão do colectivo. Faz parte da sabedoria do homem de ofício saber da necessidade de ponderar o lugar dos valores comuns na obra, assim como deve existir uma noção de responsabilidade que leva à definição do sentido da obra em relação com a comunidade a que se

772. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 33.
773. *Ver* : 289.
774. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 86.

destina. Mas o sentido de responsabilidade manifesta-se, também, a nível da concepção, na procura do equilíbrio entre a parte da obra que *deve* responder a um sentido comum de expectativas e necessidades, usos, costumes, e a parte de artisticidade que, sendo própria de cada obra, constitui o espaço de expressão do seu criador. Esse espaço deve ser apropriado à objectividade da obra.

A definição do que na obra *é nem mais, nem menos*, constitui uma definição de limites colocados ao longo do processo da sua criação. Até onde deve ir a experimentação, a inovação e a diferença estabelecida, que espaço dar à invenção e à novidade, como marcar a diversidade, e como expor as referências de continuidade. São essas algumas das questões que permitem compreender as condições de uso de linguagens diferentes e os propósitos de significação que exprimem. (A perspectiva permite compreender, por exemplo, por que razão certas expressões mais criativas da obra mudéjar, como o desenho de portais e janelas, qualificam, na sua inventada referência árabe, partes principais de edifícios civis, em especial paços e mesmo o interior de conventos, mas não surgem no espaço sagrado das igrejas.) Desse modo, é possível compreender (por)que nem tudo é possível em todas as obras. Conforme a natureza das obras, há situações inteiramente abertas à experimentação e à inovação, e há outras, em que os referimentos de continuidade devem prevalecer na definição da solução. A capacidade de inteligir os caminhos adequados ao discurso das partes arquitecturais e à representação arquitectónica, e a capacidade de encontrar a linguagem certa e conveniente são a expressão do saber disciplinar específico. Constituem, além disso, a expressão de uma sabedoria particular do homem, como homem de conselho que há-de ser o oficial de arquitectura.

Uma característica do saber fazer é a sua qualidade de ser *privado* e pessoal.

> Kahn 1973. This must be considered when knowledge, which is a tremendously valuable thing, comes to you. It is valuable because from knowledge, you get knowing, which is private. The only thing valuable to you is knowing, and knowing must never be imparted because it is very singular, very impure: it has to do with you. But knowing can give you in-touchness with your intuitive, and therefore the life of knowing is very real, but personal.[775]

A actividade mental do arquitecto desenvolve-se num processo intuitivo e criativo de incorporação e de síntese, entre o corpo de conhecimentos disciplinares e o mundo da prática da obra. Nesse sentido, a noção de privado caracteriza a passagem que se dá nesse processo. Da massa dos conhecimentos e informações aprendidas é feita a passagem para o conhecimento *apreendido*, que é saber de fazer, feito de reflexão e de experiência, e é saber o que fazer. A partir de um saber apreendido e privado forma-se a compreensão dos limites colocados à acção individual de criação e à vontade de artisticidade, na definição da obra, considerando os valores colectivos. Esse saber

775. Kahn, "1973: Brooklyn, New York" (1973), *Writings, Lectures, Interviews*, 1991 : 322.

reflectido e pessoal radica numa sensibilidade e num cuidado que se abrem à necessidade de perspectivar valores colectivos e os valores de *outros*. Sentido individual e comum encontram assim o princípio de uma singular articulação.

É possível documentar, ainda que de modo indirecto, um momento em que o saber do ofício parece estar em debate. A nomeação de Martim Vasques para dirigir o estaleiro do mosteiro da Batalha, em 1438, após a morte de Huguet (efectuada ainda no reinado de D. Duarte e confirmada, já no reinado seguinte, em 1439) assinala uma viragem importante na orientação que há-de tomar a obra e que se manterá ao longo de todo o reinado de D. Afonso V. Com a prudência recomendada pela complexidade das questões envolvidas na mudança, não a apelidamos simplesmente de viragem "estilística", embora seja esse o aspecto que tem merecido a atenção. Martim Vasques representa uma possível ascensão, ao plano dominante da obra, de um sector de oficiais com ligações "a Évora", a que corresponde um alargamento da área de influência de certas correntes de arquitectura, com relações privilegiadas com a Catalunha, o sul de França e a Itália. Pelo tempo que esteve à frente da obra da Batalha, Fernão de Évora é a figura identificada com essa mudança, no entanto é possível que o sinal de uma nova orientação já tivesse sido dado com a nomeação do seu tio. A decisão não teria sido pacífica, como evidencia a notação de uma recomendação específica, única no formulário corrente dos textos de nomeação, que guarda os ecos da resistência encontrada por aquele mestre divisador, entre os oficiais activos na obra e os responsáveis pelo seu acompanhamento.

> Carta de nomeação de Martim Vasques para o cargo de mestre e divisador da obra, de dom Duarte (Avis, 1438); confirmada por dom Afonso (Almada, 1539, Junho, 8). . . . nos querendo fazer graça e merce a Martim Vaasquez aparelhador dobra do noso mosteiro de scta m.ª da Vitoria e fiando de sseu boo saber e descriçom teemos por bem e damolo por mestre e devisador da dita obra asy e pela guisa que o era mestre huguete que da dita obra era mestre e devisador e se ora fynou. E porem mamdamos aos veedores de nosa fazenda, contadores e almoxarifes e ao veedor da dita obra e a outros quaes quer que esto ouuerem de ueer a que esta carta for mostrada que ajam o dito martim vaasquez por mestre da dita obra e outro nenhuũ nõ, e lhe dem e façom dar todas aquellas cousas que lhe el requerer que seja pera o boo auiamento da dita obra. O qual martim vaasquez jurou &c. Outrossy mandamos aos aparelhadores assentados mesteyraes e cauouqueiros e seruidores que obedeçam ao dito martim vaasquez dele tomem as mididas laurem segundo lhe el diser e façom aquellas cousas que lhe ele mamdar pera o aviamento da dita obra e huus e outros al nõ façades.[776]

O que está em causa parece ser de âmbito estritamente arquitectónico. A decisão diz respeito à nomeação do mestre a quem é cometida a direcção arquitectural da obra, incluindo a definição da obra de pedraria e a indicação das medidas de referência para o talhe das pedras (tomar medidas e lavrar). As circunstâncias que rodeiam a nomeação de Martim Vasques tornam a sua designação especial, como é notado na formulação seguida («fiando de seu bom saber e discrição»), pouco frequente na associação dos termos. A termo *discrição* é inédito, sendo o seu sentido essencial para qualificar o saber do novo mestre e para compreender o que se espera da sua intervenção.

776. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Vasques (Martim)", 1904, vol. III, n.º 1036 : 158.

As condições que qualificam o saber como capacidade de discernimento, discrição e sentido de responsabilidade tornam claro o seu modo específico. Não se trata de matéria transmitida por via teórica, antes é apreendida numa passagem de testemunho, entre mestres, na prática do ofício e pela reflexão sobre as obras. A reflexão incide sobre os processo de escolha que transformam uma multitude indiferenciada de informação disponível, em opções que projectam os passos seguintes. O que é ensinado e precisa ser aprendido é um saber *o que fazer* e *como* fazer. Compreende-se assim o sentido do excerto da carta de Paul Bonatz, citada anteriormente, relativa ao modo como Paul Schmitthenner ensinava os procedimentos construtivos e um *senso* da forma. Agora, porém, colocamos a ênfase nessa *scuola di lavoro*, como escola da atenção e do sentido de responsabilidade:

> Müller-Menckens 1988. Tu presentavi le cose elementari nel modo più semplice, non era scienza, bensì scuola di lavoro. Non erano forme, quelle che tu mostravi, bensì processi lavorativi . . . Le parti venivano esposte con chiarezza ed ognuna vedeva sottolineate le proprie pecularità . . .
> E mentre ci insegnavi ad esercitare attenzione e senso di responsabilità anche verso il dettaglio più insignificante, educavi inavvertitamente al senso della forma.[777]

É estreita a relação encontrada entre o saber e um exercício disciplinar ligado ao mundo da artesania. Juntando apontamentos de autores diferentes, toma forma a ideia de um saber de ofício que atravessa o modo de projectar e a realização da obra, decidindo a reposição de regras e de repertórios conhecidos. Nesse saber há espaço para a inovação, e é concedida uma margem de abertura para uma expressão artística que qualifica o trabalho do autor. Nesse sentido, toma contornos mais precisos uma necessidade, de que fala Gregotti, de exorcizar toda a afectação de espontaneidade, para fundar de novo uma *moral do oficio*.

> Gregotti 1991. Il metodo è anche esercizio per la possible ricostituzione di un dovere essere, di una morale del mestiere che impone il rispetto delle leggi interne all'opera e insieme la necessità di un continuo ricominciamento del «cantiere del mondo».[778]

Idêntico sentido de circunscrição do voluntarismo da artisticidade pessoal atravessa as palavras de Grassi, quando reflecte sobre o modo como a oficina «opõe à dissolução dos experimentalismos e dos lances individualistas a fixidez de um repertório preordenado»[779], sublinhando a continuidade dos processos de referimento.

> Grassi 1974. La misura che ogni opera, inevitabilmente, stabilisce con quanto l'ha preceduta è non soltanto uno dei suoi caratteri più specifici - l'unica espressione della sua stessa ricchezza evocativa -, ma anche l'incentivo più straordinario che abbiamo a disposizione nel progetto.[780]

777. Müller-Menckens, "Una testimonianza", *in* Schmitthenner, *La forma costruita*, 1988 : 28.
778. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 94.
779. Grassi, "L'architettura come mestiere . . .", *in* Tessenow, *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 41.
780. Grassi, "L'architettura come mestiere . . .", *in* Tessenow, *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 41.

A obra expõe o saber arquitectónico específico que a criou, no modo como articula e resolve a parte da experiência do saber aplicado e da sua experimentação nova. Assim, o referimento à obra constitui especificamente um exercício de reflexão sobre o saber que essa transmite.

> Martí Arís 1993. Nos inclinamos a pensar que el saber arquitectónico se inscribe y deposita, más poderosamente que en cualquier tratado o exégesis, en las propias obras y proyectos de arquitectura, en las cuales se filtra y permanece velado, quedando a resguardo de disecciones asépticas o de interpretaciones reductivas.[781]

O saber transmitido na obra constitui uma mostra de escolhas feitas e de soluções encontradas. Essas funcionam como modelos e hipóteses possíveis, sujeitas à reflexão disciplinar que analisa a sua viabilidade, pensada em novas aplicações. O processo de transmissão de conhecimento desenha uma sequência progressiva, no sentido de que a própria transmissão faz avançar o conhecimento. O emprego certo de materiais de construção, técnicas e modos construtivos forma uma parte de um *corpus* de saber que funda a tradição. Essa justa apropriação de meios é uma questão de bom senso. No entanto, a recepção da tradição e o conhecimento transmitido não são um processo de assunção passiva. Os modelos são apurados pelo "gesto" de desenho que os *pratica* de novo.

Cada nova obra inscreve-se como um passo de clarificação e de consolidação do conhecimento, em face da viabilidade da sua solução específica. A questão do cumprimento da regra é um ponto sensível de saber. A ideia de uma «transmissão progressiva» no sentido de uma transmisssão prosseguida (*fortschreitende Überlieferung*) permite compreender o modo como a regra pode ser transformada, abrindo a possibilidade da mudança. Trata-se de um processo em que a reflexão interroga a exigência da regra e a necessidade do referimento, ponderando a viabilidade e acertos da sua projecção nas condições da nova obra.

Um dos traços específicos do saber consiste numa ponderação na acção. Cícero interrogando-se relativamente ao cumprimento estrito das regras da oratória, respondia com a referência ao ouvido e a necessidade de provar a verdade da audição. O discurso deve ir ao encontro do prazer da audição, ainda que sejam infrigidas as disposições que o regem.

> Cic. *Or.* 159. . . . itemque *composit consuevit concrepuit confecit.* consule veritatem: reprehendet; refer ad aures: probabunt. quaere cur? ita se dicent iuvari. voluptati autem aurium morigerari debet oratio.[782]

> Idem. . . . de même *composuit*, mais *conseueuit*; *concrepuit*, mais *confecit*. Consulte la règle: elle condamnera; rapporte-t-en à l'oreille, elle approuvera; demande-lui pourquoi, elle dira que cela lui plaît. Or le langage doit se plier au plaisir de l'oreille.[783]

A reflexão de Cícero incide na compreensão do que poderiam ser designadas as condições de "não cumprimento" da regra. Não se trata de uma abertura ao aleatório, mas da formulação da proposição acomodativa da "transgressão", esse traço de saber experiente que determina o *acerto* da distância

781. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, 1993 : 14.
782. Marcus Tullius Cicero, *Orator* ; lateinisch-deutsch, ed. Bernhard Kytzler (3. durchgesehene Aufl., München ; Zürich : Artemis Verlag, 1988).
783. Cicéron, *L'orateur: du meilleur genre d'orateurs* ; texte établi et traduit par Albert Yon (Paris : Société d'Édition «*Les Belles Lettres*», 1964) : 60.

criada à regra (a sua interpretação), numa constante de todos os tempos. Precisamente o entendimento do significado do acerto qualifica a disciplina, relativamente aos sistemas científicos. Dentro da disciplina, é também essa específica sensibilidade e senso que distinguem o entendimento experiente da ciência adquirida, apenas, com doutrina e regra. (Por exemplo, Vitrúvio defendia, num passo do tratado, referindo-se a uma situação de falta de materiais necessários a uma obra - mármore, madeiras e outros -, a necessidade de o arquitecto proceder a ajustamentos de senso, reforçando o uso de uns materiais em detrimento de outros, de acordo com a experiência e o engenho.)

> Vitr. V.vii.7. [Teatros] Non minus si qua exiguitas copiarum, id est marmoris, ma|teriae reliquarumque rerum, quae parantur in opere defuerint, paulum demere aut adicire, dum id ne nimium inprobe fiat sed cum sensu, non erit alienum. Hoc autem erit, si architectus erit usu peritus, praeterea ingenio mobili sollertiaque non fuerit viduatus.
>
> *Vitruvius/C.Caesariano*, V, vii. Non mancho si alcuna exiguita de le copie: cioe de marmore: de materia lignea: & de altre cose quale sono parate in l[']o|pera mancharano: bisogna alquanto diminuire o uero adiungere: pur che quella cosa non tropo improbamente se facia. Ma quando con il senso se fara non sara dal opera alieno. Ma questo sera si lo Architecto sara per practica perito: ultra di questo si de mobile ingenio & solertia non sera stato uiduato.[784]
>
> *Vitruvius/Perrault*, V, vi. Quand on n'a pas les pièces de marbre ou de charpente, ou les autres matériaux de la grandeur requise, on peut alors retrancher quelque chose dans l'ouvrage, pourvu que cela ne soit point trop éloigné de la raison ; ce qui demande une grande expérience dans l'architecture, et un esprit inventif pour trouver de nouveaux expédients quand il en est besoin.[785]

Destacamos as palavras e a variação de formulação, na última frase: uso, perito, engenho e solércia (com o significado positivo de agudeza e finura de observação), que Perrault actualiza no sentido de grande experiência, espírito inventivo e expediente. O ponto focado por Vitrúvio faz a articulação do saber do arquitecto com outras qualidades, orientadoras da sua acção, que serão tematizadas adiante, na parte que se refere à experimentação, à habilidade e ao engenho.

Não seja transmitida a ideia de que o afastamento da regra é um dos modos específicos de saber, ou então um sinal distintivo de artisticidade. A precisão da solução (esse *dovere essere* exacto que a obra concretiza) é procurado num trabalho de lenta depuração e perfeccionamento da ideia. A complexidade é afrontada como mínima oscilação, ao encontro de um equilíbrio de máxima simplicidade. Na obra de Tessenow, por exemplo, a sua pesquisa dá a impressão de se aproximar perigosamente do *lugar comum*.

> Grassi, 1974. per Tessenow infatti la risoluzione architettonica più ovvia è anche quella più prossima alla certeza. E di qui ocorre sempre partire.[786]

Existe uma estreita proximidade entre o lugar comum e a certeza da solução arquitectónica mais óbvia. Ao tomar como ponto de partida uma base *comum* (e não um eterno recomeçar do princípio), a solução encontrada *parece* um retorno do que é familiar. Como se não tivesse havido um percurso de projecto, como se a lenta depuração não fosse um processo, e a mínima variação precisa (necessária e de precisão) não estivesse exactamente "ao lado" do que é o *lugar comum*. A definição

784. Vitruvio, *De architectura* [Caesare Caesariano, 1521], 1981 : LXXXIII.
785. Vitruve, *Les diz livres D'Architecture* [Claude Perrault, 1673], 1986 : 133.
786. Grassi, "L'architettura come mestiere . . .", *in* Tessenow: *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 32.

de arquitectura de Mies van der Rohe, citada por Grassi (a arquitectura é a expressão visível de um ponto de vista que outros desejam condividir), denota esse movimento que vai de *um* ponto de vista em direcção à visão partilhada. O sentido comum dado à obra está na origem da possibilidade da obra se tornar um *lugar comum* compartido.

Na sua essência, o saber de "fazer arquitectura" é um saber de discernimento e de ponderação das exigências que devem ser consideradas na obra e nas intervenções, e é um saber fazer (encontrar) a solução adequada e conveniente. Na arquitectura antiga, esse saber tinha por referência um sentido de conveniência e de decência, dados por um princípio comum (uma noção partilhada) de decoro. O oficial de arquitectura sabia da ordem e da medida das coisas. Na sua discrição, criava a medida da obra que dava sentido às formas e aos espaços (Na contemporaneidade, o sentido de responsabilidade de um saber do exercício da arquitectura e uma «morale dei mestieiri» de que falam Bonatz ou Gregotti.)

Num sentido mais geral, o saber é um conselho de acção. E o saber disciplinar é esse saber da acção e do exercício disciplinar, uma prática com saber das pessoas para as quais a arquitectura é feita. O reconhecimento dessas noções constitui uma interpelação ao desejo de artisticidade pessoal do criador da obra, contrapondo-lhe a necessidade dessa *outra* perspectiva que ainda hoje tem sentido como expressão. O *dever de ofício* que circunscreve e reinscreve o sentido da arte.

7 Valores e qualidades, sinais do tempo

Consideramos certos aspectos da prática da arquitectura, em relação com valores da sociedade que, não sendo exclusivos da época estudada, surgem tematizados em configurações temporais. A sua configuração temática permite entender o quadro mental do homem que pensava a transformação do mundo que o rodeava e procurava dar corpo a essa mudança. Algumas questões são específicas da reflexão disciplinar, outras decorrem de uma importância conferida pela sociedade por inteiro. Em torno dos temas da experimentação, da invenção, do progresso e do novo desenha-se um nó que une a arquitectura com o mundo que a rodeia. A sensibilidade acerca do natural, do sentimento e da individualidade dá origem a novas formas, lugares e discursos da arquitectura. Espaços públicos e edificação real apresentam os sinais de instituições cívicas e políticas numa imagem nova. As inúmeras relações que se entrelaçam, projectam a arquitectura para o centro da expressão da vida pública e privada.

7.1 A experiência e a experimentação

Luís Filipe Barreto escreve que a ideia de experiência - «uma constante da civilização europeia» - «se torna cada vez mais presente nos enunciados textuais», «a partir do século XIII, e em especial com a renovação aristotélica medieval».

> Barreto 1985. Assim, o conceito de *experiência* em toda a sua diacronia e pluralidade semântica surge no Renascimento em várias culturas e formas de pensamento. As formas culturais hegemónicas como a *escolástica* e o *humanismo* utilizam-no tal como as culturas periféricas do *criticismo* e/ou *experiencialismo* e *tecnicismo artesanal*.[787]

Segundo o autor, o termo experiência «envolve toda uma polissemia e mais do que isso, uma funcionalidade discursiva diferencial»[788]. A experiência é observação qualitativa e quantitativa, «provocada e controlada dum qualquer fenómeno natural»; é «saber informativo e sensorial» (um «banco de dados»); é «saber nascido e baseado no conhecimento sensorial/empírico que tem validade e autoridade própria, ambora não exclusivista»; e pode ser também «teórica dos limites da experiência», pela «acentuação dos limites da sensibilidade através das fronteiras dum racionalismo crítico demonstrador das falhas e faltas dos sentidos»[789].

A interpretação dos sentidos da palavra experiência, na cultura quinhentista portuguesa, tal como é proposta por L. F. Barreto, diz respeito sobretudo a áreas das ciências. No domínio da arquitectura, o eixo da questão deve um deslocamento. Não está em foco o aprofundamento de aspectos de uma oposição entre a experiência medieval e renascentista e a experimentação científica de Seiscentos. O problema não está na diferenciação de um «praticar das experiências da experiência» e de um «instaurar da nova experiência», com o propósito de medir a distância necessária para superar o experiencialismo pela experimentação e lançar os fundamentos do rigor da quantificação científica[790]. Uma vez instaurada uma prática de experimentação subordinada ao rigor da quantificação numérica, própria das áreas científicas, ainda assim não estão resolvidos os problemas do exercício disciplinar, nem é superada a prática da experiência das experiências. Os modos da precisão disciplinar são outros que não aqueles estritamente quantificáveis e mensuráveis, e a experimentação não surge como uma categoria específica de um certo tempo, por mais alargada que seja a unidade temporal considerada, mas é inerente ao exercício disciplinar ao longo dos tempos. (Porém há tempos de mais intensa experimentação que outros.)

É certo que a experiência ligada a uma prática, que verifica a sua concordância e afastamento frente ao «saber instituído», é o que permite, no limite, concluir pela «desautorização das normas tradicionais do conhecimento» (a questão pensada mais especificamente por L. F. Barreto). Mas os

787. Luís Filipe Barreto, *Caminhos do Saber no Renascimento Português: estudos de história e teoria da cultura* ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985) : 152.
788. Barreto, *Caminhos do Saber*, 1985 : 152.
789. Barreto, *Caminhos do Saber*, 1985 : 68.
790. Barreto, *Caminhos do Saber*, 1985 : 71.

processos de trabalho no interior da disciplina, da edificação e do referimento, aconselham um ponto de vista diferente, considerando que não há um lugar específico para o conhecimento instituído, situado num plano teórico que cabe comprovar ou desautorizar e com o qual se defronta a experimentação.

Conhecimento e saber não dispensam a referência casuística das experiências das obras. Nesse sentido, não se trata de pensar a experiência, tendo por horizonte de referência a experimentação científica, para concluir que a experiência das experiências é um modo (ainda) imperfeito de verificação. Como não é suficiente pensar a experiência apenas como uma reserva "estável", um alfobre de «saber informativo e sensorial», de limitada funcionalidade, porque sem possbilidade de alcançar plena objectividade. Interessa a experiência nos aspectos da sua funcionalidade como "instrumento", no sentido operativo do termo, como um momento essencial da prática disciplinar, no referimento e na mudança para o projecto do novo. Todavia, é em especial pelo facto de a experiência (de experiências e da experimentação) integrar a estrutura de um processo de mudança que se torna significativo relevar a importância conferida nos discursos a partir de Quatrocentos, envolvendo não apenas os domínios do saber em que sempre esteve presente, mas também outros domínios do conhecimento e da cultura. A valorização da experiência e o recurso à sua autoridade constituem o reconhecimento da autoridade do exercício e da prática que a experiência torna possível.

Os testemunhos surgem de um modo transversal, em diferentes sectores da sociedade. Um desses aspectos é relativo à experiência como meio de percepção e conhecimento pela via da apreensão sensorial. Tomando um espaço próprio nos caminhos do conhecimento e da ciência, a experiência funda a procura da verdade por outros meios, através da interpretação do sentir e pelo que mostra e dá a conhecer através dos sentidos. Está, assim, na origem de um saber que se apresenta alternativo ao conhecimento adquirido *artificialmente* pelo estudo de livros. «Segundo por esperiência sentimos», «por costume e saber das experências», eis algumas das expressões utilizadas por D. Duarte:

> Dom Duarte, *Leal Conselheiro*. Ca sobr'elo mais screvo por que sinto e vejo na maneira de nosso viver, que per studo de livros nem ensino de leterados.[791]

> *Livro dos Conselhos*, "Conselho de ifante *per*a seu Jrmão e Ifante dom pe*d*ro quando se partio *per*a Vngria" (1425, Setembro). . . . e cada hũ a destas partes compre de reger muyto bem e discretamente aquel que de tristeza se qu*er* afastar / e sempre co*m* a graça de de*us* trager seu coração em bom aseseguo porque em eles so*m* estes tres poderes / e p*er* azo de cada hũ reçebemos cada dia folgança, segundo p*er* esp*er*iençia sentymos e asy nos entra a tristeza. . . ,[792]

> *Livro dos Conselhos*, "Repartiço*m* feyt*a* p*er* el rey" (em data indeterminada, entre 1433 e 1438). [No entender noso ha sete partes] Esta repartiço*m* me pareçe be*m* de sabermos p*er* conheçermos nos e os outros em q*u*aes somos p*er* a graça de noso se*nh*or

791. Dom Duarte, *Leal Conselheiro*, *f. 3c*, 1999 : 9.
792. *Livro dos Conselhos*, *f.* 19, 1982 : 22-23.

razoadamente abondados e em quaes falidos. qa per mingoa // de tal consyderaçom muytos se Julgão por bem entendydos que non som porque faleçem no que lhes mais cumpre, aJnda que das outras partes seJam em boa sçiençia / e per o contrayro outros tem que som mjngoados de entender por serem falidos de bem entender ou declararem o que dizer querem / e non que as outras partes pertençe pera seu estado offiçio ydade / per custume e saber das esperiençias, sabem e entendem mais proueitosamente que outros de palauras som muyto abastados.[793]

As passagens citadas são significativas da maneira sensível como D. Duarte pensa a sua acção como pessoa *natural*, além de entender-se como pessoa política institucional que é, pelo facto de ser rei. A reflexão de D. Duarte acerca da experiência perceptiva e o modo como a relaciona com o sentimento revelam que está aberta uma possibilidade de tematizar os modos de sensibilidade e de expressão das emoções.

Também no campo da arquitectura se verificam momentos em que uma articulação temática da experiência e da sensibilidade se torna relevante, como referiu Solà-Morales, a propósito da arquitectura contemporânea, chamando a atenção para a capacidade que tiveram as experiências perceptivas para «gerar significados através das emoções»[794] que se traduziram numa abertura voltada «a posições especialmente experimentais nos afectos das formas, os materiais e os espaços»[795]. Embora não haja lugar a uma transposição do pensamento do autor para outras épocas, não deixa de ser notada uma certa semelhança com o que se passa em Quatrocentos, quando começam a ser denotados traços de sensibilidade e de *afecto* que definem a qualidade de uma arquitectura desornamentada e mudéjar, através da expressividade das formas e da sua materialidade, sob acção da *luz*. O espaço dado à experiência perceptiva manifesta-se também numa abertura para os valores da natureza, e num gosto pela sua vivência em novos moldes. Por enquanto, a ideia apenas é apontada; será retomada num enquadramento em que se torne possível relevar a formação de novas constelações de interesses que anunciam os caminhos de um mundo novo.

A "instrumentalidade" da experiência está ligada à acção e à prática. Desse ponto de vista, ainda que seja possível pensar a experiência, segundo a figura de um "banco de informação", existe uma outra face. A experiência é indissociável do processo dinâmico *agente* que alcança o seu sentido na acção.

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, III. [D Jaime, armada de Azamor 1513] Pedrafonso daguiar, a quem ihão encomendadas has cousas do mar, pela muita experiençia q̃ dellas tinha, . . .[796]

Associada à prática e ao exercício de uma actividade, a apreciação positiva da experiência representa por esse motivo também a qualificação da própria acção. Para além das referências

793. *Livro dos Conselhos, f.* 160-160v, 1982 : 143.
794. Solà-Morales, *Diferencias. Topografia*, 1995 : 58.
795. Solà-Morales, *Diferencias. Topografia*, 1995 : 59.
796. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, xlvi, (1949-1955), parte III : 182.

conhecidas, relativas ao mundo da navegação e dos descobrimentos, poderiam ser lembrados outros exemplos, respeitantes à governação e à prática da guerra.

> *Livro dos Conselhos*, "Por estas razões me demouy com graça de deus pera fazer a guerra dos mouros per meus Jrmãos e o conde. Bruemente escriptas" (datável de 1437?). Oitaua por vermos a experiençia de nosa gente mançeba e quães som dynos de louuor e de castigo o que al non o demonstra senon a pratica.[797]

> Góis, *Chron. do Prinçipe*. [argumento do príncipe D João II para ir na tomada de Arzila] . . . que quanto a elle ser moço, que nessa parte lhe pareçia que tinha milhor cousa, porque a arte da guerra, na qual ha experiençia he a que se mais requere, nam se podia aprender bem, se nam na moçidade; . . .[798]

Os excertos citados transmitem a imagem de um quasi "oficio" cometido ao rei e aos "defensores", cujo exercício requer experiência e prática. É certo que sempre a governação e a guerra foram *praticadas*, mas, neste caso, o seu sentido é explicitado. Precisamente a valorização da prática, associada a uma valorização da experiência que dela aproveita, torna permeável a fronteira traçada entre os diferentes sectores da sociedade que trabalham e exercem um ofício. Mais um passo, e a reis e nobres serão reconhecidas qualidades e capacidades que dantes eram reservadas ao mundo dos ofícios mecânicos e dos mesteres. As crónicas guardam a história do imperador Maximiliano que desenha e do rei D. João II que inventa. (Já o tema da «construção com as suas mãos», na memória do rei que lança a primeira pedra, como D. Afonso V, no mosteiro de Jesus de Aveiro, em 15 de Janeiro de 1462,[799] constitui um tópico do discurso laudatório.) As mudanças acompanham uma valorização do ofício de arquitectura e do seu exercício como arte, mesmo antes de ser formalizada a designação de arquitecto. Essa valorização da disciplina pode ser documentada pela ascensão social de alguns dos protagonistas mais relevantes ao grau de cavaleiro, pela confirmação de privilégios e pelo facto de serem chamados a exercer funções directivas em instituições sociais, como confrarias e hospitais (a exemplo de Boytac, na confraria de Nossa Senhora da Vitória, na Batalha[800]).

No plano dos caminhos do conhecimento verifica-se assim uma abertura à prática e à experiência, como determinantes da acção e de um saber fazer. Ao mesmo tempo, a qualidade do fazer e a capacidade de actuar/agir tornam-se relevantes na valorização da pessoa e do cargo que exerce.

Deve ser evidenciada a noção emergente de uma *prática qualificada* em função de uma experiência adquirida precisamente através do exercício continuado dessa prática. Esse "nó" é central no exercício da arquitectura. Da experiência para a prática, a relação traça o sentido dinâmico da sua funcionalidade e da sua instrumentalidade.

797. *Livro dos Conselhos*, *f.* 152, 1982 : 136.
798. Góis, *Crónica do Príncipe*, xix, 1977 : 59.
799. *Inventário Artístico de Portugal. Vol. VI. Distrito de Aveiro Zona Sul*, por A Nogueira Gonçalves (Lisboa : Academia Nacional de Belas Artes, 1959) : 113.
800. Saul António Gomes, *Vésperas Batalhinas: Estudos de História de Arte* (Leiria : Edições Magno, 1997) : 167-211.

Gombrich 1960. Nature cannot be imitated or 'transcribed' without first being taken apart and put together again.This is not the work of observation alone, but rather of ceaseless experimentation.[801]

Gombrich 1960. [Constable] He thought, and rightly, that only experimentation can show the artist a way out of the prison of style towards a greater truth. Only through trying out new effects never seen before in paint could he learn about nature. Making still comes before matching.[802]

Pela experiência se vê - a experiência *mostra*, *ensina*, funda a projecção de hipóteses de caminhos.

Lopes, *Cron. dom Joham*, I. Porque a esperiemçia nos emssina, que nom ha hi tall que naça ssem algu̅ as comdiçoões desvairadas; e que nossa natureza nom pode estar em tamto assessego, que algu̅ as vezes nom rreceba torvaçom; desi porque teer discreto modo nas vaãs delleitaçoões, he cousa mui forte e grave de fazer.[803]

Zurara, *Crón. dos feitos [da Guiné]*. A vj.ª que nos deuemos muyto guardar de nõ seermos descubertos na costa onde alg ũ a sayda quisermos fazer. E o ex ẽ plo desto cada dya mostra a esperi ẽ cia aaquelles que trazem seus nauyos armados no mar.[804]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, III. [Malaca 1511] . . . que hauia de tomar todolos Portugueses ás mãos, & que com sua armada delles ho mandaria meter de posse do Regno, se mouera a fazer ho que fezera, mas que ja tinha visto por experiençia quam esforçados caualleiros eram hos Portugueses, . . .[805]

Não surpreende, pois, que a experiência ingresse, na tratadística, como um dos tópicos da reflexão em torno do exercício da disciplina. Nos tratados de Vitrúvio, Alberti e Francesco di Giorgio há passagens que coincidem no tratamento de um mesmo assunto (por exemplo, a disposição da adega e do compartimento para guardar azeite). A comparação da exposição é elucidativa do lugar atribuído à experiência. Em *De architectura* (VI.vi.2-3) *e De re aedificatoria* (V, [xvii])[806], o tema é exposto de modo detalhado, afirmativo e normativo, mas a experiência não é invocada como fundamento das asserções, como o faz Francesco di Giorgio.

Giorgio, *Tratt. S/M*, I [Parti delle case e palazzi. Modi per trovare l'acqua]. *Per questo è da considerare el modo in el quale meglio si conservano, dove è da sapere che le canove dieno essare volte verso tramontana*, massime quelle che non sono molto sotterra, sicché la frigidità della terra in la estante** supplisca alla plaga assegnata, però che ello eccessivo calore massimamente corrompe el vino, come per esperienzia si vede. . . .*
*Similmente è da considerare qual luogo sia conveniente per l'olio, liquore molto utile e necessario alla vita dell'omo; dove è da sapere che l'olio debba essare conservato in stanzia volta verso mezzogiorno*** per l'opposito modo del vino; e la ragione è ignota benché la esperienzia sia manifesta, perché si vede che il freddo eccessivo congelativo è corruttivo dell'olio.*[807]

* *verso tramontana*: «verso nord». ** *estante*: errore di grafia per «estate». *** Cf. Palladio, *De re rustica* I.20; Vitruvio VI.6.3; Plinio, *Nat. hist.* XV.10.

Situação idêntica verifica-se a propósito da indicação de um dispositivo de escuta, concebido para o uso do senhor da casa, que é descrito por Alberti e por F. di Giorgio. No tratado de Alberti (V, [iii]), a passagem é genérica e não comporta especificações técnicas, pelo que também não refere a experiência. Francesco di Giorgio, pelo contrário remata a descrição enfatizando a autoridade da experiência «que demonstra».

801. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 121.
802. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 271.
803. Lopes, *Crónica de D. João I*, I, xxxi, (1983,1990), vol. I : 63.
804. Zurara, *Crónica dos feitos*, xxviii, 1978, vol. I : 121.
805. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, xxvi, (1949-1955), parte III : 109.
806. Alberti, *L'Architettura*. De re aedificatoria, V, [xvii], 1966, tomo I : 428,430.
807. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 337,338,(5).

> Giorgio, *Tratt. S/M*, II [Parti delle case e palazzi. Modi per trovare l'acqua]. Puossi fare un instrumento per lo quale el signore sente *facilmente* tutto quello che in casa, *lui absente*, si dice, in questa forma: faccisi una concavità la quale sia come una finestra murata che sia in la grossezza del muro *e vadi per piccolo tubolo*, e nella parte superiore si facci una concavità nella forma disegnata, che pervenga ad uno luogo dove el signore accostando l'orecchia |*M* 24v| odirà il tutto benché si parli piano, *perché le spezie del sono o voce in quello loco angusto si fortificano e in uno certo modo la virtù dispersa si unisce e fortificasi, come la esperienzia ci dimostra.*[808]

De certo modo, a diferença confirma uma distinção de modo do exercício da disciplina pelo arquitecto-literato-filósofo e pelo arquitecto-arqueólogo-estudioso, a que foi feito referência anteriormente. Na obra de Francesco di Giorgio, a experiência directa permite ultrapassar o plano do comentário acrescentado à autoridade dos textos precedentes. Prevalece a confirmação da veracidade, por meio da observação e da sua interpretação. A experiência transforma-se numa apropriação interpretativa e racionalizada, uma *apreensão* aprendida - daí a experiência que *ensina*. Esses são os contornos que permitem compreender como a experiência se torna instrumental para um *saber fazer*. São inúmeras as passagens dos *Trattati* que recorrem à experiência para fundamentar a asserção.

> Giorgio, *Tratt. S/M*, I [Principi e norme necessarie e comuni]. Ultimamente questo la esperienza testifica: perché spessissime volte per astronomia considerato lo ascendente* et altre condizioni del ponto della edificazione di molte città *e altre opare umane*, li tempi prosperi et avversi di quella sono stati guidicati e preditti. . . . e certamente vilipendere questa influenzia celeste in li corpi trasmutabili, oltre all'essere inimico della ragione et esperienzia, non à altro che derogare al divino prudentissimo ordine, . . .[809]
> * *ascendente*: influsso degli astri.

> Giorgio, *Tratt. S/M*, I [Principi e norme necessarie e comuni]. |*M* 4| Questa ultima via per esperienzia è già stata confirmata, . . .[810]

> Giorgio, *Tratt. S/M*, I [Principi e norme necessarie e comuni]. . . . e questa varietà non procede se non dalla diversa natura delle pietre *delle quali si fanno*; ma prima è da sapere che ogni natura di calcina debba essere di una *medesima* minera *di pietra*, e non di diversi rotti e sparsi sasssi, perché per esperienzia si vede essere senza comparazione più tenace la prima che la seconda [forma]. E la ragione è in pronto: peroché più attitudine è da farsi un corpo di più corpi da una medesma natura che di diverse.[811]

> Giorgio, *Tratt. S/M*, I [Principi e norme necessarie e comuni]. Per la quale ragione antiqua legge et osservata era che non si possesse calcina alcuna mettere in opera se almeno tre anni spenta non fusse |*M* 8v| stata.[812]

> Giorgio, *Tratt. S/M*, I [Principi e norme necessarie e comuni]. Secondo la sentenzia di Palladio e Plinio: in prima debbano le piante tagliarsi insino alla mendulla* [inclusive], *cioè da una banda*; e così per alquanto tempo diritte lassinsi |*M* 9v| stare, dove per quella incisione ogni superflua umidità sarà evacuata. E questa via, osservate le prime regule, assai mi piace. Ma Vetruvio dice el legname doversi tagliare in principio dello autunno . . . .
> . . . Un'altra spezie di arice si trava apresso alla riva del Po, e nelli liti del mare Adriatico: resiste sommamente all'acqua et al foco, come per esperienzia fu visto al tempo di Iulio Cesare.[813]
> * *mendulla*: midollo (dal latino *medulla*); le piante cioè devono essere tagliate fino alla parte interna.

O último excerto denota uma particularidade. Francesco di Giorgio refere-se a uma passagem de Vitrúvio (II.ix.15-17). No entanto, a palavra experiência não consta da extensa descrição comentada, antes é introduzida por di Giorgio para *designar* os factos narrados. É através da experiência de

808. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 352-353 ; foi omitida uma nota que remete para a passagem de Alberti.
809. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 302,(2).
810. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 304.
811. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 316.
812. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 316 ; cf. Plinio, *Nat. hist.* XXXVI.176, transcrição *in ibid.* : 318(3).
813. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 321,(5)-322 ; foram omitidas as notas 321(4),322(1,7).

contacto directo com as obras da Antiguidade e do seu estudo, que o autor confirma a interpretação de Vitrúvio e traça as soluções próprias que apresenta.

> Giorgio, *Tratt. S/M*, IV [I templi]. [*Stilo delle colonne e diminuizione*] Dopo questo non voglio preterire che molti altri diminuiscano le colonne in altri modi, però alcuni per retta linea diminuiscano una sesta overo una settima parte da la sommità insino abasso et a la basa del<la> colonna; alcuni altri pure per retta linea fanno la simile diminuzione, ma non tolgano se non a li due terzi della colonna da capo, come nella regola nostra ponemmo |*S* 48v| del circulo, la quale ho trovato per esperienzia, ma queste ultime regule sono poste da Vetruvio*.[814]
> * Vitr. III.v.1-3.

> Giorgio, *Tratt. S/M*, IV [I templi]. [*Epistili architravi o cornici*] |*M* 36| Al presente occorre determinare delle architravi, altrementi ditte epistili, quanto alla altezza e larghezza loro; dove è da sapere, secondo la opinione di Ve<truvio> confirmata per le opere, . . .[815]

Se há regras definidas por Vitrúvio, outras, diferentes, são testemunhadas em edifícios concretos.

> Giorgio, *Tratt. S/M*, IV [I templi]. |*M* 35| Nelle colonne antiche ho visto uno altro modo di diminuizione, . . .[816]

Finalmente, há também as regras que Francesco di Giorgio encontra por experiência própria, e depois vê confirmadas em Vitrúvio. A "inversão" do problema é significativa. Em certa medida, prenuncia os desenvolvimentos posteriores de Quinhentos, que viabilizam a sistematização da *Regra* de Vignola.

A experiência guia o pensamento e a acção, para além dos domínios do conhecimento letrado sistemático e da autoridade das obras conhecidas. Guia nas condições de incerteza e de indeterminação, e no campo do desconhecido. A sua valorização surge como um indício, pois é tanto mais necessária, quando está em causa prosseguir em terreno desconhecido e alargar o domínio do conhecido pela descoberta, a invenção e a inovação. É esse o ponto de convergência do interesse disciplinar e de outros campos de saberes e conhecimentos, que une os vários sectores da sociedade empenhados na *empresa* das experiências, como o denotam, na sua diversidade, os textos seguintes:

> Giorgio, *Tratt. T/L*, I [Sorgenti e modi di elevare e condurre l'acqua]. E l'altro modo che l'acqua da trovar sia si è per naturali e più vari spirimenti siccome qui di sotto partitamente mettarò.[817]

> Giorgio, *Tratt. T/L*, I [Sorgenti e modi di elevare e condurre l'acqua]. E tutti questi spirimenti del mese di maggio son da fare perbenché alcuni dichino che dal maggio insino a mezzo settembre fare si possano.[818]

> Giorgio, *Tratt. S/M*, II [Parti delle case e palazzi. Modi per trovare l'acqua]. [modi e vie per li quali se ha la cognizione delle acque occulte] [*Acque sutterane*] *Perché l'acqua è molto necessaria al vitto dell'omo et alla utilità comoditá et ornato della casa*, |*S* 66v| per maggiore perfezione di questo trattato *ultimatamente* è da considerare li modi *e vie* per li quali se ha la cognizione delle acque occulte, . . . li quali modi curiosamente ho tratti di più autori, e con fadiga e di<li>genzia facendo più e più esperienzie ha trovato da me. . . .
> Ma migliore via di questo reputo assai quella delli esperimenti, e però ne porrò alcuno.[819]

814. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 384,(1).
815. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 386.
816. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 384.
817. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo I : 164.
818. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo I : 166.
819. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 355,356.

Giorgio, *Tratt. S/M*, II [Parti delle case e palazzi. Modi per trovare l'acqua]. E tutti queste esperienzie di per sé l'una da l'altra si può prima fare, *ma tutti insieme gran copia di acqua significano.* Ma per avere di tutto più certa esperienzia, in ditta fossa si facci . . . ,[820]

Carta de Boitaca dirigida para o rei (Arzila, 1510, Janeiro, 9). Senhor este Pero Botelho vyo todas as obras desta vylla per muytos dias e vezes elle dara a vosa alteza larga conta dellas e dira como nom tenho quall nem traves que ey mester. E eu hordeno agora Senhor de nesta villa se fazer telha e tigello e ja faço expiryencia creo que será uosso seruiço. E a espiryencia Senhor nom hé a custa de vosa alteza, mas a custa de quem a de ter carrego de a fazer ao preço que eu uyr que hé onesto.[821]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, IV. *De quomo elRei quis ver per experiençia ho que hos scriptores antigos screuem do odio natural que ha antre hos Elephantes, & hos Rhinoçerotas, pera ho que mandou em Lisboa metter estas duas espantosas alimarias em hum terreiro çerrado, & do que cada hũ a dellas fez. . . .*
Destas duas alimarias quis elRei dom Emanuel ver por experiençia ha força, & manhas que cada hũ a dellas tinha em se defender, & cometter a outra, pera ho que neste Anno de mil, & quinhentos, & dezasette, no mes de Feuereiro ordenou que has trouxessem a hum circuito, ou pateo çercado de paredes altas com ameas que naquelle tẽ po estaua diante da casa da contractaçam da India, & guiné, das quaes ha primeira foi ho Rhinoçerota que assi quomo entrou ho poserã detras de hũ s pannos darmar que estauam pendurados em hum pasadiço que iha da sala del Rei perá da rainha, isto porque ho Elephante ho não visse aho entrar da porta, & loguo dahi a hum pouco entrou ho Elephante, nas costas do qual hos homẽ s da guarda delRei fecharam has portas do pateo.[822]

Carta de nomeação de Aires Quintal para o cargo de feitor-mor e provedor dos metais do reino (1524, Dezembro, 5). Dom Joham &c. A quamtos esta minha carta virem faço saber que avemdo ora por meu seruiço e bem e proveito de meus Regnos mãdar prouer o trato dos metaes que se nelles tirã per pesoa que com muita fielldade, cuidado e deligẽ cia ho posa e saiba bem fazer e comfiamdo de Aires do Quimtall, feitor moor e prouedor dos ditos metais, que nesto me sabera bem seruir, querendo ho diso ẽ caregar, elle se me ofereceo e obrigou de nestes quatro anos que vem que se começarom do ano de quynhẽ tos e vimte e cimco em diamte dar tall hordem na recadaçam e rẽ dimento do dito trato e fazer a sua propia custa tamtas esperiẽ cias e despesas em buscar e descobrir veias douro, prata e outros metais e cousas em seu Regimento decraradas e em mãdar minar as minas do estanho e reformar as feitorias danificadas e descobrir outras de nouo . . . .[823]

Sem querer forçar a interpretação, relativamente à percepção de uma diferença entre as experiências da experiência e a experiência instaurada, apesar de tudo deveria ser referido que a prática da experimentação, apontada por L. F. Barreto como um *novum* tardio dos caminhos portugueses do conhecimento, do tempo dos Descobrimentos, poderá estar a definir-se já anteriormente. Certas descrições e a terminologia da época dão a ideia de que a diferença é percebida e corresponde a práticas que se têm por diferenciadas. O sentido a atribuir à expressão «certa experiência» é decisivo para sublinhar essa diferença.

Zurara, *Crón. dos feitos [da Guiné]*. Se o acontecimẽ to de Gil eanes entrinsicamente lhe apresentaua algũ a glorya bẽ deue seer conhecido pellas pallauras que lhe o Iffante disse ante de sua partida. / cuja certa speryencia foe assaz magnifesta ao tempo de sua chegada Ca foe delle muy bẽ recebido nom sem proueitoso acrecẽ tamento na honra e fazẽ da.[824]

Giorgio, *Tratt. S/M*, II [Parti delle case e palazzi. Modi per trovare l'acqua]. [modi e vie per li quali se ha la cognizione delle acque occulte] [*Per l'erbe segno*] Alcuni sono che vogliono dare giudizio sopra questo per le erbe generate per la umidità *o natura* dell'acqua, . . . e questi secondo la mia opinione sono segni molto fallaci, come per certa esperienzia ho provato.[825]

820. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 358.
821. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Boytac", 1904, vol. III, n.º 88-*bis* : 257.
822. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, IV, xviii, (1949-1955), parte IV : 49,53.
823. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Quental (Aires do)", 1904, vol. II, n.º. 795 : 345.
824. Zurara, *Crónica dos feitos*, ix, 1978, vol. I : 52.
825. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 355-356.

A mesma expressão em situações tão díspares, na crónica de Zurara, como em Francesco di Giorgio, não é mais que um elo remoto que ajuda a pensar a natureza de certos experimentos como exercícios de experimentação, de formulação de hipóteses e de confirmação de soluções.

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* . . . aquy em Setuuel, com muytos esprimentos que fez, achou e ordenou em pequenas carauellas andarem muyto grandes bombardas, e tirarem tam rasteiras que hiam tocando na agoa, e elle foy o primeiro que isto inuentou.[826]

A mesma abertura à experiência, incluindo a experiência instaurada que se reconhece em Francesco di Giorgio, é referida a propósito da obra de Peruzzi. Em particular interessaria sublinhar o facto de o experimentalismo da obra deste mestre ter sido associado pelos seus contemporâneos à prática da arquitectura militar. Segundo os apontamentos de Gianfrancesco Fortuna, Peruzzi tentou a síntese entre *arte* e *isperienza*, ou, nos termos da interpretação de L. Puppi, tentou a síntese entre *meccanica* e *teorica*.

> Puppi 1988. Dopo aver condannato l'inutile oscurità dei "commenti su commenti" dedicati a Vitruvio, il Fortuna con accorati accenti lamenta che, se «quel moderno speculatore in le discipline mathematiche et architettoniche di Baldassar da Siena defunto avesse in luce posto gli suoi libri di architettura, li quali lui avia già gran parte forniti», si sarebbe realizzata la mediazione tra "arte" e "isperienza" - meglio: la rivendicazione della "meccanica" sulla "teorica" - alla quale, proprio a causa della morte immatura del Peruzzi e dell'incompiutezza, amzi della dissipazione, della sua opera teorica, egli aveva "pensa[to] come minimo, un giorno stando solingo" (c. 4 r°).[827]

> Puppi 1988. Intanto, le visitazioni senese affermate dal Fortuna, rapportate alla consuetudine che all'evidenza ebbe col Peruzzi, possono suggerire, dapprima la domanda se il padovano se il non sia per avventura trovato a collaborare con Baldassarre durante la saltuaria e pur frenetuca attività per le fortificazioni volute dala Repubblica senese, tra agosto 1527 e 1534; e quindi il quesito, ben più rilevante, se l'interesse di Giovanfrancesco per la costruzione scientifica dell'esperienza, sollecitato dall'attività di tecnico delle fortificazioni, non rispechi, consegnandocene una possibile trasparenza, e sia pur attraverso la mediazione di un livello intellettuale indubiamente modesto il possibile intento programmatico della vocazione trattatistica d'ottica sperimentalista del Peruzzi.[828]

Precisamente no domínio da arquitectura militar, a ligação entre experiência, certa experimentação e a invenção do novo correspondem a uma estrita necessidade, do ponto de vista da eficácia e do progresso dos meios de defesa. Ao contrário, no domínio da arquitectura religiosa, o tempo de permanência de soluções de arquitectura experimentadas e consuetudinárias é maior; a mudança é uma decisão ponderada. A renovação desenvolve-se a partir da obra excepcional (grandes obras, de carácter único e irrepetível), e das margens, no caso de obras pequenas ou privadas (pequenas capelas, espaços de devoção privados), em que a vontade e a acção particulares se exercem em círculo restrito. Esse é um dos aspectos em debate, no curso das alterações de projecto da Igreja de São Roque, em Lisboa, tal como é relatado na perspectiva (e na perplexidade) dos padres da Companhia de Jesus.

> Carta do P. Miguel Torres ao P. Geral Francisco de Borja (1568, Fevereiro, 9). Aora al P. Provincial, conforme al parecer del arquytecto del rey y de otro principal official carpintero, le haa parecido que se lleve el deseño de antes, que es de

826. Garcia de Resende, *Chronica*, clxxxi, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 255.
827. Lionello Puppi, "L'inedito Vitruvio di Gianfrancesco Fortuna (med. palt. 51) e un ipotesi sui commentari di Baldassare Peruzzi", *Les traités d'architecture de la Renaissance*, (Actes du Colloque tenu à Tours 1981), études réunies par Jean Guillaume (Paris : Picard, 1988) : 259.
828. Puppi, "L'inedito Vitruvio di Gianfrancesco Fortuna . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 259-260.

> ser de una sola nave, y para la falta de bigas tan complidas dizen que con madera desta misma tierra se puede hazer, enxeriéndolas. Yo dixe que ésta es invención nueva, de que el arquitecto ni el official tiene experiencia de que se haga echo en otra parte, y que no es bien que se prueve en nuestra iglesia; y quisieron dezir que el P. manuel Godiño avía traído de Roma, de cómo se podia hazer assí, de madera enxerida. Después se entendio dél que las traças que él truxo de allá no era de madera enxerida.[829]

> Carta do P. Miguel Torres ao P. Geral Francisco de Borja (1569, Maio, 14). pasado el tiempo que yo visitava esta provincia llamó a un architecto que es de los mejores que aqui ay, pero no es hombre que me parece que tenga esperiencia de los edificios antigos ny de los de fuera del reyno, y púsola en sus manos para que él hiziese como le pareciese, casi atapando la boca a todos los de casa para que no hablen en ello nada.[830]

A controvérsia desenha o confronto entre a autoridade da experiência das obras conhecidas e o mundo da experiência que enfrenta o desconhecido, na perspectiva da invenção inovadora. Juntamente a incerteza da solução encontrada para o madeiramento da nave (a invenção) e a falta de experiência que certifica a solução, justificam a reserva ante o risco de uma má aplicação das esmolas.

> Carta do P. Miguel Torres ao P. Geral Francisco de Borja (1569, Maio, 14). ninguno parece que ay por acá que tenga esperiencia ny aún de haver visto cosa semejante, con dezir que á de ser engerido, por temer que no se hallarán vigas tan complidas, como es menester. Parece que no sería razón que tomasen esperiencia en nuestra yglesia, que si se acierta a hazer será una de las mejores del reyno y ocasión para que otras se hagan, o si no se acierta que se dexen de hazer.[831]

Através dos documentos de nomeação para certos cargos e de diferenças mínimas dos respectivos formulários confirma-se a mudança de perspectiva que leva a colocar a experiência como factor determinante da decisão. A par da referência aos valores de *saber* e *discrição* e *diligência* que não desaparecem surgem novas justificações. Num primeiro momento, as qualidades invocadas são as de *experiência*, *habilidade* e *engenho*.

> Carta de nomeação de Miguel de Arruda para o cargo de mestre das obras de muros e fortalezas (1548, Dezembro, 7). E como pera as obras que se ouuerem de fazer nos ditos muros e fortalezas e asy pera quaes quer outros muros e fortalezas que de nouo cumprir que se fação he necessario hauer mestre das ditas obras, por confiar de Miguel Darruda, caual.ro fidalguo da minha casa, que polla abelidade e esperiencia que tem das ditas obras me seruirá no dito carreguo de mestre dellas com todo o cuidado e deligencia que cumpre, me praz e ey por bem de lhe fazer merce do dito carguo de mestre das ditas obras, o qual carguo elle seruira na maneira contheuda no Regimento que lhe pera iso mandey dar, . . .[832]

(A denominação «mestre das obras da forteficação de meu reino, luguares dalem e Indias» surge apenas em 1554.)

Mais uma vez é relevante o facto de a experiência ser mencionada como justificação exactamente no caso da nomeação de Miguel de Arruda para o novo cargo de mestre das obras de fortificações. Já no final do século XVI, instituída a diferença entre arquitectos e engenheiros e lançada a estrutura da aprendizagem disciplinar, através dos «lugares de aprender arquitectura», os termos da nomeação adquirem uma formulação nova de precisão que conjuga a «ciência» e a «experiência».

> Nomeação de Pero Fernandez de Torres para o cargo de mestre de obras do convento de Cristo (1597, Maio, 8). Dom Filipe &c como gouernador etc, faço saber aos que esta minha carta virem que avendo eu respeito a boa emformação que tenho da

829. Paulo F. Santos, *Contribuição ao Estudo da Arquitectura da Companhia*, 1966 : 8.
830. Paulo F. Santos, *Contribuição ao Estudo da Arquitectura da Companhia*, 1966 : 11.
831. Paulo F. Santos, *Contribuição ao Estudo da Arquitectura da Companhia*, 1966 : 12.
832. Carta do rei, de concessão de mercês a Miguel de Arruda, Lisboa (1554, Agosto, 30), *in* Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Arruda (Miguel de)", 1904, vol. I, n.º 46 : 72.

ciensia, experiencia e mais partes na architectura, de Pero Fernandez de Torres, ey por bem e me praz de lhe fazer (falta *mercê*) do officio de mestre das obras do conuento da uila de Tomar, . . .[833]

A evolução é significativa do modo como experiência, a «certa experiência» e a ciência (que fundamenta a experimentação), vão sendo deferenciadas progressivamente e percebidas na sua condição específica.

Deliberadamente a explicação da experiência não foi colocada no terreno de uma oposição entre empirismo e teoria, para daí extrair um ordenamento de arquitecturas em dois campos, conforme são o produto do empirismo ou a expressão erudita, porque realizada "com teoria". No entanto, do domínio do empirismo provém uma explicação necessária. Se o empirismo é uma linguagem da observação, então esse é o terreno em que se move a arquitectura, como nota Gregotti.

Gregotti 1991. Poiché è mia convinzione che carattere strutturale della nostra disciplina in quanto pratica artistica sia di lavorare con le condizioni empiriche quale materiale ineliminabile del progetto[834].

Mas sobre a experiência, há o trabalho de razão que perfaz a integração dos dados da observação no quadro de conhecimentos, de princípios e de regras. O entendimento de Gianfrancesco Fortuna é por isso significativo, quando refere a mediação entre arte e experiência. A síntese releva do facto de os dois "planos" interagirem e influenciarem-se mutuamente, tomando corpo em cada nova obra. Assim, a síntese não é representada por um corpo de generalizações, distinto e autónomo relativamente às obras e intervenções que lhe dão origem. A "instrumentalidade" desse corpo não está na sua qualidade universal que validaria uma repetição em qualquer espaço e tempo (uma ideia que está presente, no domínio da ciência, na passagem da experiência para a experimentação).

Barreto 1983. Experiencialismo e experimentalismo . . . a distância que vai da experiência essencialmente qualitativa à experiência essencialmente quantitativa, da experiência como mecanismo percepcional acumulador de qualidades particulares e visíveis à experiência como processo laboratorial de conhecimento contribuindo para o estabelecimento de leis universalmente necessárias e matematizadas.[835]

A validez "universal" a que aspira uma nova síntese, feita em obra, é a de se aproximar da solução exacta para aquele caso. A invenção exacta, compreendida na singularidade de aspirar a ser a única possível para o ordenamento das condições *precisas* de lugar e forma no espaço.

Gil 2000. A partir do problema, compreende-se melhor a universalidade da invenção: os problemas surgem em toda a parte - assim como o seu carácter específico em cada caso: eles nunca são exactamente os mesmos.[836]

7.2 A habilidade, o engenho e a indústria

Em torno da experiência articula-se um conjunto de outras qualidades e valores, como a habilidade, o engenho e a indústria. A nomeação de Miguel de Arruda para o cargo de mestre das obras de

833. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Fernandes de Torres (Pero ou Pedro)", 1904, vol. I, n.º 255 : 356.
834. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 9.
835. Luís Filipe Barreto, *Descobrimentos e Renascimento: Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI* ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983) : 192
836. Fernando Gil, "Inventar", *Enciclopédia Einaudi. Volume 41: Conhecimento* ; direcção Ruggiero Romano ; ed. portuguesa, coordenação Fernando Gil ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000) : 182.

fortificação do reino, criado de novo em 1548, refere a experiência em articulação com a *habilidade*. A experiência e a habilidade seguram a eficácia da acção e a capacidade de invenção que são promessa de realização de (novos) objectivos e de progresso. O novo quadro de valores começa a tomar forma a partir da segunda metade de Quatrocentos. Deste modo, torna-se possível retomar uma das questões colocadas no início do trabalho. Citámos duas passagens de Vergílio Correia e Rafael Moreira que faziam uma descrição convergente do carácter estilístico do século XV, deixando a interrogação, se o «esforço especulativo» e a «agudeza de visão e agilidade», que V. Correia entendia como prenúncio do esgotamento das soluções góticas, não admitiriam outra interpretação. A coexistência de diversas correntes estilísticas, miscigenadas pelas referências cruzadas que entre si estabelecem, desenha um domínio complexo que parece intrinsecamente caótico. Um pequeno impulso basta para alterar o seu modo de ordem, abrindo uma saída *out of the prison of style* (Gombrich). A dinâmica de mudança é desencadeada pelo engenho, a capacidade de pensar novas soluções e de realizar a experimentação que torna possível a invenção dessa abertura.

Na raiz de um processo de experiência e de invenção está a habilidade. A palavra 'hábil' surge por via culta, no século XV, coincidindo, no tempo, com uma valorização conjunta da experiência, da habilidade e do engenho, e da invenção. A habilidade é uma aptidão que requer a capacidade de adaptação e a noção do que é apropriado (habilidade, aptidão, destreza, disposição, facilidade natural para alguma coisa)[837]. Num sentido corrente associa-se à manualidade, sendo invocada frequentemente no contexto dos ofícios mecânicos.

> Nomeação de Lourenço Gonçalves para mestre de carpintaria (1520, Junho, 1, confirmada em 1530, Junho, 2). . . . fazemos saber que por parte de Lourenço Gonçalvez, mestre da carpemtaria das nosas obras desta cidade, nos foy pedido que quysesemos prover o dito oficio em Francisco Gonçalves, seu filho, por quanto era tall oficiall e mestre da carpẽ taria como pera tall cargo compria, com tall condição que sem embargo do dito seu filho servir o hofício elle leuase o mãtymẽ to em dias de sua vida, e por sermos ẽ formado dabelidade do dito Francisco Gonçalves e por a hambos fazermos graça e merce, temos por bem e damos daqy em diãte por mestre da carpemtaria das nosas obras na dita cidade, asy e pela maneira que o ate qy foy o dito seu pay, . . .[838]

Como faculdade inata, a habilidade constitui a base natural para o ensino e para o exercício de funções específicas:

> F.Pinto, *Peregrinação*. não fazem conta por ser gente fraca, & para pouco, inda que muyto habiles & engenhosos em todo o negocio mecanico[839].

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, III. [o infante dom Duarte, filho de dom Manuel, repreendido por um familiar] . . . lhe respondeo q̃ hos homẽ s não podião bẽ exerçitar ha guerra se na moçidade senã acostumassem aho trabalho da caça, porque com este se faziam habiles pera poderẽ sofrer todolos outros.[840]

837. *Magnum lexicon latinum, et lusitanum, s.v.* "Habilitas", 1833. Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français, s.v.* "Habilitas", "Habilis", 1934. Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa, s.v.* "Hábil", 1989.

838. Viterbo, *Diccionario dos architectos, s.v.* "Gonçalves (Lourenço)", 1904, vol. I, n.º 360 : 454-455.

839. Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, cap. 141, ed. A. J. da Costa Pimpão e César Pegado (Porto, 1944-1946), vol. IV : 19, cit. *in* Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa, s.v.* "Hábil", 1989.

840. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, lxxviij, (1949-1955), parte III : 279.

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, IV. [Pedido feito a dom Afonso, rei do Congo] . . . & algũ s dias depois dalli serẽ ho vigairo pedio a elRei que lhe desse algũ s moços habiles, pera hos ensinar, . . .[841]

A última citação faz referência ao engenho em conjunto com a habilidade, uma associação que é recorrente. Em relação à habilidade, o engenho representa um acréscimo de criatividade, que permite diversificar caminhos, favorecendo a versatilidade de soluções. Assim, o engenho desenvolve as possibilidades abertas pela habilidade, mais além da capacidade de uma realização industriosa.

Góis, *Chron. do Prinçipe* [Ilha do Corvo] Esta imagem q*ue* toda saia maçiça da mesma lagea ma*n*dou elRei dom Emanuel tirar pelo natural por hum seu criado debuxador, que se chamaua Duarte d'Armas, e depois que vio ho debuxo, ma*n*dou hum homem engenhoso, natural da çidade do Porto, q*ue* andara muito em França, e Italia, q*ue* fosse ha esta Ilha pera co*m* aparelhos q*ue* leuou, tirar aq*ue*lla antigualha; . . .[842]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, III. [Ilha de Java] . . . trazem has barbas pelladas, & ho cabello da cabeça meo trosquiado, encrespado pera riba sem se cobrirem, porque dizem q̃ sobella cabeça do homem senam ha de poer cousa nenhũ a, . . . pelo qual respeito nam fazem casas sobradadas, por lhes ninguem andar sobella cabeça: sam muito engenhosos de todo genero de mecanico, & grãdes fundidores dartelharia, finos espĩ gardas, & muito bõs offiçiaes darmaria, ferros de lanças, zaguchos, & outras armas. . . . & has molheres de bom pareçer, muito bem atauiadas, & engenhosas em todo genero de lauor, . . .[843]

O engenho (*ingenium*) é uma capacidade mais complexa que requer o domínio da inteligência e da criatividade. Envolve uma disposição da imaginação para a invenção e a criação de ideias novas, bem como a racionalidade para orientar a investigação do novo.

Lopes, *Cron. dom Joham*, I. . . . os modos das rrevellaçoões som quatro, comvem a saber: dous corporaaes e dous sprituaais; os corporaaes som da parte de fora, os sprituaaes da parte da alma. . . .
Dos outros dous sprituaaes, huũ he quando com os olhos da alma per alumeamento do Spiritu Samto, viĩ mos em conheçimento dalguũ a cosa; o outro quamdo per humanall spritu e sotilleza de naturall emgenho, investigamos alguũ a cousa, a quall verdadeiramente depois sabemos; assi como forom os fillosophos que souberom os naturaaes cursos das planetas, e assi outras cousas.[844]

O engenho dá o começo, desencadeia, criando o sentido que permite ultrapassar a inércia da repetição do conhecido, pela capacidade inspirada de enfrentar a nova tarefa e de criar. (Nesse sentido, é significativo o modo como Zurara "distribui" as graças que dá a Deus (à Santíssima Trindade) por ter conseguido levar a bom termo a crónica dos *Feitos da Guiné*: o momento de iniciar agradece ao Pai que lhe deu o engenho para começar, ao Filho, agradece a ajuda concedida para continuar, e ao Espírito Santo deve a inspiração que levou à escolha da sua pessoa para o desempenho da tarefa:)

Zurara, *Crón. dos feitos* [*da Guiné*]. E pois que o apostollo sam Paullo nos ensina que em todallas cousas demos graça a deos . . .
fazendo circollo de minha obra. em aquello ponho postumeiro termo que foe ajudoiro no começo em minha voõtade requerydo. Oferecendo ao jnffijndo persoal ternaryo. aquellas graças queiandas posso. que em dar quaaes deuo nom som poderoso. Primeiramente ao padre sobre essencial de que geeralmente he todo proceder. agradeço o engenho que me deu pera esta obra começar. E despois ao filho sobre spirituallezza que de see//r// nom ouue começo /

841. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, IV, iii, (1949-1955), parte IV : 6.
842. Góis, *Crónica do Príncipe*, ix, 1977 : 29.
843. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, xli, (1949-1955), parte III : 160.
844. Fernão Lopes, *Crónica de D. João I*, I, xxiii, (1983,1990), vol. I : 46,47.

> agradeço a ajuda que me fez pera cõtinuar o que tijnha começado. E desy ao spiritu sancto sobre natural de que todo bem auemos per amoryo. agradeço a espiraçom per que moueo vossa alteza a me esto assy mandar e nõ a algu ũ outro de uossos naturaaes e sobgeitos de que assaz poderees auer. E juntamente a todallas tres pessoas que som jnefabel trindade e sobre ess ẽ cyal vnidade hu ũ soo nosso Senhor deos verdadeiro agradeço a fim per que todo acabou milhor do que eu ante cuidaua.[845]

A associação do engenho com a habilidade confere um sentido dinâmico que orienta a prossecução de objectivos, a projecção de ideias e de hipóteses imaginadas, para além dos gestos de uma manualidade praticada dentro da ordem estabelecida, mesmo nos casos em que esta excede um modo de perfeição industriosa e variada. A interacção das faculdades de habilidade e engenho potencia a resolução de situações intrincadas. Tal como surge na aplicação corrente em textos do século XV, a palavra engenho remete para a complexidade e para o carácter intrincado de objectos, acções e situação consideradas. Num dos usos mais comuns, por exemplo, o termo 'engenho' coincide na designação de um aparelho e uma máquina do domínio da arquitectura militar.

> Lopes, *Cron. dom Joham*, I. Moormente que aimda que ell seu arreal posesse sobre Lixboa, ella nom seeria porem çercada, pois o mar era desembargado, e sua frota nom era viimda, pera lhe embargar a servidom delle. Aallem desto, que ell nom tragia emgenhos nem outros artefiçios pera lhe nojo fazer; e que os tevesse, que lhe prestariam mui pouco, segumdo as muitas gemtes que demtro jaziam; e que porem melhor era nom poer çerco sobreella.[846]

> Pina, *Chron. D. Sancho I.* [Silves] . . . nom leyxava ElRey de mandar combater ha Cidade com todalas outras armas, e engenhos, e artilharias que era possivel, mas faziam pouquo dano, cà era loguo remediado, e atalhado dos Mouros, e com outros engenhos, e defezas, que ha necessidade (mestra mayor de todalas cousas) em taes afrontas lhe ensinava, . . .[847]

Desde logo é notado o facto dos engenhos e outros *artefícios* serem citados frequentemente num único fôlego, evidenciando o carácter articulado da concepção. (O sentido de *artifício* foi notado anteriormente, na distinção estabelecida entre «de seu natural» e «por longo ensino de oratória artificialmente aprendido», com referência a D. Afonso V.)

Um dos livros dos *Trattati*, de F. di Giorgio, encontram-se resumidos, em subtítulo, os aparelhos e máquinas que cabem sob a designação de engenho (no caso, o termo utilizado é 'engrenagem').

> Giorgio, *Tratt.T/L*, [Leve di ruote e mulini]. Rapporti di leva tra carrucole e ingranaggi di raggio diverso. Pistrini e mulini azionati da forza animale, da acqua, da vento e misti.[848]

Engenhos de azeite e de vinho surgem nomeados em vários documentos do século XV. O que é especialmente significativo no tempo, não é apenas a importância atribuída à qualidade *pessoal* de engenho, como também a atenção dispensada aos engenhos (máquinas), que é conhecida através de documentos régios que tratam do fomento de tais aparelhos, mediante a concessão de "direitos de autor" e "patentes" aos seus inventores, justificados pelo interesse de *bem comum*.

845. Zurara, *Crónica dos feitos*, Irvij, 1978, vol. I : 359-360.
846. Fernão Lopes, *Crónica de D. João I*, I, lxxxvi, (1983,1990), vol. I : 164-165.
847. Rui de Pina, *Chronica do Muito Alto, e Muito Esclarecido Principe D. Sancho I. Segundo Rey de Portugal*, cap. ix ; composta por Ruy de Pina, Fidalgo da Casa Real, e Chronista Mór do Reyno, fielmente copiada de seu original que se conserva no Archivo Real da Torre do Tombo, offerecida a Magestade Sempre Augusta DelRey D. Joaõ V. Nosso Senhor por Miguel Lopes Ferreyra ; *Crónicas de Rui de Pina: D. Sancho I, D. Afonso II, D. Sancho II, D. Afonso III, D. Dinis, D. Afonso IV, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II*, introdução e revisão de M. Lopes de Almeida (Lisboa Occidental : Na Officina Ferreryriana, 1727 ; Porto : Lello & Irmão Editores, 1977) : 35.
848. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo I : 141.

Carta de benefício concedido a João Leal, carpinteiro, por ter inventado um engenho de moer azeite e vinho (1489, Maio, 5). Dom Joham etc. a quamtos esta nossa carta virem fazemos saber que esguardamdo nos o gramde proueito comum que se pode seguir e segue hy aver emgenhos proueitossos ao dito pouoo de moer azeites e fazer vinhos e como ora Joham Leall, carpimteiro, he morador em a nossa cidade de Lixbooa, se trabalhou e fez tall emgenho, de que ho dito pouoo, avemdo hy muytos, pode receber gramde proueito e nom serya rezã pois elle nelle leuou trabalho que nom ouuesse galardã e queremdolhe fazer graça e merce por a outros darmos emxempro a fazerem cousas proueitosas ao cumum pouoo, teemos por bem e nos praz que daquy em dyamte nem hu ũ a pesoa de quall quer estado e condiçom que seja nom posa fazer nem mãdar outro emgenho tall fazer como o que asy ora nouamente fez pera fazer azeites nem vinhos sem primeiramente lhe dar e paguar a elle dito Johã Leall mill reaes bramcos de cada hu ũ emjenho que fizerem ou mamdarem fazer per sy nem per quaaes quer outras pesoas que seja e porem mãdamos, e defemdemos a todos em gerall e cada hu ũ em espyciall que nom façam nẽ hu ũ dos ditos emjenhos sem pagar delles primeiro os ditos mill reaes por cada hu ũ emjenho que asy fizerem dos sobre ditos, ora seja pera fazimento dazeite, ora seja pera fazimento de vinho.[849]

O mesmo passa-se no domínio da exploração de minérios. Aliás, tal como na arquitectura militar, em que vão a par as referências à experiência e ao engenho, também neste caso a descoberta de um engenho e a experimentação realizada se conjugam na justificação da concessão de benefícios. Além disso, a formulação do texto estabelece uma ligação directa entre a experimentação de aparelhos e a descoberta de novos engenhos, por um lado, e uma noção de causa pública, de benefício e de serviço público, por outro. Já não se trata apenas do «meu serviço» do rei, mas também do reconhecimento da «necessidade e proveito de meus Reinos».

Carta de privilégios a Aires de Quental, primeira confirmação (1524, Setembro, 3). Dom Joham &. A quamtos esta minha carta virem faço saber que Ayres do Quintall, meu feitor e prouedor dos metaes, me fez ora saber que elle tem espermemtado que nestes meus Regnos ha hy aparelho pera em algu ũ s lugares se poderem achar minas e vieiros de açoo e ferro e que elle a sua custa e despesa os quer descobrir e fazer ferraryas e emgenhos dagoa e todos os outros aparelhos necesaryos pera se estes metaes laurarem, pedindo me que por quãto esta obra lhe ade ser muyto trabalhosa e custosa me prouuese concederlhe algu ũ s pryuilegios e liberdades necesaryas que em sua pitiçã mais larguo se comtynha. E visto per mym seu requerymento, avemdo respeito a necesydade que em meus Regnos ha dos ditos metaes e ao trabalho e despesa que avera em descobryr e fazer novamente os taees emgenhos a sua custa, e por ser meu seruiço e proueyto de meus Regnos aver nelles prouisã dos ditos metaes, querendolhe fazer graça e merce me praz e ey por bem . . .[850]

Refiram-se também os engenhos de transporte. Francesco di Giorgio dedica atenção ao tema, descrevendo inclusivamente um sistema de transporte «per tirare senza bestie».

Giorgio, *Tratt. T/L*, [Modi per elevare e condurre acqua conche navigabili, argani, gru e verricelli]. |L 46v| Quando alcuno carro per tirare senza bestie, ma con ingegno fare si può, faccisi l'armadura del carro e in mezzo e a la superficie d'esso una dentata roda . . . ,[851]

A indicação é significativa, porque permite contextualizar o engenho criado para transportar o estrado utilizado na trasladação do corpo de D. João II, da sé de Silves para o mosteiro da Batalha (no caso, era de tracção animal). A decisão de efectuar o percurso por terra, implicou a realização de uma operação de logística complexa e de grande encenação cerimonial que foi descrita por Garcia de Resende.

849. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Leal (João)", 1904, vol. II, n.º 511 : 65.
850. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Quental (Aires do)", 1904, vol. II, n.º 795 : 344.
851. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo I : 195.

105 Carros puxados por parelhas de mulas ou bovinos. *Livro de Horas* dito *de D. Manuel*, Calendário, Agosto, *f.* 16, 1517 a segundo quartel do século XVI (Lisboa, MNAA)

G. de Resende, *Tresladaçam*. E como o santo corpo chegaua a algum lugar era recebido com procissão, e posto na Igreja principal em seu estrado, que vinha de engenho em azemolas cuberto de brocado com seus bancos cheos de muytas tochas, e assy estaua ate o outro dia que ho Bispo de Tangere dezia Missa, e deixaua na Igreja onde o corpo estiuera huma vestimenta de seda, e hum calez de prata, e desta maneira e ordem foy seguindo suas jornadas.[852]

A impressão causada pelo tal «engenho em azemolas» que transportava o palanque e os bancos deve ter sido tal que explica a inclusão da referência no memorial. Embora não tenha ficado registado explicitamente, a dificuldade de movimentação de tal engenho terá sido acrescida certamente pelo facto de o percurso ser feito por caminhos difíceis e inadequados. O registo do carácter excepcional da acção sendo que esse constitui um dos tópicos de amplificação do mérito da obra, seguido na arte da oratória e na tratadística.



105

852. Garcia de Resende, *Tresladaçam do corpo do muy catholico, e magnanimo, e esforçado rey dom Ioam O Segvndo deste nome, da sé da cidade de Sylues pera o mosteiro da Batalha por o muy serenisssimo e esclarecido senhor el rey dom Manoel seu socessor, e herdeyro nestes Reynos, e Senhorios de Portugal* ; *in* id., *Crónica de D. João II e Miscelânea* ; prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão (Reimpressão fac-similada da edição de 1798 ; Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973) : 292.

Existe uma diferença de sentido das palavras 'engenho' e 'indústria', associada a um fundamento de conhecimentos, que explica uma utilização diferenciada dos dois vocábulos, presente por via culta.

> Abade Suger, *De consecratione*, 59. . . . et, ubi gloriosius aduentantium obtutibus et conspicabilius transferrentur, eligentes aurifabrorum elegantia siue artis industria, auri gemmarumque preciosarum copia illustrem ualde fieri Deo cooperante elaborauimus . . . ,[853]

No século XV ainda a referência ao engenho podia qualificar indistintamente qualquer pessoa. Porém, com o tempo, a percepção de uma diferença leva a restringir o âmbito da sua aplicação a casos de indústria "menor", como é entendido ser próprio do mundo das pessoas mais rudes e do exercício limitado de ofícios, facto que explica o uso distinto dos termos, por parte de Damião de Góis, sempre referenciado à qualidade das pessoas.

> Zurara, *Crón. dos feitos* [*da Guiné*]. E sse salustyo diz que tanto louuor foe dado aos que os fectos fezerom em atenas. quanto /os/ claros e boõs ẽ genhos dos sotijs scripuãaes por pallauras os poderom gabar e eixalçar. / Grande atreuimento foe o meu que tam soom ẽ te nom digno de me nomear por descipollo de cada hu ũ daquelles fuy lançar sobre mym tamanho encarrego.[854]

> Zurara, *Crón. dos feitos* [*da Guiné*]. ham trijgo e ceuada mas fallecelhe o ẽ genho pera fazer pam.[855]

> Zurara, *Crón. dos feitos* [*da Guiné*]. dãdo esforço e ẽ genho a hu ũ tã pequeno moço nado e criado ẽ oliuença / que he h ũ a villa do sertaão muy afastada do mar . . .[856].

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, II. [Safim] Hos do termo sam hom ẽ s rudos, & grossos dengenho, pouco dados a trabalho, nem laurar, sendo ha terra muito boa, & muito fertil de tudo ho que se nella poem, ou semea.[857]

Por sua vez, a *indústria* surge como um engenho potenciado pela inteligência, o conhecimento e o saber.

> Góis, *Chron. do Prinçipe*. [Cidade de Toro] Hu*m* pastor p*er* nome Bartholomeu, natural da mesma çidade, criado nella, homem cobiçoso d'alcançar honrra, e adquerir per sua industria com que podesse viuer isento dos trabalhos de seu offiçio, tendo bem na memoria quam aspero he ho sitio da çidade per h ũ a parte, determinou elle mesmo, sem outra co*m*panhia, de subir denoite p*er* aqu*e*llas asperezas, . . .[858]

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, I. . . . aho que hos então moueo ha diferença que tinham com el Rei Charles de França oitauo do nome, sobelo regno de Napoles, per cujo respeito hauia ẽ trelles crua, & braua guerra, a qual resultou ẽ elles ganharem ho dicto Regno, per industria, e prudençia da grã capitam Gonçalo fernãdez daguilar, . . .[859]

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, I. . . . por saber q̃ tinha ho feitor Antonio de sá j ũ ta muita speçiaria, por industira, trabalho, & ardis de Duarte pachequo, . . .[860]

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, III. . . . d*e* modo que em pouco tempo houue tanta falta de mantimentos q̃ pereçiam muitas pessoas á fome, á q*ua*l neçessidade quis ho capitão acudir com ho credito, & industria d*e* George botelho que madou aho rio de Siaca com hum nauio, & duas lancharas, . . .[861]

853. *Abt Suger von Saint-Denis ausgewählte Schriften:* Ordinatio. De consecratione. De administratione ; herausgegeben von Andreas Speer und Günther Binding ; zusammen mit Gabriele Annas, Susanne Linscheid-Burdich und Martin Pickavé (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000) : 228.
854. Zurara, *Crónica dos feitos*, vj, 1978, vol. I : 37.
855. Zurara, *Crónica dos feitos*, lxxix, 1978, vol. I : 298.
856. Zurara, *Crónica dos feitos*, lxxxvj, 1978, vol. I : 320.
857. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, II, xviii, (1949-1955), parte II : 57.
858. Góis, *Crónica do Príncipe*, xcii, 1977 : 187.
859. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, I, xix, (1949-1955), parte I : 40.
860. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, I, xcvii, (1949-1955), parte I : 234.
861. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, lxxix, (1949-1955), parte III : 283.

O uso qualificado de 'industria' é observado no caso de pessoas principais, de reis e infantes, grandes senhores e outros dignitários («per hũ a singular prudencia e marauilhosa industria do dito jffante»[862]).

Livro dos oficios I(xliv).60. . . . (e) assi os homẽes que teem per natureza muyto mais de sse ajuntarem, despois que som juntos poõe toda sua delligencia e endustria pera fazerem obras que prestem hũ us aos outros.[863]

Zurara, *Crón. dos feitos* [*da Guiné*]. [Infante dom Henrique] fortelleza de coraçõ e agudeza dengenho forom em ello muy excellente graao . . . . / ficame pera dizer da quinta rezom poendo certo numero aas almas dos jnfiees que daquellas terras vierom a esta per vertude e engenho do nosso gloryoso principe.[864]

Pina, *Chron. D. Affonso V.* [Dom Afonso V] Foy de grande memoria, e maduro entender, e de sotil engenho, remyssso mais que trigosos nas graves exucuções.[865]

Góis, *Chron. do Prinçipe.* Por cuja industria, e stylo se diuulgauão entam pelo mundo hos casos, e aconteçimentos spantosos com que se cada dia a nossa naçam Portuguesa encontraua, ho que estes homens strangeiros faziam, ou de suas proprias vontades, ou mandados de çidades, respublicas, e prinçipes desejosos de saberem ha çerteza de tamanhas nouidades. . . . Pelo que me moui a fazer hũ a breue digressão nos dous capitulos seguintes, do que pude alcançar que se atte ho nasçimento do prinçipe dom Ioão, por meo, e industria do infante dom Anrrique, trattou nestes nouos descobrimentos; . . .[866]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, I. . . . dom George da costa Cardeal de Portugal, homẽ que posto que nasçesse de gente muĩ baixa, popular, & pobre, depois de ser capellão, & mestre desta senhora veo por seu saber, & industria a ser Cardeal, & teue tanta authoridade ẽ Roma, & nestes regnos, assi no cõsistorio dos Papas, quomo no conselho delRei dõ Afonso, que quando se nelles achaua, era hũ a das pessoas de cujo voto se fazia mais conta, porq̃ ha muita prudẽçia, & experiẽçia q̃ nelle hauia dos negoçios daquelle tẽpo, & discurso daas cousas passadas, lhe faziã pela mór parte dar ho milhor pareçer, do que se com elle sobrellas consultaua.[867]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, III. [o rei do Manicongo] . . . dãdo graças a Deos pela merçe que lhe fezera, em ho cõfirmar na sua verdadeira Fé, per meo, & industria de hum tão virtuoso & tão magnanimo Principe quomo ho era elrei dom Emanuel, . . .[868]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, III. . . . elrei dom Ioão de Portugal, segundo do nome no começo, & logo apos elle ho catholico rei dõ Emanuel seu successor, cõ muita despesa, trabalho, & industria mãdaram a estas terras pessoas religiosas, . . .[869]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, III. Andando dom Vasco coutinho, cõde de Borba, capitam, & gouernador da villa Darzilla, no regno estaua ahi por seu lugar tenẽte dom Ioam cotinho, seu filho que despois foi conde do Redondo, muito esforçado caualleiro, & industrioso nas cousas da guerra, & tã contino nellas, que poucos meses se passauam que nam fezesse entradas per terras dos mouros, do que pela mór parte lhe deu sempre Deos ha victoria: das quaes cousas, em comparaçam das que dezião na corte que elle fazia desno tempo que eu pera ella vim, acho mui poucas por lembrança, ho que deue ser, ou porque elle teria mais cõta com ha guerra, que com screuer ho q̃ nella aconteçia, ou per má guarda das cartas que mãdaua a elRei, pelo que seus feitos nam sam tam celebrados quomo mereçẽ .[870]

Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, III. . . . que speraua em Deos ser çedo senhor de Malaca, quomo ho ja fora, por lho assi ter prometido Abedalla seu filho Rei de Cãpar, per cuja industria, & saber speraua antes de poucos dias, nam tam sómẽte cobrar ha çidade, mas ainda ha fortaleza, & mattar todolos Christãos que ali achasse.[871]

862. *Descobrimentos Portugueses*, 1944, vol. I : 518, *in* Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa, s.v.* "Indústria", 1989.
863. *Livro dos oficios de Marco Tullio Ciceram, o qual tornou em linguagem o ifante D. Pedro, duque de Coimbra, f.* 39v ; ed. crítica, segundo os ms. de Madrid ; prefaciada, anotada e acompanhada de glossário, por Joseph M. Piel (Universidade de Coimbra : Por Ordem da Universidade, 1948) : 92.
864. Zurara, *Crónica dos feitos*, iv, lrvj, 1978, vol. I : 27-28,355.
865. Pina, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, ccxiii, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 880.
866. Góis, *Crónica do Príncipe*, vj, 1977 : 17-18.
867. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, I, xv, (1949-1955), parte I : 35-36.
868. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, xxxvii, (1949-1955), parte III : 149.
869. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, xxxix, (1949-1955), parte III : 154-155.
870. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, lxx, (1949-1955), parte III : 260.
871. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, lxxix, (1949-1955), parte III : 281-282.

Retomando as pontas da ideia do engenho e da indústria, compreende-se a importância da atribuição a D. João II do engenho, a invenção e a experimentação de caravelas e navios pequenos, equipados com «bombardas grossas», que permitiram uma linha de tiro razante à água. A sua invenção não tem uma data precisa, mas inscreve-se no tempo em que o engenho e a capacidade de invenção se encontram particularmente valorizados. Mérito semelhante terá sido concedido a D. Afonso, marquês de Valença e conde de Ourém. O seu túmulo, na cripta da matriz de Ourém que foi mandado fazer pelo irmão D. Fernando, em 1483, tendo sido concluído em 1487, para a trasladação do corpo de Tomar para a vila de Ourém, ostenta na face da arca, aos pés, duas máquinas esculpidas, das quais pende uma faixa com a divisa do conde [**106**]. Esses aparelhos têm sido interpretados como engenhos de elevação (guindastes) que significariam a memória das campanhas de obras promovidas pelo conde, no domínio da arquitectura militar, em especial a reconstrução do castelo da vila. Contudo, os engenhos representados dispõem de grandes rodas, o que implica que a mobilidade seja um atributo essencial. Desse modo, não podem deixar de ser entendidos como a representação de máquinas de guerra, destinadas a sublinhar, em conjunto com as edificações de arquitectura militar lançadas, o mérito do conde no exercício da arte da guerra. Sensivelmente por esse tempo, Fernão Lopes lembrava palavras de louvor a Nuno Álvares Pereira.

> Lopes, *Cron. dom Joham*, I. Hora veede quamto he de louvar NunAllvarez em gramdeza de emgenho e avisamento de sua nova guerra.[872]

É provável que seja esse engenho ligado à acção militar aquele invocado nos engenhos representados na arca tumular de D. Afonso. Uma das características dos mecanismos figurados é a da sua mobilidade, assinalada pela dimensão das rodas que podem ser comparadas quer com alguns desenhos de engenhos de assalto notados nos *Tratatti* de Francesco di Giorgio [**109-112**], quer com uns baixos relevos que decoravam o friso do embasamento das fachadas do palácio de Urbino. As imagens mostram um mecanismo para fundar estacadas dentro de água [**107**], e uma bombarda desmontável, destinada a ser transportada sobre uma carreta [**108**], uma peça de artilharia que já teria sido usada em campo de batalha por Federico de Montefeltro. As esculturas, num total de setenta e duas, foram atribuídas a Ambrogio Barocci, mas a concepção dos temas representados é referida a Francesco di Giorgio.[873]

Na passagem do século XV para o século XVI, o engenho e a indústria tornam-se um sinal de maestria atingido não apenas a nível do exercício de um ofício, mas também a nível mais geral da sociedade, em domínios como do governo dos povos, da arte da guerra e das *descobertas*.

872. Lopes, *Crónica de D. João I*, I, xc, (1983,1990), vol. I : 170.
873. *Francesco di Giorgio architetto*, 1995 : 198.

106 Diogo Pires-o-Velho (atrib.), arca tumular de D. Afonso, a divisa no facial dos pés, 1485-1487, cripta da Colegiada de Ourém

107 Ambrogio Barocci, friso da fachada do palácio de Urbino, «bate-estacas em barco» (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. n. 824)

108 Ambrogio Barocci, «bombarda sobre carreta móvel», friso da fachada (*ibidem*, inv. n. 814)

109 Francesco di Giorgio, *Trattati T*, navios armados, arietes, máquinas para lançar projécteis, *f.* 60
«Rastrelli ; Trabocchо // Bricchola ; haries - Anchudinato ; Testudo ; Sanbuca ; Balista ; Chastello di lengniame»

110 *Ibidem*, máquinas para lançar projectéis e escadas para escalar muros, *f.* 62
«da trarre fuocho ; Trabocchо // Schala sopra schala ; chassa ; Schala doppia»

111 *Ibidem*, escadas para escalar muros, *f.* 62v
«Schala di lengniame ; Schala di fune ; Schala con ponte // Schala di funi ; Schala di fune chon lieva»

112 *Ibidem*, bastiões móveis, escadas e pontes móveis para escalar muros, *f.* 63v
«Bastia da helevarsi ; Bastia da helevarsi // Schala doppia ; ponte chorridoio di più pezzi»

113 Lamego, casa quinhentista na rua dos Loureiros, frontal de janelas (A,B)



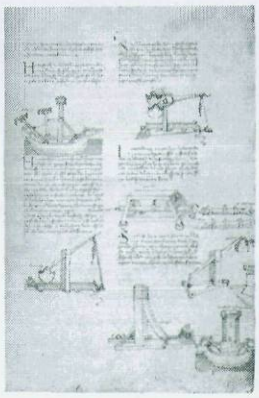
106



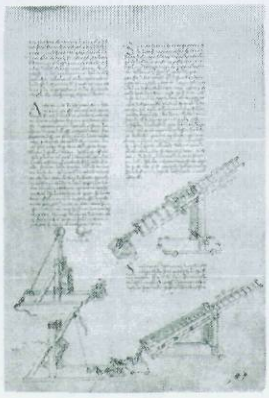
107



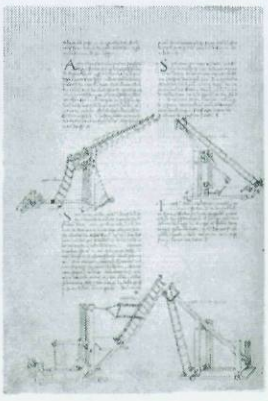
108



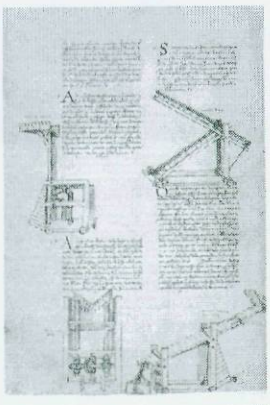
109



110



111



112

Foi referida a permeabilidade e a transferência de qualidades que levam a reconhecer, no oficial mecânico e no rei, capacidades e qualidades associadas ao exercício prático, à experiência e ao saber fazer. O alargamento de uma noção de ofício a outros corpos da sociedade, em relação com a valorização de específicas capacidades envolvidas, abre novas perspectivas. O texto de Garcia de Resende, acerca da invenção das caravelas com bombardas, é claro na sequência estabelecida, do engenho e ofício ao saber e ao «experimento» que viabilizam o invento.

> G. de Resende, *Virtvdes, feições, costvmes, e manhas. . . .* e elle foy o primeiro que inuentou, e achou, estando em Setuuel, em carauellas e nauios pequenos trazer bombardas muy grossas.[874]

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II. De como el Rey em Setuuel inuentou, e achou em carauellas e nauios pequenos trazer bombardas grossas.*
> POrque el Rey sempre cuydaua nas cousas que compriam a bem de seus Reynos, e a defençam, e guarda delles, e via que pera guardar o estreito de nauios de mouros, e a costa de cossarios, se despendia muyto nas armadas de grandes nãos, que pera isso mandaua armar, como era ingenhoso em todos os officios, e sabia muyto em artelharias, cuydando muyto nisso, por milhor guardar sua costa com mais seguridade e menos despesas, aquy em Setuuel, com muytos esprimentos que fez, achou e ordenou em pequenas carauellas andarem muyto grandes bombardas, e tirarem tam rasteiras que hiam tocando na agoa, e elle foy o primeiro que isto inuentou. E poucas carauellas destes grandes rios fazem amainar muytas naos grossas, porque ate entam não andauam no mar tiros grossos. E ellas com elles, e por serem muyto ligeiras, e pequenas, que as naos grossas lhe não podiam fazer nojo com seus tiros, foram tam temidas no mar as carauellas de Portugal muyto tempo, que nenhuns nauios por grandes que fossem as ousaram esperar, ate que se soube a maneira em que traziam os ditos tiros, e se trouxeram depois como agora trazem geralmente em todas as partes, o que dantes não era, e el Rey foy o primeiro que o inuentou.[875]

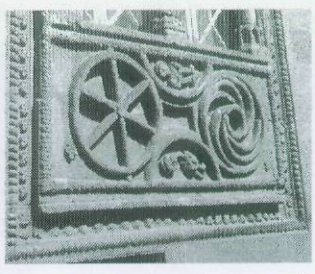
Também D. Manuel teria feito um «experimento», segundo uns documentos notados por Raczinsky.

> Raczinsky 1846. Il existe aux *Archives royales* une lettre d'Etienne Paes, qui parle d'essayer le tir d'une pièce d'artillerie que Son Altesse [dom Emmanuel] avait inventée et, et qui fut exécutée par Jean Guterres ; cette expérience eut lieu dans l'endroit nommé *Cataque faras*, à la pointe d'Almmada, et c'était le tir le plus prompt qu'il était possible de faire (22 mars 1513). Je ne sais si le terme d'artiste est ici bien appliqué ; ouvrier est le mot dont se sert l'auteur de la lettre.[876]

O momento e o sítio em que a experiência terá sido realizada são duplamente significativos. No tempo, o acontecimento coincide com a preparação da armada de D. Jaime, enviada à conquista de Azamor. No espaço, trata-se possivelmente de uma experiência destinada a melhorar as condições de defesa do rio, por meio de tiro cruzado entre fortificações implantadas nas suas margens, entre as quais se contavam a torre de Belém e o bastião de Almada. Dada a amplitude do



113A



B

874. Garcia de Resende, *Virtvdes, feições, costvmes, e manhas del rey dom Ioam o Segvndo, qve Santa Gloria aja* ; *in* id., *Crónica de D. João II e Miscelânea* ; prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão (Reimpressão fac-similada da edição de 1798 ; Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973) : XX.

875. Garcia de Resende, *Chronica*, clxxviiii, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 255-256.

876. Le comte A. Raczinsky, *Les Arts en Portugal: lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin, et accompagnées de documents* (Paris : Jules Renouard et C[ie], Libraires-Éditeurs, 1846) : 209. Id., *Dictionnaire historique-artistique*, s.v. "Paes (Étienne)", 1847 : 217.

estuário, no reinado de D. João II havia sido reconhecida a necessidade de reforçar o sistema com uma nau de mil tonéis provida de artilharia, que estanciaria no meio do rio.

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* . . . e a sua nao grande, que foy a mayor, mais forte, e mais armada que se nunca vio, mais a fez pera a guarda do rio, que pera nauegar. Que posta sobre ancora no meyo do rio, ellla só o defendera, quanto mais a fortaleza e torre, porque era a mayor, e mais forte, e armada nao que se nunca vio.[877]

O engenho abre espaço à invenção. A sua valorização constitui uma valorização da capacidade de acção que tem correspondência na apreciação da novidade e da perspicácia do resultado - a solução encontrada, a obra realizada ou o objecto criado.

Góis faz um uso diferenciado dos termos 'engenho' e 'indústria' que reserva para um contexto associado ao conhecimento e à reflexão culta. Indústria é também a palavra usada pelo abade Suger de Saint Denis, no texto dedicado à edificação da abadia, como é igualmente o termo usado por Vitrúvio, precisamente no contexto que temos vindo a desenvolver. Na sequência da definição de *dispositio* (*ichnographia*, *orthographia*, *scaenographia*), Vitrúvio escreve:

> Vitr. I.ii.2. Hae nascuntur ex cogitatione et inventione. | Cogitatio est cura studii plena et industriae vigilantiaeque effectus propositi cum voluptate. Inventio autem est quaestionum obscurarum explicatio ratioque novae rei vigore mobili reperta. Hae sunt terminationes dispositionum.
>
> *Vitruvius/C.Caesariano*, I, ii. Queste son nate de cogitatione & de Inuentione. La cogitatiõe e una cura plena di studio. & de industria. & de uigilantia cum uoluptate dil preposito effecto. Ma la inuentione e de le obscure questione una explicatione: & ratione de la noua cosa cõ mobile uigore reperta. Queste son le terminatione de le dispositione.[878]
>
> *Vitruvius/Perrault*, I, ii. Ces choses se font par le moyen de la méditation et de l'invention: la méditation est l'effort que l'esprit fait, invité par le plaisir qu'il a de réussir dans la recherche de quelque chose ; l'invention est l'effet de cet effort d'esprit qui donne une explication nouvelle aux choses les plus obscures. Par le moyen de ces trois manières, on fait une représentation parfaite et achevée de la disposition d'un bâtiment.[879]

A distinção entre engenho e indústria é precisada no livro seguinte:

> Vitr. II.i.6. Ita his signis de antiquis inventionibus aedificiorum, sic ea fuisse ratiocinantes, possumus iudicare. || Cum autem cotidie faciendo tritiores manus ad aedificandum perfecissent et sollertia ingenia exercendo per consuetudinem ad artes pervenissent, tum etiam industria in animis eorum adiecta perfecit, ut, qui fuerunt in his studio|siores, fabros esse se profiterentur.
>
> *Vitruvius/C.Caesariano*, II, i. Cosi cõ quisti signi de le antique inuentione de li aedificii cosi quilli essere state rationãdo possemo iudicare: Ma quando quottidianamente faciendo: le mane piu trite al aedificare hauesseno perfícito: & li Solerti ingenii exercendo per la consuetudine ale arte fusseno peruenuti. Alhora anche la adiuncta industria in li loro animi perfece: che quilli che furno piu studiosi in queste cose profitesseno se essere fabri.[880]
>
> *Vitruvius/Perrault*, II, i. Toutes ces observations font assez juger quels étaient les bâtiments des anciens. Mais comme de jour en jour, à force de travailler aux bâtiments, les hommes, en mettant à profit les leçons de l'expérience, ont acquis beaucoup plus d'habileté, ceux qui se sont particulièrement adonnés à l'étude de l'art de bâtir en ont fait une profession particulière.[881]

A definição de Vitrúvio esclarece os aspectos da racionalidade, da reflexão e do pensamento especulativo e do estudo, que se conjugam na indústria. Existe uma passagem de Francesco di Giorgio, relativa à invenção de uma viseira para mergulhador que, sem mencionar a palavra

877. Garcia de Resende, *Chronica*, clxxviiii, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 256.
878. Vitruvio, *De architectura* [Caesare Caesariano, 1521], 1981 : XVI.
879. Vitruve, *Les diz livres D'Architecture* [Claude Perrault, 1673], 1986 : 26.
880. Vitruvio, *De architectura* [Caesare Caesariano, 1521], 1981 : XXXIIv.
881. Vitruve, *Les diz livres D'Architecture* [Claude Perrault, 1673], 1986 : 50.

engenho, aponta, no entanto, o seu aspecto de trabalho «estudioso», feito com aplicação e rigor («un bahu o elmo fatto studioso con due occhi di vetro»[882]). A complexidade do engenho (aparelho), como também do problema intrincado que só pode ser resolvido com engenho, leva até ao limite as possibilidades de representação da ideia e de comunicação da solução numa figura.

O lugar do engenho na invenção e a possibilidade da sua representação por meio do desenho surgem como um problema. A questão é levantada por Francesco di Giorgio numa longa reflexão, em que pensa os limites de comunicação pela representação através do desenho. O tema é particularmente interessante, considerando o momento em que o desenho começa a afirmar-se como um plano de trabalho específico de comunicação das ideias à obra, pois revela que a concepção e a imagem mental ainda determinam uma relação directa com o gesto que realiza a obra e fabrica o objecto. O engenho é o que permite ver (compreender, apreender) para além do desenho, e imaginar e desenvolver a ideia.

> Giorgio, *Tratt. S/M*, V [Forme di rocche e fortrezze]. [Arte militar] Terzo, saria molto utile e quasi necessario che l'architetto, overo chi vole pigliare frutto alcuno da questa mia piccola opera, intendesse qualche poco di disegno, peroché senza quello non si può bene intendere le composizioni delle parti dell'architettura, et oltre a questo perché questa arte, oltre a la scienzia et intelligenzia acquisita da libri e disegni, ha di bisogno di invenzione, senza la quale non è possibile essere bono architetto, perché molte cose, non potendosi descrivere né insegnare, bisogna restino nella discrezione e giudizio dell'artefice. Oltre a questo, quelli disegni che sono messi per esempli in ogni parte, non possono essere in tutto dichiarati, perché le superfice estrinseche coprono le intrinseche, onde non volendo multiplicare in infiniti esempli è necessario che, overamente le parti esteriori sieno imperfette, facendo perfette le interiori, overo per contrario et econversamente. Adonque fa di bisogno supplire con lo ingegno alla scrittura e pittura. Ultimamente, perché come ho ditto la invenzione è necessaria a perfezione dell'arte, molti, avendo in la mente fabbricato uno edificio con le sue convenienti proprozioni, non possono o poi mettarlo in opera, non sapendolo né a sé né ad altri col disegno dimostrare. E queste condizioni osservando non sarà difficile a ciascuno operare ragionevolmente.[883]

Em várias situações é feita alusão ao carácter intrincado da solução engenhosa, e da situação resolvida com engenho. Esse carácter intrincado faz apelo a uma estrutura complexa, em que todos os seus elementos se encontram intrinsecamente articulados, como referia Gregotti, a propósito da concepção e do saber da edificação, no Gótico.

> Gregotti 1991. Gli architetti del gotico trasformavano materie in fatti architettonici, noi assembliamo prodotti.[884]

Com a sistematização dos princípios clássicos e a tratadística tem início um processo de deslocamento de ênfase, na concepção dos projectos e das obras, que vai do engenho com que os elementos são articulados de raiz, formando a ideia, para a composição de articulados sintáticos predefinidos. Em certa medida, o processo é viável tão cedo quanto começa a tomar forma o ordenamento da disposição de edifícios, segundo tipos de plantas, e a sistematização das ordens, em especial com a *Regra* de Vignola que permite a escolha da linguagem arquitectónica de uma ordem

882. *Ver* : 416.
883. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 483-484.
884. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 56.

específica e a sua composição ortográfica, na obra, sem interferir com a medida e a disposição no plano arquitectural (como exemplo, para um mesmo projecto, a decisão por uma ordem toscana ou coríntia reflecte-se na expressão da obra, mas não altera a definição da sua parte arquitectural).

7.3 A invenção e a criação

Inventar e descobrir, experimentar e achar, esses são alguns dos sinais do tempo mais presentes. Pelo contrário, a interpretação de que haveria, no século XV, um sentimento dominante de «angústia» perante o termo de uma época, e de «fascínio»[885] por uma caminhada inexorável em direcção a um horizonte de finitude anunciada não parece captar adequadamente o sentimento do tempo. Desde início de Quatrocentos, a narrativa de personagens e de acontecimentos evidencia o lado positivo de *feitos* e realizações, tomando como tópicos de referência a primazia daqueles que são os *primeiros* na invenção e em novas descobertas. A navegação e as descobertas são o campo factual de referência, para estabelecer a noção de primazia e *descobrimento*, que podia ser entendido num sentido mais geral. António Galvão deixou o apontamento de que descobertas foram não apenas as da navegação, mas também as de todos os viajantes outros, *navegadores* de «nobre pensamento» que de sua livre vontade procuraram ver e conhecer, acharam e descobriram.

> António Galvão, *Tratado dos Descobrimentos.* assi q̃ elle [Fernão Coutinho] & Damião de goes foram em nossos tempos os mais nobres Portugueses, & os que mais prouĩ cias & terras viram por suas liures vontades: que he sinal de nobre pensamento, quis aqui com os mais descobridores & nauegadores que tenho apontados declarar.[886]

Também nas artes e na arquitectura, entre os séculos XV e XVI, a invenção surge como um conceito central da prática, associada à experiência e relacionada com o engenho. Por essa via está presente naturalmente no mundo dos ofícios, pois a palavra invenção serve para designar o acto de concepção da obra e para designar a novidade da sua expressão.

> Pina, *Chron. D. Affonso IV.* [Sé de Lisboa] E por que, a dita capela maior da See do tempo de elRey DomAfonso Anriques primeiro Rey de Portugal que a fez, & que aditta Cidade tomou aos Mouros era pequena, & naõ bem obrada, o dito Rey Dom Affonso a mandou fazer mayor, & em mais perfeiçaõ & sendo ja feyta, reynando elRey Dom Pedro seu filho, por hum rayo ou corisco que nella deu, a abrio & destroçou por muytas partes; & dispois elRey Dom Ioaõ deste nome o Primeyro de Portugal neto do dito Rey D. Affonso de fundamento, & por outra melhor invenção a mandou fazer, & emnobrecer na maneyra que aguora está, . . .[887]

Um primeiro traço específico da invenção é o seu carácter articulador de relações, incluindo aquelas que estabelecem a continuidade da prática e da experiência conhecidas, e as que lançam a observação de reconhecimento e de procura de algo. Desse modo, é feita a ligação e a passagem do descobrimento para a descoberta da coisa nova achada.

885. Vieira da Silva, *O Fascínio do fim*, 1997.
886. António Galvão, *Tratado dos Descobrimentos* ; ed. anotada e comentada pelo Visconde de Lagoa ; com a colaboração de Elaine Sanceau (Porto : Livraria Civilização, 1944) : 233.
887. Pina, *Chronica D. Affonso IV,* lxvi, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 469.

Gombrich 1960. . . . to Pliny every step on the road towards mimesis was an invention which he attributed to a *heuretes*, a finder. Vasari, too, still remembered this ancient truth and understood, . . . that this invention can only progress piecemeal, building up through gradual improvement on past achievements.[888]

Gombrich 1960. When Picasso says, 'I do not seek, I find'[a], he means, I submit, that he has come to take as a matter of course that creation itself is exploration. He does not plan, he watches the weirdest beings rise under his hands and assume a life on their own.[889]

(A mudança de designação, de invenção para criação revela a mudança de entendimento do processo de concepção.)

Garcia de Resende atribui a D. João II o primeiro invento das caravelas e navios pequenos equipados com bombardas. Na descrição do processo de invenção, as expressões «como era engenhoso» e «com muitos experimentos que fez, achou e ordenou» confirmam a articulação de relações estabelecida entre o engenho, a observação, a experimentação e a invenção.

«A apreensão cognitiva da experiência faz-se através de problemas, nascidos de dados de facto, que se revelam surpreendentes à luz de entendimentos prévios. É 'performativa', não 'constatante'. . . . Também nas actividades de solução a procura de semelhanças - agora entre o problema em questão e problemas já resolvidos - é, uma vez mais, determinante. As descobertas fazem-se sobre um fundo de soluções anteriormente conseguidas e, tanto quanto isso é viável, à sua imagem.»[890]

Um segundo aspecto de caracterização da invenção, no âmbito disciplinar da arquitectura, consiste na relação estabelecida com a imitação, em particular a imitação dos procedimentos da natureza. O tema já se encontra enunciado em *De architectura*, numa passagem em que são definidos os sentidos de *cogitatione* e de *inventione* em relação com a concepção da disposição de uma obra. No segundo livro do tratado, o princípio da edificação é explicado como um acto de invenção, a partir da imitação da natureza.

Vitr. II.i.3. Cum essent autem homines imitabili docilique natura, cotidie inventionibus gloriantes alius alii ostendebant aedificiorum effectus, et ita exercentes ingenia certationibus in dies melioribus iudiciis efficiebantur.

Vitruvius/C.Caesariano, II, i. Ma cũ susseno li homini da la imitabile & docile natura quotidianamente glorianti per le inuentione. alcune ali atri ostendeuano li effecti de li aedificii. Et cosi exercendo li ingenii con le certatiõe de giorno in giorno deuentauano de meliori iuditii.[891]

Vitruvius/Perrault, II, i. car les hommes dont le naturel est docile et porté à l'imitation, se glorifiant de leurs inventions, se communiquaient tous les jours ce qu'ils avaient inventé de nouveau. C'est ainsi qu'en exerçant leur esprit, ils fournaient leur jugement dans la recherche de tout ce qui pouvait contribuer au perfectionnement de leur ouvrage.[892]

Como afirma Vitrúvio, os primeiros passos da arquitectura são dados com a invenção da edificação, por observação e imitação da natureza. ("A natureza" poderia ser entendida já como uma especificação, na medida em que a ideia mais geral é a de que a invenção se dá por referimento a

888. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 279.
889. [a] Picasso, 'Pablo Picasso: An Interview' (1923), *in* Robert Goldwater and Marco Treves, *Artists on Art from the XIV to the XX Century* (New York, 1945) : 416-417 ; *in* Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 301,358(*p301*).
890. Gil, "Inventar", *Enciclopédia Einaudi. Volume 41*, 2000 : 174.
891. Vitruvio, *De architectura* [Caesare Caesariano, 1521], 1981 : XXXII.
892. Vitruve, *Les diz livres D'Architecture* [Claude Perrault, 1673], 1986 : 48-49.

um qualquer existente/antecedente, ao qual a observação confere um sentido específico.) Quatremère de Quincy particulariza esse sentido de relação mais geral, evidenciado no processo de invenção.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. On a vu de grands hommes imiter les oeuvres de leurs prédécesseurs, s'en approprier les beautés & n'en pas être moins originaux, n'en pas moins passer pour inventeurs. Il est, en effet, possible d'exercer sur les idées & les conceptions d'autrui l'empire même de l'invention. Il est possible de les suivre avec une telle liberté, que l'invention se montre dans le choix de ce qu'on en consserve, comme dans le choix de ce qu'on y ajoute, de ce qu'on en supprime ou de ce qu'on y modifie, dans l'emploi, dans l'application du sujet, comme dans la recherche de ses détails.[893]

Se a invenção ocorre no interior de um sistema de relações estabelecidas com factos e coisas existentes, tomados como precedentes, então tem cabimento a invocação da noção de referimento. A associação dos procedimentos de referimento à invenção abre a possibilidade de pensar os seus fundamentos, na parte que se refere à convenção e à regra. Convenções e regras fornecem um quadro indicativo que orienta o processo de invenção, tornando possível a avaliação da coisa inventada. A noção é explicitada por Quatremère de Quincy.

> Q. de Quincy, *Encyclopedie*. Loin donc que les règles nuisent à l'invention, l'invention n'existe point hors des règles; & le mérite de l'invention seroit nul, s'il pouvoit n'y avoir pas de règle, car il n'y auroit aucun moyen d'en juger.[894]

> Q. de Quincy, *Dizionario*. L'architetto in fatti non trova da impiegare nelle sue composizioni che un dato numero di forme, di parti, di membri, i quali al pari di quelli che nella eloquenza vengono chiamati parti del discorso, sono gli elementi necessari da mettersi in opera, ma che non acquistano il loro valore se non quando la ragione ne determina il collocamento, ed il genio li fa servire allo scopo proposto.[895]

A avaliação actua, relativamente à invenção, como um procedimento de *re*conhecimento, em função do sistema de conhecimentos presente. Esse processo de reconhecimento é semelhante a um referimento. De facto, é um processo de aferimento: no caso, a comparação do novo em relação com o que é conhecido, num esforço de *co*|ordenação da invenção nova que torna o sentido da invenção inteligível, preparando a sua assimilação («aos sistemas de crenças e quadros cognitivos anteriores»[896]). Assim, a imitação, o referimento e a convenção participam da formação da invenção, fazendo a designação do processo de recondução ao conhecido e de acomodação que prepara um modo alargado de recepção.

No processo de invenção há um momento específico em que factores de condicionamento, de estabilidade e tendencial invariância podem ser usados/transformados em elementos viabilizadores da mudança. Esse processo de "comutação" integra momentos de "curto-circuito", que relacionam elementos inesperados e estabelecem relações inusitadas de sobreposição e de transposição, de transferência e de recomposição de sentidos que constituem propriamente a invenção da ideia nova.

893. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v.* "Copier", tome I[e], 1788 : 71.
894. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie*, *s.v* "Invention", tome II[e], 1801-1820 : 571.
895. Quatremère de Quincy, *Dizionario*, *s.v* "Antico", 2ª ed. 1992 : 117.
896. Gil, "Inventar", *Enciclopédia Einaudi. Volume 41*, 2000 : 182.

Por exemplo, para a formação da noção de espaço centrado, no Renascimento, concorrem não apenas imagens de templos da Antiguidade, mas sobretudo referências de edificações de natureza muito diversa (certas partes de edifícios termais, pequenos lugares de culto e monumentos funerários, escolhidos em função da sua forma volumétrica compacta e centrada). Na colecção de modelos do terceiro livro de Serlio, que inclui exemplos da Antiguidade e da época moderna, encontram-se figurados apenas dois templos clássicos de forma «praticamente não utilizável», no Renascimento, por comparação com cinco mausoléus[897]. A planta e o espaço centrados resultam assim do pensamento elaborado no Renascimento, e não da apropriação directa de concepções formuladas na Antiguidade clássica.

A invenção não dispensa o referimento a modelos, mas procede pela observação da sua estrutura, pela redução às suas partes elementares, e pela transposição e recomposição de parâmetros desses modelos. Esse sentido concorda com a afirmação de Fernando Gil

> Gil 2000. Conhece-se o enigma clássico da invenção: a oposição entre *recombinação* e *emergência*. A produção do novo tem de significar uma desconstrução e uma reconstrução de elementos de estruturas precedentes - mas nesse processo a reconstrução engendra efeitos inesperados ou imprevisíveis.[898]

Na valorização da invenção que se torna especialmente notada, já a partir do último quartel de Quatrocentos, começa a desenhar-se uma bifurcação, relativamente ao entendimento do que cabe na invenção. Por um lado, a invenção apresenta-se como um trabalho da imaginação e da fantasia que explora a variação, a partir da originalidade. A invenção praticada nesses termos releva de um exercício exímio do ofício, capaz de potenciar as implicações dos materiais e os conhecimentos de construção, levando até ao limite os conhecimentos e experimentando novas composições de materiais e expressões construtivas. Por outro lado, há a variação promotora de uma variante de *diferença* que procura ser essencialmente *outra* coisa. Essa é a invenção que configura a abertura/ caminho ao que é o novo e *diverso*, enunciando um passo decisivo, sobre o qual outros podem construir significativos avanços.

> Vasari, *Le vite*. [Stefano. Pittor fiorentino] Imaginossi costui, fra l'altre cose ingegnose, una salita di scale molto difficili, le quali in pittura e di rilievo murate, et in ciascun modo fatte, hanno disegno, varietà et invenzione garbatissima. . . . Et egli fu il primo che in tale difficultà mostrasse in parte quel che oggi veggiamo fare da gli spiriti egregii di tal mestiero . . .
> E quegli scorti ch'e' fece, ancora che cattiva maniera in essi per la difficultà del farli mostrasse, nondimeno chi è investigatore delle prime difficultà ne gli esercizii, merita molto piú nome che color che seguono con qualche piú ordinato componimento.[899]

Não se trata apenas da invenção como afirmação de originalidade pela variação, mas do momento em que um acto imaginativo abre uma nova perspectiva que aponta a direcção do novo. A prossecução dessa direcção e o seu percurso tornar-se-á obra comum de todos aqueles que forem traçando a via e construindo sobre os sucessivos avanços conseguidos. Porém, o aspecto decisivo é dado com aquele primeiro *passo*, na sua natureza eminentemente pontual e particular.

> Gil 2000. Ora, a ser assim - se a imaginação é apreendida na sua objectivação -, a teoria da invenção deveria referir-se a uma tipologia dos problemas. Mas, e inversamente, é a singularidade de cada situação que se revela informativa quanto aos estilos particulares da investigação. E é nestes, mais do que na aplicação de métodos canónicos, que se

897. Günther, "Das geistige Erbe Peruzzis . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 235.
898. Gil, "Inventar", *Enciclopédia Einaudi. Volume 41: Conhecimento*, 2000 : 175-176.
899. Vasari, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori*, parte I, *s.v.* "Stefano. Pittor Fiorentino", 1991, vol. I : 131-133. Gombrich, *Art And Illusion*, 1986 : 9.

> vê trabalhar a imaginação. Seremos, portanto, obrigados a tomar em conta exigências contraditórias, uma vez que a uma «problematologia» necessária se opõe uma «casuística» interessante; e daremos, por isso, uma atenção particular à análise de casos específicos.[900]

O deslocamento da atenção da invenção, para a casuística do seu momento, aponta o terreno comum que a invenção, com raiz na experiência, partilha com a empiria.

O ambiente da variação desenha espaço para a invenção. Se a invenção pela variação e a originalidade «não tem limite» e a infindade de soluções é o lugar do seu discurso, já a invenção da variante nova e diferente (a invenção do novo) é selectiva. De infinitas vias de variação possíveis, decide por uma que estabiliza o terreno para um caminho possível, ainda que possa saber da sua conclusa incompletude.

> Gil 2000. . . . os processos de recombinação criadora são *selectivos*, a invenção retém somente uma parte das combinações de direito possíveis e anunciou-se já que uma das funções principais das heurísticas consiste em reduzir drasticamente o espaço das possibilidades de análise, definindo vias preferenciais na solução dos problemas.[901]

A existência de um período de intensa tematização da variação denota, por conseguinte, a presença de uma activa *vontade* de mudança e a investigação da sua invenção. A descoberta do novo surge no contexto do ensaio da variação da procura da diferença (de uma nova ordem).

> Gil 2000. Em tese geral, para haver invenção, será necessário expulsar inexoravelmente toda a informação supérflua para fora do espaço do problema - da trama das associações, combinações, recombinações. Em grande parte, tal selecção faz-se independentemente da vontade, pela dinâmica das afinidades e repulsões entre os próprios conteúdos de informação e através de uma sequência de etapas -, embora a última, «a descoberta», possa parecer anular retroactivamente as demais e ser vivida como instantaneamente e única, *heureka*. Porém, a solução constitui só o derradeiro *gestalt switch*, a «comutação da forma», significando aí exactamente a disposição definitiva da informação pertinente. Onde, um momento antes, ainda se viam dados, tem-se agora a solução.[902]

Foi já notada a temporalidade da valoração das qualidades relacionadas com o engenho. O engenho abre espaço à invenção. A dupla valorização do engenho e da invenção são a outra face do valor conferido à própria coisa nova inventada. Transformação, "curto-circuito", recombinação, sobreposição e transferência de sentidos denotam essa vontade de mudança dos sistemas de coordenadas estabelecidos e a liberdade para modificar as contingências. Nos séculos XV e XVI, os tópicos importantes do discurso do novo são os da perspicácia e dificuldade das soluções encontradas, nos círculos do Renascimento, em Itália como em outros lugares, em particular, na arquitectura portuguesa. Nesse processo, a invenção e o novo preparam o caminho do progresso que é anunciado com a abertura das novas perspectivas.

Os aspectos apontados reforçam a dúvida acerca da real expresssão de um sentimento de finitude epocal, que se exprimiria como «fascínio do fim». Mais do que fim, o sentimento é de princípio e de mudança. Aqueles que detêm o primado de realização de uma determinada acção e obra, são

900. Gil, "Inventar", *Enciclopédia Einaudi. Volume 41: Conhecimento*, 2000 : 176.
901. Gil, "Inventar", *Enciclopédia Einaudi. Volume 41: Conhecimento*, 2000 : 192.
902. Gil, "Inventar", *Enciclopédia Einaudi. Volume 41: Conhecimento*, 2000 : 212.

singularizados pelo que descobrem e inventam, desbravando, em primeiro lugar, o caminho que será trilhado pelo esforço e pelo empenho dos que se lhes seguirão. Os excertos seguintes referem o uso da palavra *invenção* ou o apontamento de "ser primeiro" em domínios tão diversificados como a arte militar, a cultura e o governo do reino.

> Lopes, *Cron. dom Joham*, I. [Nun'Álvares] Assi sagesmente hordenava seus feitos que nehuũ outro podia emtemder o proposito de sua emvemçom, salvo aquelles cõ que costumava de o fallar.[903]

> Pina, *Chron. D. Affonso V.* Foy o Prymeiro Rey destes Reynos que ajuntou boõs livros, e fez livraria em seus paços, . . .[904]

> Pina, *Chron. D. João II.* . . . deste bemaventurado Rey per hũ singular, e maravilhoso ensino de Reis, era rezaõ que se começasse primeiro, e que por memoria de seu nome, groria, e louvor, foramos enventores de hum taõ santo officio, e taõ proveitoso; porque sendo melhor de todolos mundanos, fosse primeiramente atrebuido a hum dos melhores Reys do mundo, que foi este glorioso Rey, porque por affeiçaõ, e eicellencia de suas bondades e vertudes, de que na paz, e na guerra, no pubriquo, e no secreto, na vida, e na morte maravilhosamente sempre husou, foi tal, que justa causa he terem pera sempre nossos segres vindoiros, e fermosa força delle, e regra geral; . . .[905]

> Pina, *Chron. D. João II.* E hũ a das causas mais principaes que moveram a ElRey pera esta armada, e principalmente pera ho edeficamento da Fortaleza na entrada deste Rio [de Çanaga], foy a certidam que tynha de o dicto Rio, bem metido no sertaão vyr pera a Cidade de Tambucutu, e per Mombare, em que sam os mais ricos tratos, e feiras d'ouro que ha no mundo, . . . E atee este Rio, e pouco mais adiante foy descoberto em tempo, e per mandado do Ifante Dom Anrique inventor, e descobridor desta empresa, e conquista de Guinee, e em suas Cartas, e memorias parece que elle chama a este Rio o Nillo, nam ho que entra em Alexandria no Mar do Levante; mas outro braço delle que os Cosmografos dizem que vem ter a este mar Oceano; . . .[906]

A designação de *primeiro* é indissociável de uma outra noção relativa àqueles que se lhe seguem, dando corpo à obra iniciada. O sentido comum que empenha um colectivo é significado na designação de *empresa*. No discurso dos séculos XV e XVI, os tópicos da *primazia* e da *empresa* são centrais. Desde a *ínclita geração* a D. Sebastião (*Lus* X, 155), o relevo conferido à noção de empresa do rei e do reino, na conquista e nas Descobertas, desenha uma linha de continuidade que adquire a sistematicidade de um discurso político e de programa de governo.

A memória do infante D. Henrique, na qualidade de «inventor, e descobridor desta empresa»[907] é honrada na igreja dos Jerónimos com a apresentação da sua figura levantada sobre um pedestal adossado ao pilar central da porta travessa, voltada ao *mar* (essa a designação daquela parte do rio em textos da época, [**116**]). Do mesmo modo é magnificada a memória do fundador do mosteiro e continuador da empresa, na apresentação das figuras de D. Manuel e de D. Maria postadas na entrada axial da igreja [**117**]. É possível que a exposição das figuras reais pudesse ter sido inspirada pela obra da Cartuxa de Champmol [**115**], contudo existe uma diferença importante. A forma dos elementos arquitectónicos e ornamentais é ainda gótica, mas o corpo das personagens, que são "tiradas natural", não se sustém sobre mísulas integradas nos pés-direitos do portal, antes

903. Lopes, *Crónica de D. João I*, I, cxciii, (1983,1990), vol. I : 425.
904. Pina, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, ccxiii, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 880.
905. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, "Prólogo", *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 890.
906. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, xxxvii, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 955.
907. Pina, *Chronica Affonso V*, xxxvii, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 955.

salvaguarda uma espacialização própria, singularizando-se no alto de colunas isentas. Segundo os parâmetros da época [**114**], a elevação das figuras sobre uma coluna reclama uma imagem de «sublimidade da glória»[908] ao modo *antigo* das colunas de Trajano e Marcus Aurelius, que eram sobrepujadas pelas estátuas dos imperadores (o tema é interpretado por Piero della Francesca na *Flagelação*, de meados do século XV[909]).

Relativamente às formas da arquitectura manuelina, a possibilidade de serem entendidas como expressão da arte dos Descobrimentos e como forma civilizacional de uma constante de sensibilidade de *raça*, empenhada no império de mares desconhecidos e mundos novos[910], constitui parte de um discurso interpretativo que a crítica da história de arte reduziu, nos seus fundamentos, a um quadro ideológico datado. A impressão de uma possível diferença da arte nacional (uma espécie de determinação do sentimento de um povo equivalente da Renascença em outros planos, não revivescente, mas prospectiva, à descoberta de novos mundos naturais), cedeu lugar a uma visão de recondução do seu sentido ao fio de uma variante dentro da pluralidade de expressões do Gótico final. Portanto, leitura das obras por uma recondução superior a uma afinidade original de léxicos e pela transposição de equivalências, em vez de atendimento ao sentido de enunciação de um discurso de diferença, interrogando a sua propriedade.

Contudo, o pensamento do lugar de *diferença* do manuelino justifica-se pela necessidade de clarificar um ponto específico da argumentação que está a ser desenvolvida. No quadro da arquitectura, trata-se de unir o sentido de diferença-diferimento aos tópicos mais gerais de primazia e de empresa, do progresso e da invenção. Juntos formam o propósito de um discurso de sentido disciplinar novo, cujas possíveis incongruências mereceriam ser contempladas à luz da leitura vasariana do mérito da colocação de uma perspectiva de mudança, da dificuldade da descoberta de um novo modo e da sua natural imperfeição.

Entre as notações críticas e biográficas de Vasari, existe um apontamento relativo à arquitectura praticada em Portugal, ao tempo da estada de Sansovino no reino, ao serviço da coroa portuguesa. A nota regista um juízo sobre o modo como (os) *outros* viram, no tempo, o manuelino e a sua prática edificadora. Não fizeram menção de obra ao modo dos bárbaros góticos, como não acrescentaram outro epíteto que traísse o enfado perante um modo *moderno* conhecido. Permaneceu, sim, a memória da «estravagante e difícil arquitectura segundo o uso do País»[911]. O sentido da formulação

908. "Svblimità della Gloria", gravura de C. Ripa, 1618, *in* Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca: The Flagelation*, ed. John Fleming and Hugh Honour (London : The Penguin Press, 1972) : 79, fig. 49.

909. Lavin, *Piero della Francesca*, 1972 : 74-78.

910. Reinaldo dos Santos, *Conferências de Arte*, 1941. Id., *Conferências de Arte, 2.ª Série: I-O espírito e a essência da arte em Portugal. II-O significado da pintura portuguesa do século XVII. III-Sequeira e Goya* (Lisboa : Livraria Sá da Costa Editor, 1943).

911. Vasari cit. por Dagoberto Markl, "O Renascimento", *História da Arte em Portugal. Volume 6: O Renascimento* ; por Dagoberto Markl ; colab. Fernando António Baptista Pereira (Lisboa : Alfa, 1986) : 34.

114 Masolino, *Santa Catarina exortando o Imperador*, c. 1428

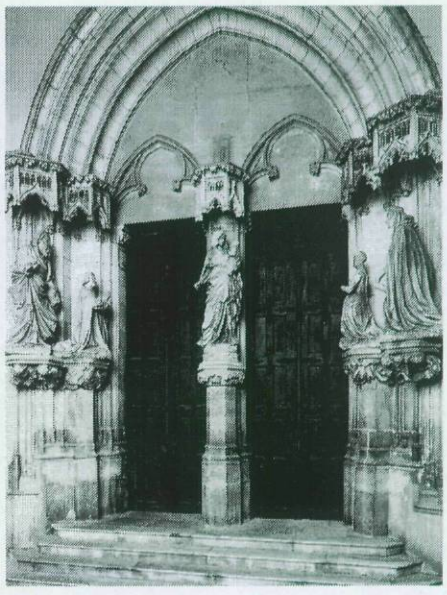
115 Claus Sluter, portal da capela da Cartuxa de Champmol, Dijon, 1389-1406

116 Igreja dos Jerónimos, a porta lateral, fot. Emilio Biel

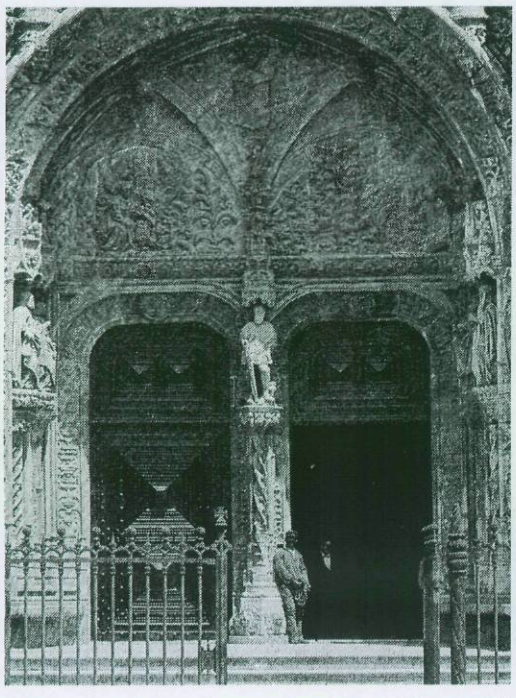
117 Igreja dos Jerónimos, a porta principal, fot. Emilio Biel



114



115



116



117

ganha contornos mais precisos se esta for cotejada com outras passagens da obra de Vasari. O assunto da primazia e da abertura de novas vias de inovação é tematizado por este autor em alguns passos da relação biográfica que escreveu em *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* . . . Como especifica, o mérito da primazia da invenção pertence ao autor da obra nova e aquele que primeiro encontra a expressão nova para a mudança, por imperfeita que seja ainda a solução encontrada.

> Vasari, *Le vite*. [Stefano. Pittor fiorentino] Et egli fu il primo che in tale difficultà mostrasse in parte quel che oggi veggiamo fare da gli spiriti egregii di tal mestiero . . .
> Puossi attribuire a costui che dopo Giotto ponesse la pittura in grandissimo miglioramento, perchè nella invenzione fu molto vario da lo stile e da la maniera di Giotto. E fu piú unito ne' colori e piú sfumato che tutti gli altri, e non ebbe paragone di diligenza ne' tempi suoi. E quegli scorti ch'e' fece, ancora che cattiva maniera in essi per la difficultà del farli mostrasse, nondimeno chi è investigatore delle prime difficultà ne gli esercizii, merita molto piú nome che color che seguono con qualche piú ordinato componimento. Certamente grande obligo si dee avere a Stefano, perché chi camina al buio e mostra la via e gli altri rincuora, è cagione che, scoprendo i passi difficile di quella, da 'l cattivo camino, con spazio di tempo, si pervenga a 'l desiderato fine.[912]

> Vasari, *Le vite*. Com ciò sia che nella prima e piú antica [parte delle *Vite*] si sia veduto questi tre artie essere state molto lontane da la loro perfezzione, e come che elle abbino avuto qualcosa di buono, essere stato acompagnato da tanta imperfezzione, che e' non merita per certo troppa gran lode; ancora che, per aver dato principio e via e modo al meglio che seguitò poi, se non fusse altro, non si può se non dirne bene e darle un po' piú gloria che, se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte, non hanno meritato l'opere stesse.[913]

O mérito deve ser conferido ao artífice que não hesita em avançar, enfrentando as dificuldades. A importância da invenção da obra nova prevalece sobre a certeza aperfeiçoada do que é conhecido. A admissão da imperfeição e de aspectos menos conseguidos surgem como factos inerentes à dificuldade da investigação da invenção. Tal aproximação denota um entendimento compreensivo dos problemas da novidade da invenção e da formação da obra nova. É significativo que a expressão utilizada por Vasari tenha sido *dificuldade*, assim como é significativo que, numa tradução actual da passagem, o sentido da expressão *componimento* tenha sido reconvertido em termos estilísticos.

> Vasari, cit. Gombrich 1960. 'Although the foreshortenings which he made are faulty in manner . . . owing to the difficulty of execution, yet, as the first investigator of these difficulties, he deserves much greater fame than do those who follow after him with a more orderly and regulated style.'[914]

As diferenças de designação denotam o desencontro de entendimentos, no tempo, pois actualmente o problema seria formulado provavelmente nos termos da expressão de tendência (estilística). A observação de Vasari é pois decisiva, porque actua como factor correctivo da valorização relativa das questões. No seu tempo, a ênfase é colocada na investigação e na dificuldade da invenção, e menos no resultado da operação e no seu desenvolvimento subsequente que poderia ser o de uma composição mais ordenada, porventura enquadrável num género, ou reconhecida como maneira, à distância e *a posteriori*. À luz destas considerações, a fórmula usada por Vasari para definir a

912. Vasari, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori*, parte I, *s.v.* "Stefano. Pittor Fiorentino", 1991, vol. I : 132,133.
913. Vasari, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori*, [Proemio della seconda parte delle Vite], 1991, vol. I : 208.
914. Gombrich, *Art And Illusion*, 5th ed. 1977 : 9.

arquitectura portuguesa, capta o seu sentido prospectivo. Obra tecida sem a evidência de uma rede de enquadramento óbvia, sinal de invenção e de procura, com as dúvidas, as contradições, as dificuldades e a falta de clareza que caracterizam uma primeira vista de uma coisa nova. Obra extravagante (estranha) e difícil, o seu sentido há-de causar espanto. Eis os tópicos da qualificação de primazia (embora não no sentido de um exercício de bom senso do ofício).

A associação da invenção e da imitação é um facto significativo, na medida em que implica uma sequência de procedimentos de relação e de referimento. Há o reconhecimento de antecedentes e da possibilidade de imitação, há a observação e, finalmente, há a formulação do novo, viabilizado pela invenção. A invenção assim entendida parece diferir da ideia de criação, tal como é conhecida na actualidade, no âmbito da concepção do projecto. Ao significado das palavras e das coisas precisa ser reconhecida a sua conotação temporal.

O processo de demarcação conceptual da invenção e da criação tem origem no início da época moderna. No decurso desse processo, o entendimento da invenção vê o seu âmbito circunscrito, perdendo um sentido operativo mais geral, a favor do acto de criação como conceito emergente. O conceito de criação e a progressiva tomada de consciência da figura do artista criador encontra-se notado a partir do segundo quartel do século XVI. Um dos primeiros momentos dessa mudança é protagonizado por Nicolau Chanterene que é admoestado por andar à caça com espingarada e besta, na mata da serra de Sintra, em vez de seguir «per camijnho direyto» e «so [com] a dita pena» a cumprir, em laborioso trabalho oficinal, o retábulo para o convento da Pena que lhe tinha sido encomendado[915]. A pequena história tem sido interpretada como um indício da consciência da personalidade do artista que afirma a sua diferença relativamente ao exercício mecânico do ofício[916].

A consciência da diferença entre o modo do oficial e o acto de criação do artista atravessa a obra de Francisco de Holanda (*Da Pintvra antigva* e as conversas recordadas em *Diálogos de Roma*). Mais tarde, em "*De quanto serve a ciência do* desegno *e entendimento da arte da Pintura . . .*", Francisco de Holanda precisa a definição da *idea criada* e do *desegno* num sentido próximo do acto de criação (artística).

O texto já foi citado anteriormente, a retoma destina-se, agora, a perceber a diferença entre criação e invenção:

> Holanda, *A Sciencia do Desegno* Mas Escreuo dãqla / sçiencia naõ [so]* a Prendida por jnsino dou/tros Pintores: mas Naturalm^te** Dada por o / sum̃ o Mestre DEOS gratuita no Ê tendim^to / Procedida de sua Eterna SCIÊ CIA A qual se / chama DESEGNO e não Debuxo, nẽ Pin/tura. o qual Desegno assi Natural** no Entẽ /Dimẽ to por DEOS de q̃ Elle tẽ a Gloria de que / Naçe: He Huã cousa taõ grande e hũ dote / tão Diuino: q̃ omesmo q̃ DEOS obra nelle [naturalm^te]* / obra Elle ẽ todas as obras [manuaes e intellectuais]* q̃ pode ser feitas / ou jmaginadas. Easssi como

915. Reinaldo dos Santos, *A Escultura*, 1950, vol. II : 26. Moreira, "A Arquitectura do Renascimento . . .", 1991, vol. II : 53-54.
916. Pedro Dias, *Nicolau Chanterene: Escultor da Renascença*, 1987 : 39.

> Este Desegno / criado no Ẽ tendimẽ to ou jmaginatiua he / Naçido da Eterna SCIẼ CIA jncreada na Nossa: / assi anossa Idea creada Daãorigẽ / e jnvencão a todas as outras obras Artes e ofiçios q̃ / usão os Mortaes.[917]
>
> Na margem: «+Ja isto está emendado+». * Palavras acrescentadas. ** A passagem parece rasurada.

O texto foi objecto de emendas, que terão sido sugeridas pelo Censor e foram acolhidas por Francisco de Holanda. As correcções incidem no entendimento do acto de *criação*, restringindo-o ao resultado de uma arte e ciência naturais que podem ser adquiridas por meio natural e por indústria humana, mas não por infuso e sobrenatural.

> Frei Bartolomeu Ferreira. no 2. Capitulo q̃ para / estar bem diffinida a pintura, se ha de / declarar q a dita arte ou sciẽ çia / Hé natural e acquirida por meo / natural e industria humana e nõ hé / do infuso e sobrenatural, e ho / mesmo q aquj o autor diz da idea e / desenho da pintura, tem todas as / outras artes[918].

No conjunto da obra, a acção do Censor incidiu exclusivamente na passagem citada. Este facto denota como a questão era sensível, no confronto das ideias, na segunda metade do século XVI. Nas artes começa a afirmar-se o primado da criação sobre a invenção, com a expressão 'criação' a conferir um sentido demiúrgico ao acto do criador que colide com a interpretação da doutrina da Igreja. Como expressão do acto de criação, a *ideia criada* e o *desegno* aparecem revestidas de uma natureza principial que precede e contém em potência a invenção. A invenção já não detém a primazia, sendo o seu lugar ordenado ao mundo do desenvolvimento de uma primeira ideia. Torna-se exercício enquadrado dentro das artes, na perspectiva de uma condição mesteiral.

O desenvolvimento dessas noções acompanha a diferenciação das figuras do artífice/artista e do artífice/homem de ofício. O prevalecimento do acto de concepção artística, como acto de *criação* aponta a consagração do artista como *criador*. Este é, na actualidade, o modo do discurso da produção artística, nas diferentes artes como na concepção da arquitectura. Globalmente, a visão é moldada pelo discurso de um eterno começar de novo, em cada obra e com cada indivíduo que cumpre um destino pessoal, traçado pelas faculdades inatas e impulsionado pela vontade de expressão individual de uma originalidade própria. As linhas gerais da "evolução", percebida no tempo longo, apontam uma obliteração progressiva do sentido da invenção como acto de concepção. A sua acção vê-se restringida ao campo da variação e da fantasia. Todavia, a interpretação do processo de concepção, no tempo que estudamos, implica a recuperação do entendimento ainda abrangente da invenção, que seja inclusivo das suas diferentes valências.

É essencial o conhecimento da invenção e do modo como actua um *último* passo de descoberta e de passagem ao novo, que parece destruir o rasto dos passos antecedentes e faz obliterar a memória do trabalho e do esforço realizados. A identificação da estrutura da invenção e do seu lugar, na

917. Holanda, *A Sciencia do Desegno*, ii, *f.* 37, *in* Segurado, *Francisco d'Ollanda*, 1970 : 139.
918. Frei Bartolomeu Ferreira, *in* Holanda, *Da Fabrica* e *A Sciencia do Desegno*, *in* Segurado, *Francisco d'Ollanda*, 1970 : 68.

passagem ao novo, constitui uma interpelação necessária, vinda do tempo longo e de um quadro de acção de crenças e processos cognitivos partilhados, dirigida a uma visão da criação individual como um acto de concepção "do nada".

7.4 O serviço e a utilidade comum, a ideia de progresso

Os tópicos da habilidade, do engenho e da invenção inscrevem o discurso do *novo* como momento de investigação e de descoberta, de invento e de solução de problemas. O processo desenha uma projecção sucessiva de avanços, no aperfeiçoamento das artes, que superam a experiência conhecida e servem o proveito comum. Por sua vez, a tematização dos benefícios da inovação significa o reconhecimento da evolução da prática disciplinar e a avaliação positiva dos resultados alcançados; nesse sentido, configura um sentido de progresso. (A perspectiva serve para introduzir um factor de correcção, relativamente ao valor de incidência do retorno no referimento do Antigo.)

A perspectiva do benefício comum pode ser ilustrada com umas cartas de nomeação de Aires do Quintal para o cargo de feitor e provedor dos metais, em que lhe são concedidos privilégios em função do seu trabalho de descobrimento de jazidas e da exploração mineira. A acção deve-se a D. João III, mas o processo tem início no reinado anterior. Sem deixar de entender no serviço próprio do rei e da coroa, é, contudo, a invocação da necessidade e do proveito dos seus reinos e de seus súbditos que se encontra no centro do enunciado semântico.

> Carta de privilégios e liberdades concedida a Aires do Quental, Évora, 1524, Setembro, 3. Dom Joham &. A quamtos esta minha carta virem faço saber que Ayres do Quintall, meu feitor e prouedor dos metaes, me fez ora saber que elle tem espermemtado que nestes meus Regnos ha hy aparelho pera em algu ũ s lugares se poderem achar minas e vieiros de açoo e ferro e que elle a sua custa e despesa os quer descobrir e fazer ferraryas e emgenhos dagoa e todos os outros aparelhos necesaryos pera se estes metaes laurarem, pedindo me que por quãto esta obra lhe ade ser muyto trabalhosa e custosa me prouuese concederlhe algu ũ s pryuilegios e liberdades necesaryas que em sua pitiçã mais larguo se comtynha. E visto per mym seu requerymento avemdo respeito a necesydade que em meus Regnos ha dos ditos metaes e ao trabalho e despesa que avera em descobryr e fazer novamente os taes emgenhos a sua custa, e por ser meu seruiço e proueyto de meus Regnos aver nelles prouisã dos ditos metaes, querendolhe fazer graça e merce me praz e ey por bem[919].

> Carta de beneficios concedidos a Aires do Quental, Almeirim, 1525, Dezembro, 18. Dom Joham &c. A quamtos esta minha carta virem faço saber que avemdo eu respeito aos seruiços que Ayres do Quemtall, meu feitor moor e proueador dos metais tem feitos a elRey meu (falta *senhor*) e padre, que samta groria aja, e a mym, e asy no descobrir e feitorizar douro, estanho e metaais que se em meus Regnnos tirã como nos gastos e despesas que a sua propia custa tem feitos no dito descobrimento e das minas de ouro, que ora nouamente descobrio, de que tamto proueito se segue a meu pouo e nobrecimento de meus Regnos e senhorios, e por ele ser desto o primcipall emvemtor, por omde minhas rendas com ajuda de noso Senhor espero que cada vez vam em mais crescimento, e querendolhe galardoar seus seruiços, tenho por bem e me apraz[920].

O propósito do serviço e do benefício comum apresenta um discurso do progresso que é projectado como melhoramento da qualidade da vida pública e privada. Contudo, a menção explícita de um

919. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Quental (Aires do)", 1904, vol. II, n.º 795 : 344.
920. Viterbo, *Diccionario dos architectos*, *s.v.* "Quental (Aires do)", 1904, vol. II, n.º 795 : 345.

modo de *progresso* parece forjar-se apenas no curso de uma interpretação *a posteriori*. As designações da época formulam a questão na perspectiva de uma continuidade e nos termos de um incremento e ampliação dos meios disciplinares, de *aumento* da arte, do seu aperfeiçoamento e de superação de modos precedentes. A noção de um balanço de progresso surge, por exemplo, num excerto dos *Trattati* de Francesco di Giorgio. O seu sentido resulta de uma ponderação do conhecimento da Antiguidade e da origem das coisas que suscita a necessidade de inovação e de incremento da perfeição da arte.

> Giorgio, *Tratt. T/L*, [Architettura antica e moderna e pratiche costruttive]. E perché quanto le cose più antiche e vetuste sono, tanto più necessario pare esse innovare, e l'origine dell'architettura par longo tempo esser cominciata, e perché le fatiche loro perdute non sieno, ed anco per dimostrare quanto con perfezione essa arte agomentata sia, è da sapere che in questo modo primamente par cominciò: . . .[921]

A promoção do serviço e do benefício comum articula-se com o tema da primazia e da empresa. O progresso encontra-se associado ao serviço prestado à comunidade que é medido por uma variedade de iniciativas do âmbito político, económico e social, e cultural, de impacte social e comunal. Essas iniciativas podem resultar do esforço conjugado da acção do rei, como corpo político de governo do reino e de instituições, dos estados do reino e de comunidades de cidadãos, bem como de formas várias de actuação conjunta e com propósitos comuns. Mas o progresso surge em resultado da realização individual, que toma a primazia na capacidade de intervenção, de descoberta e de invenção. O primado da acção pode dever-se à acção esclarecida da figura pessoal do rei e de principais em prol do bem comum, a descobertas do mundo das ideias e da actividade da invenção artística. A primazia do primeiro passo designa o limiar qualitativo do momento de progresso.

Uma parte das intervenções arquitecturais e do discurso da arquitectura pode ser ordenada igualmente a uma diferença entre dois pólos *limite*, conforme prevalecem, na obra, os aspectos de sentido comum, ou aqueles que exprimem uma primazia individuada e singular. Apesar das diferenças que persistem nos domínios da arquitectura comum e singular, em Quatrocentos e Quinhentos, os dois modos encontram-se unidos por um desígnio de resolução de problemas e de melhoramento das condições de vida das comunidades que é entendido como um serviço social e um benefício para o bem comum.

No âmbito da acção pública, destaca-se um conjunto de iniciativas dirigidas ao colectivo: o lançamento de redes de abastecimento de água (aquedutos, fontenários e lavadouros), as intervenções de saneamento (esgotos e lixos); a abertura de novos eixos de circulação, a regularização do traçado das vias e a sua pavimentação, o ordenamento de espaços públicos; uma regulamentação urbana dos edifícios, dirigida à interface do privado com o público (alinhamentos

921. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo I : 67.

de fachadas, cérceas e composição de frentes urbanas); a (re-)construção de igrejas paroquiais e a edificação de novos equipamentos públicos como câmaras, mercados, ... Acresce a acção de pessoas principais que promovem a edificação de obras especialmente qualificadas e excepcionais de carácter público ou privado que se distinguem pela novidade, grandiosidade e excelência, e pelo impacte público que têm no contexto urbano. Em alternativa, haverá intervenções que representam um progresso de âmbito privado que não se enquadra num discurso do proveito comum, como é o caso da invenção de novos lugares de aprazibilidade e espaços de folgança associados a casas de campo. A noção de progresso pode ainda ser alargada à acção e à empresa que tomam forma com os Descobrimentos, a expansão de "civilização" e a colonização de territórios do novo mundo.

O sentido de progresso é associado a uma noção de serviço de benfeitoria em proveito comum que se apresenta como interpelação a uma responsabilidade de acção de personalidades públicas e membros singulares da sociedade, notáveis e indiferenciados, e de instituições colectivas. Como ideia central de uma época assenta no impulso da acção individual, mas envolve de igual modo o esforço e o sentido de empresa comum de um colectivo. A sua presença atravessa, pois, os corpos da sociedade, sem que se destaque como resultado especial da acção de uma "vanguarda", para utilizar uma expressão da contemporaneidade.

Os aspectos desenvolvidos anteriormente nos capítulos acerca do projecto e da obra, e acerca do saber e conhecimento de arquitectura permitem sustentar o ponto. Também no domínio dos Descobrimentos, da navegação e do conhecimento dos mares e da Terra, os novos desenvolvimentos se devem não só à acção de detentores do conhecimento erudito, mas à contribuição de homens de ofício experientes e competentes e, inclusivamente, *práticos* de formação indiferenciada que se empenham em processo de experimentação, de observação e de invenção do novo, com habilidade, engenho e experiência de *fazer* e de um saber *de fazer*. A abertura de novos caminhos e a assimilação da novidade congrega a todos numa empresa comum que ultrapassa a esfera circunscrita de um processo induzido em círculos restritos de detentores de conhecimentos teóricos, de letrados e artistas. Não quer isso dizer que não se salientem personagens com nome e um rosto, porque esse é exactamente o sentido da identificação da primazia. A metáfora do corpo e da cabeça constitui, por isso, a figura adequada a significar o entendimento de diferenças de actuação e de contributos, e o modo da sua conjunção na empresa, unidos por uma perspectiva de invenção do novo e de benefício comum e progressivo.

A promoção alargada do progresso que congrega as comunidades e os agentes singulares, bem como a diferença entre os domínios da arquitectura comum e singular obrigam a colocar uma hipótese. No quadro das intervenções, além das obras que representam um *novum*, é possível haver

obras de serviço de benefício comum que configuram um modo de progresso, mas não são notadas distintamente em formas novas, antes continuam modos de referimento ao conhecido. De facto, a decisão pela continuidade de modelos arquitecturais estáveis e a ponderação do seu mínimo acerto pode constituir a expressão certa, não diminuindo a qualidade nova e *progressiva* da obra e da acção, no caso de uma intervenção voltada à comunidade. Já a ruptura enunciada com a condição experimental de novidade de construção e de organização do espaço arquitectural é mais apropriada a acções singulares, ensaiadas em obras experimentais de carácter (e de risco) privado (essa era a posição defendida no debate das soluções arquitecturais para a igreja de São Roque de Lisboa).
A hipótese colocada projecta uma direcção, na investigação desenvolvida no trabalho. Apesar de diferentes, os dois modos de actuação podem ser compreendidos como expressões de um sentido comum de progresso e de invenção do novo. O reconhecimento do novo através dessa diferença tem consequências ao nível da interpretação dos modos arquitecturais. Em primeiro lugar, implica o reconhecimento de que pode haver diferentes linguagens arquitecturais de significação do novo, apropriadas a cada um dos seus modos, e de que não há uma linguagem do novo una. A hipótese confronta igualmente as interpretações fundadas na teoria dos sistemas de identidade estilística que tendem a associar a definição de um novo estilo a uma nova concepção estrutural, indexando a noção de estilo da forma ao princípio construtivo, e inserindo o par numa correspondência espacio-temporal própria. Esse parece ser, também, o modelo conceptual em que se baseia o Movimento Moderno:

> Solà-Morales, [1995]. El modelo conceptual en el que esta tradición del Movimiento Moderno parece haberse basado consistiría en lo seguinte: las nuevas tecnologías son el punto de partida de las nuevas arquitecturas. Las sucesivas innovaciones técnicas serían el acicate de las sucesivas innovaciones arquitectónicas. . . .
> Pero las relaciones entre tecnología, progreso y arquitectura no son ni han sido tan simples como parece mostrar el modelo linal que acabamos de formular.[922]

Interpretação estilística e modelo conceptual subjacente ao Movimento Moderno convergiriam assim na interpretação de que o novo se identifica com o progresso de uma inovação técnica determinadora de forma. A identificação assenta no pressuposto de uma coincidência de estrutura interna e externa, cuja correspondência se exprime inevitavelmente numa nova solução global de arquitectura. Por sua vez, a ideia de uma correspondência unívoca entre o estilo e o tempo impõe o modelo de sucessão temporal de estilos, com a marginalização das soluções que não se inscrevem no quadro de uma nova coerência delineada. O alheamento do estilo *regente* determina a interpretação das soluções, em que tal se verifica, como manifestações de atavismo, tradicionalismo e outros arcaismos, caracterizados por estarem fora do seu tempo.

922. Solà-Morales, *Diferencias. Topografia*, 1995 : 144,145.

Não era esse o entendimento praticado em Quatrocentos, como refere Christine Smith, citando Alberti e os seus contemporâneos, a propósito do modo como entenderam a importância da cúpula de Brunelleschi.

> Smith, 1992. They showed no interest in its shape, style, or relation to Classical models. Instead, what struck them as important was its originality and difficulty, especially as demonstrated in its engineering. For Alberti, in his letter to Brunelleschi, these qualities suggested that human civilization could be understood as progressing rather than declining and that the achievements of his own times might surpass those of the Ancients.[923]

Christine Smtih defende a especificidade dos valores renascentistas de Quatrocentos, aceitando o princípio de uma diversidade de manifestações e de correntes do Renascimento. A sua interpretação implica a rejeição de um modelo único de Renascimento, assente numa evolução e numa convergência de propósitos que culminam num "Alto Renascimento", tendo como paradigma as obras de Roma de Quinhentos. Essa visão, que é convergente com estudos elaborados a partir de diferentes realidades nacionais, fora do contexto cultural de Itália, é central para o desenvolvimento do nosso trabalho.

No século XV, acções de benfeitoria, melhoramentos em proveito comum e uma perfeição da arte que supera o que até aí tinha sido alcançado dão o sentido e a medida do progresso. Por comparação com o *antigo*, por exemplo, Francesco di Giorgio é um dos primeiros a defender a evolução do conhecimento e a vantagem do progresso do seu tempo. Menciona explicitamente a necessidade de confrontar o texto de Vitrúvio com o estudo directo das antiguidades remanescentes, incluindo as obras posteriores à época do tratado em análise. A objectividade da pesquisa funda a possibilidade de crítica e a legitimidade de conclusões diferentes, novas que se inscrevem no curso de um natural aperfeiçoamento das artes, devido ao mérito do exercício de sucessivas gerações de artífices. O enquadramento do melhoramento da arte e do progresso serve igualmente as novas proposições de Francesco di Giorgio, no domínio do desenho da cidade, da arquitectura militar e civil.

> Maltese 1967. Il motivo di fondo . . . è l'ambizione di "rifare" Vitruvio. L'altro motivo è l'ambizione di compiere un vero progresso nelle tecniche dellle fortificazioni, progresso urgente, pressante, avvertito acutamente di pari passo con il mutare della situazione storica. La coscienza della urgenza storica di questo progresso costituisce uno dei caratteri dominanti della personalità di Francesco.[924]

A tematização do progresso surge como uma tematização da vontade de mudança expressa na superação do que até então tinha sido feito (um valor comparado que podia ser medido numa escala). No exercício de ofício das artes, a superação é evidenciada pela maestria alcançada, segundo os parâmetros conhecidos e praticados, e pela liberdade para modificar as contingências e pela invenção. No plano do conhecimento e da cultura surge com a invenção e a descoberta, numa síntese do engenho individual e do conhecimento científico.

Um dos seus paradigmas é o da engenharia mecânica, com a invenção de engenhos, de máquinas e de engrenagens. A memória do «engenho em azemolas» que integra o cortejo de trasladação do corpo de D. João II, da Sé de Silves para o Mosteiro da Batalha, os engenhos de azeite, de vinho e

923. Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : XIV.
924. Maltese, "Introduzione", *in* Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo I : XVII.

do açúcar, ou os engenhos representados no túmulo do Conde de Ourém tomam, pois, um sentido mais abrangente do que o da valorização apenas de um sentido de *engenho*. Como memória de factos que se destacaram pela sua novidade, utilidade e excelência, tornam-se sinais do progresso.

O exemplo da obra de D. Afonso, em Ourém, é particularmente claro, concorrendo com as iniciativas tomadas pelo infante D. Pedro, nos domínios do ducado e em Lisboa (aí, na qualidade de regente). A autoridade do conde de Ourém e a sua inteligência de acção promotora de progresso são afirmadas na síntese das intervenções que realiza nos domínios da arquitectura militar (o paço e as obras de fortificação associadas), da cidade e do bem público (a regularidade da vila, a perfeição dos espaços urbanos, o abastecimento de água através da fonte pública de 1435), e da arquitectura religiosa e das obras do espírito (a igreja Colegiada de Nossa Senhora da Visitação, construída a partir de 1450[925]). Os factos consignados no tecido urbano da vila de Ourém servem a evocação da excelência da acção da personagem, considerada individualmente, e da magnanimidade da sua intervenção, dirigida à comunidade. Por esse motivo, a figura dos engenhos, inscrita no monumento funerário, e o espaço arquitectural da cripta tornam-se o sinal e o lugar emblemático que centram o discurso eloquente da acção de Dom Afonso, entre outros sinais dispostos na fábrica urbana da vila. A obra pode ser lida como um dos primeiros testemunhos nacionais de um discurso do benefício comum e do progresso, personalizado e abrangente, exposto no modo edificado. Não um discurso literário, guardado em texto, mas discurso da acção edificadora através da sua realização.

7.5 Antigo e moderno

7.5.1 Identificação do antigo e sentido do moderno

A noção de progresso é essencial para pensar a interpretação de uma controvérsia criada entre moderno e antigo, um debate instaurado nos séculos XV e XVI que atinge um ponto alto nos séculos XVII e XVIII. (Poder-se-ia interrogar o espaço a conceder ao pensamento da antinomia, nos primeiros tempos, não dando por adquirida a viabilidade de uma transposição simples da dimensão enfática da polémica esgrimida mais tarde.) Em discussão está a afirmação de uma definitiva precedência do antigo ou, em alternativa, a proclamação do mérito da capacidade moderna de progresso e de invenção do novo. Mas também é possível pensar a aparência de contradição, inquirindo a compatibilidade de uma perspectiva de progresso moderno, conjugada com uma

925. José Custódio Vieira da Silva, *Paços medievais portugueses*, fotografia de Henrique Ruas (Lisboa : Instituto Português do Património Cultural, 1995) : 149.

perspectiva de regresso à prática de formas do antigo. A viabilidade dessa segunda via é dada pela noção de que os exemplos antigos podiam ser superados por meio de uma mais perfeita imitação que descobria a invenção de novas e melhores soluções e modelos.

Por sua vez, o sentido de progresso compreende o entendimento do que faz a actualidade, relativamente às épocas precedentes, e procede a uma identificação positiva da inovação e do que é novo e moderno, e representa um avanço relativamente ao antecedente. Nesse sentido, uma parte de reconhecimento do novo implica a defesa da ordem e do progresso em que asssenta o conhecimento moderno. Uma época que faz da noção de avanço e de progresso um conceito central é uma época que tematiza a actualidade e, nesse sentido, compreende o seu lugar como charneira, reconhecendo, na progressão notada, o franqueamento de um limiar de "futuro".

Nos textos que trabalhámos, o uso do termo 'moderno' não se faz necessariamente dentro de um sistema de convenção que explora a correspondência histórica dos pares moderno e medieval, por oposição a antigo e clássico. Moderno significa genericamente 'recente' e 'actual'.

> Camões, *Lus*, VI, 52. apercebem-se os doze em tempo breve / Darmas & roipas de vsu mais moderno[926].

O uso da palavra está documentado em Portugal no século XVI, mas, como L. F. Barreto notou relativamente a 'modernos', observa-se uma «permanente oscilação semântica no emprego do termo». A título de exemplo, Barreto cita Cristóvão da Costa[a] que designa como escritor moderno uma figura da medicina bizantina do século VI.

> Barreto 1985. Enquanto o termo «antigos» designa a antiguidade clássica greco-latina (mais a primeira que a segunda) em forma de unidade de horizonte e saber, os «modernos» perdem por completo a unidade espacial, designando diferentes e opostas vias do conhecimento bem como a unidade temporal pois referem-se tanto a renascentistas como a homens da antiguidade tardia (pós-antigos).[927]

A diferença entre antigos e modernos é debatida em círculos de humanistas e literatos do século XV, contando com a participação de Alberti entre outros contemporâneos.

> Smith 1992. Despite the limitation of Alberti's perception of Antiquity and the Middle Ages, he, like most of the early Humanists, was concerned to define the relation of his own culture, that of the Moderns, to that of the immediate and more remote past. Ferguson has emphasized how the task of glorifying the history of their city-states forced the Humanists to treat the period after the decline of Rome in a positive light, since it was in the Middle Ages that the city-states rose to greatness[a]. And although . . . these periods were by no means clearly defined, the Humanists still managed to discuss the relative merits of the Ancients and the Moderns. Such discussion centered on linguistic and literary problems: the so-called quarrel of the Ancients and Moderns, the use of the vernacular, and the permissibility of neologisms.[928]

(Como será desenvolvido num enquadramento mais lato, também D. Duarte escreve em defesa da linguagem vulgar e rejeita o uso de palavras estrangeiradas e latinismos pretensiosos.)

926. Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, s.v. "Moderno", 1989.
927. [a] Cristóvão da Costa, *Tratado de las Drogas y Medicinas de las Índias Orientales* [1578], xxxiii (Lisboa : Jaime Walker, 1964) : 153 ; *in* Barreto, *Caminhos do Saber*, 1985 : 189.
928. [a] W. K. Ferguson, "Humanist Views of the Renaissance", *American Historical Review* 45 (1939) : 1-28 ; Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 69.

O uso da palavra 'moderno', num sentido de 'actual', 'contemporâneo' - por esse motivo, abrangendo, eventualmente, o período mais recente, "medieval" -, pode ser seguido em autores como Vasari, por exemplo.

> Pérouse de Montclos 1982. Certains historians ne font commencer les Temps modernes qu'au XVIIe siècle, comme suite à la Renaissance du XVIe, tandis que d'autres recouvrent du mot Renaissance les trois siècles de la modernité. Nous sommes dans un système de pure convention qui n'est d'ailleurs pas sans inconvénient puisque, pour les contemporains, l'adjectif «moderne» désignait habituellement le Moyen Age. Cependant, dans les écrits de Vasri, *modèrno* s'oppose aussi bien à *antìco* qu'à *vecchio*; dans le premier cas, il veut dire «médiéval», dans le second, «contemporain»[929].

Uma das passagens do texto de Vasari é a seguinte:

> Vasari, *Le vite*. La cual cosa piú volte meco stesso considerando e conoscendo, non solo con l'esempio degli antichi, ma de' moderni ancora, che i nomi di moltissimi vecchi e moderni architetti, scultori e pittori insieme con infinite bellissime opere loro in diverse parti di Italia si vanno dimenticando e consumando a poco a poco e di una maniere, per il vero, che ei non se ne può giudicare altro che una certa morte molto vicina[930].

O par moderno/antigo é debatido a partir de um nó de questões, ponderando o peso relativo de cada uma. Existem temas, cuja intemporalidade e permanente actualidade implicam uma natural reposição que é feita independentemente de uma recepção abrangente da cultura e do conhecimento clássicos. Todavia, já no centro do debate, em outros momentos de renascimento da cultura antiga, como no tempo da reforma de estudos de Carlos Magno (*Admonitio generalis*, 789), não se trata de uma estrita reposição do antigo, mas de instaurar o sentido de *rectitude*, admitindo a correcção do que está errado, prescindindo do supérfluo, sobretudo procurando o que é recto[931].

Existem temas clássicos cujo retorno implica pensar a sua actualidade de novo. O reconhecimento da sua aplicabilidade constitui um modo de sistematização orientado para a actualização. O processo pode ser observado no caso da recepção das ordens clássicas e do ordenamento num sistema de significados. Há, também, o debate em torno do lugar de uma matriz cultural de identidade local/nacional, por diferença de um modo eloquente de referente clássico. Finalmente, no cerne do debate que atravessa todos os planos anteriores, situa-se o problema da autoridade do *antigo clássico* e da imposição da sua imitação, frente à urgência da descoberta, da invenção e do novo. As opiniões dividem-se. Entre os humanistas do século XV, Niccoli admite um único "bom" estilo, o Antigo, propondo a rejeição dos modernos, mas não é essa a posição de outros autores[932], designadamente de Alberti.

> Smith 1992. Excellence and decorum (appropriateness, that is) are judged to be more important than the imitation of authoritative models. Salutati 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 pratice a strict adherence to the style and models of the Ancients.[933]

929. Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française*, 1982 : 10.
930. Vasari, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori*, [Proemio], 1991, vol. I : 7.
931. Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*, 1996 : 109.
932. Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 72.

Alberti defende o princípio de uma escolha que implica eleger o superior e rejeitar o inferior; nesse sentido coincide com os próprios autores clássicos[934]. Nem sempre o *status* cultural é definido nos termos de uma maestria do conhecimento clássico e precedente. A originalidade de novas proposições, alcançada sem modelos antecedentes e sem apoio da autoridade do passado clássico, constitui a medida do mérito.

> Smith 1992. Not the return to authoritative models but the capacity to make entirely new things would serve as proof that the process of history is one of progress. . . .
> Alberti's attitude toward the past is more radical than that of Bruni, Niccoli and Valla, at least in his letter to Brunelleschi. Whereas these other Humanists assumed, as a general premise for the renewal of culture, the mastery of Classical knowledge (although there might be some exceptions to this), Alberti boldly asserts that this mastery is quite unnecessary: "Our fame should be all the greater if without preceptors and without any model to imitate we discover arts and sciences hitherto unheard of and unseen." By positing the absolute originality of an achievement as the measure of its worth, he sweeps away the authority of the Classical past.[935]

O ponto é especialmente sensível. De um lado, encontram-se os que defendem a autoridade dos Antigos, sustentando o aprofundamento da interpretação do seu legado, como garantia da continuidade de uma imitação cada vez mais perfeita. Do outro lado, colocam-se todos aqueles que entendem o conhecimento como um processo que implica a interpretação crítica do legado do passado, e como progresso dado pela racionalidade que leva ao aperfeiçoamento das artes. Retorno e autoridade do antigo, por um lado, progresso e positivismo do moderno, por outro, o debate atinge os fundamentos do pensamento criador. A saída é encontrada no fio da experiência do exercício disciplinar e com o aprofundamento do sentido do pensamento crítico. No domínio da arquitectura, esse é o pensamento de mestres experientes na prática edificadora e na intervenção no quadro construído, como é o caso de Francesco di Giorgio. A posição deste arquitecto, relativamente ao debate do antigo/moderno, é favorável a uma síntese entre o antigo e o moderno, admitindo o princípio de refazer um Vitrúvio *moderno*. O moderno *martiniano* inscreve-se num discurso de defesa do novo que é inerente à compreensão do sentido de progresso.

> Maltese 1967. Francesco vuol rifare un Vitruvio più «moderno» di quello dell'Alberti, non solo perché preferisce scrivere in volgare, ma anche perché egli conduce la sua esperienza della classicità verificandola punto per punto sui monumenti, rilevandoli e disegnendoli personalemente e dando a questa diretta esperienza un'importanza decisiva. . . . per Francesco la documentazione grafica è essenziale ed egli la pone alla base del suo tentativo di recupero della classicità.[936]

Em diversas partes dos *Trattati* são referidos aspectos da arquitectura e de equipamentos, cujas soluções modernas representam um avanço relativamente à prática anterior, por comparação com as descrições do antigo, presentes no texto vitruviano, e em confronto com o estudo das ruínas antigas («con diligenzia cercando», como refere). As partes mais inovadoras dos seus tratados

933. Coluccio Salutati, *Epistolario*, ed. F. Novati, 4 vol. (Roma, 1896), IV.xviii, p. 126-145, em especial p. 142 ; Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 78.
934. Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 72.
935. Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 25.
936. Maltese, "Introduzione", *in* Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo I : XVIII-XIX.

incidem nos aspectos, em que se faz notar o progresso: a intervenção urbana; a prática construtiva da arquitectura doméstica, com a melhoria da habitabilidade e do conforto das casas civis e religiosas e a organização das partes de serviço; e a arquitectura militar, com os avanços verificados na arte da guerra, com a artilharia e os sistemas balísticos. Nesse domínio, em particular, o princípio da autoridade de Gregos e Romanos podia ser mais directamente (ex)posto em causa, pois observa-se uma evolução significativa, com a invenção de soluções novas que a Antiguidade desconheceu. Por exemplo, Francesco di Giorgio exprime formalmente a dúvida de que Gregos e Romanos tivessem conhecimento da pólvora e da bombarda, demarcando-se assim daqueles que o afirmam, para não abdicar do princípio da perfeição da ciência, da arte e da capacidade de invenção do Antigo.

> Giorgio, *Tratt. S/M*, V [Forme di rocche e fortrezze]. [*Opinione falsa che la bombarda sia invenzione antiqua*] Alcuni, desiderosi d'essere fautori della verità esistimati, affirmando d'ogni scienzia, arte et invenzione [perfettissimamente li antiqui] *de'* romani e greci essere stati ornati, hanno vera o ficta opinione la bombarda essere stata antiquamente usata et inventa, e per nome di balista *overo fallarica* essere stata nuncupata*, voluntariamente e non con ragione, al mio giudizio, parlando. Peroché contro loro sono due ragioni insolubili, se senza protervi si considerano. La prima, che nelle mura antique mai è stato visto alcuno vestigio di bombardiera, . . . La seconda ragione è che tutti quelli che hanno scritto dell'arte militare questo tacquero, facendo di tutti li altri instrumenti menzione; dove, essendo [questo] di [molto] maggiore violenzia [e più mirando] delli altri, non è da credere che d'esso *non* avessero notizia. . . . Questa macchina reputo fusse incognita alli antiqui solo per non avere avuto cognizione della polvere, perché, quella intesa, facile cosa saria stata a ciascuno di mediocre ingegno el trovare uno [instrumento et] organo per lo quale tale virtù [della polvere] si fusse possuta esercitare [nell'arte militare].[937]
>
> * *nuncupata*: chiamata, nominata (dal latino *nuncupare*).

Um dos momentos de inflexão no balanço do debate dá-se com a constatação de que, inclusivamente no domínio em que a autoridade dos antigos não podia ser desmentida (por exemplo, no legado constituído pelas obras de arquitectura), se verificam diferenças e contradições entre os princípios constantes do texto vitruviano e a variedade das soluções construídas que denotam uma evolução no tempo, posterior à escrita do tratado. O princípio de retorno imitativo torna-se selectivo e crítico, sendo cada vez mais informado pelo estudo e pela observação crítica da prática edificadora. A revivescença das formas constitui-se como domínio de descoberta do novo. Nos círculos romanos, em torno do estaleiro da basílica de São Pedro, nos primeiros decénios do século XVI, a liberdade para compor de novo e sistematizar os novos princípios de composição constitui uma afirmação do primado da razão da investigação moderna, contra a autoridade justificada pelo tempo e pela tradição. Nas afirmações de Vasari sobre os desenhos de Peruzzi («dove sono i disegni dell'antichità e del modo di fabricare alla moderna»[938]) e do próprio Peruzzi, em certos apontamentos que acompanham desenhos (por exemplo, «modernaccia per accomodare

937. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 422,423.
938. Vasari cit. *in* Günther, "Das geistige Erbe Peruzzis . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 241.

le storie»[939]) está já significada a coexistência pacífica do antigo e do moderno que é resolvida na prática disciplinar, ultrapassando a oposição suscitada pela discussão abstracta dos termos.

Em contrapartida, a adopção do classicismo recebido por via letrada, sem conhecimento próximo das obras, podia favorecer a imposição de uma interpretação estrita do conceito da imitação, e a aplicação das ordens como formulário rígido e como simples actualização de superfície das linguagens. Há nesse passo um princípio de imitação que "fecha" o pensamento à reflexão exercida com base na experiência e no projecto, assente na investigação pessoal da prática edificadora propriamente dita. Como processo de pensamento, o princípio da imitação restringida entra em contradição interna com a aparente actualidade e autoridade da linguagem que usa. H. Günther levanta a questão de uma confiança inabalável na palavra (e na hermenêutica do texto) que se afirma tanto mais quanto o distanciamento e a falta de experiência directa da arquitectura antiga. Pelo contrário, a omnipresença da obra edificada favorece a leitura crítica de Vitrúvio[940].

Contudo, se a prática disciplinar parece ultrapassar o problema teórico, o debate não deixa, por isso, de subsistir. Serlio, por exemplo, que foi herdeiro de uma parte dos escritos e desenhos de Peruzzi, toma posição contra aqueles que ousam afastar-se dos preceitos de Vitrúvio, quando já se encontra afastado do meio romano, depois de ter sido acolhido no círculo de *homini sapienti*, de Veneza:

> *Serlio.* Saranno heretici nell'architettura negando quell'autore [Vitrúvio], che da tanti anni in quà é stato approbato & è ancora dagli huomini sapienti[941].

A frase é especialmente premonitora da via de academismo que começa a despontar e para a qual contribui o sucesso da sua obra, cuja publicação tinha sido iniciada. Três séculos mais tarde, a diferença de posições ainda merece o comentário de Quatremère de Quincy que inscreve a reflexão acerca da recepção crítica da Antiguidade, da autoridade e da imitação e da inovação, sob a entrada "autoridade" no Dicionário.

> Q. de Quincy, *Dizionario.* Tuttavia l'*autorità* dell'antico esige anch'essa una saggia critica nell'apprezzare una sì grande quantità di opere, prodotte in sì lunghi intervalli di tempi e sotto influenze più o meno favorevoli. Lo studio e l'imitazione dell'antichità, in fatto di architettura, devono guardarsi da due sorta di eccessi egualmente pregiudicevole all'*autorità*. L'uno è il disprezzo dei novatori, l'altro la cieca stima di certi zelatori iracondi, che senza discernimento di tempi e di luoghi, di specie e di numero, ammettono tutto come se tutto servir potesse di modello.[942]

O entendimento abrangente do moderno, especialmente no século XV e na primeira metade do século XVI, permite a inclusão da pluralidade de modos de pensar o seu sentido e da variedade de soluções ensaiadas no tempo. O sinal preciso da sua abertura está no pensamento da actualidade, da

939. Burns, "Baldassarre Peruzzi . . .", *Les traités d'Architecture*, 1988 : 218.
940. Günther, "Das geistige Erbe Peruzzis . . .", *Les traités d'architecture*, 1988 : 238.
941. Serlio cit. *in* Burns, "Baldassarre Peruzzi . . .", *Les traités d'Architecture*, 1988 : 214.
942. Quatremère de Quincy, *Dizionario*, *s.v.* "Autorità", 2ª ed. 1992 : 142.

relação com um passado recente e com a Antiguidade redescoberta, mas também está no esforço e na dificuldade dos caminhos da invenção que dão forma à mudança.

Há também um sentido de retorno no domínio do que é descoberto, inventado e feito novo. Uma visão de retorno que procura compreender o alcance da novidade, estabelecendo a medida do novo. Esse retorno ligado ao projecto do futuro está na origem da formação de um novo "mito": a descoberta. O progresso encontra sentido na definição do que é alcançado de novo, relativamente aos modelos com autoridade e no reconhecimento da capacidade de uma contínua regeneração do novo. A sua dimensão articula uma noção da medida, amplitude, grandeza, invenção, excelência, perfeição das coisas feitas. Neste sentido, o moderno e o novo tornam-se "percebimento" da historicidade do momento que é vivido, e consciência da progressão da história.

Pérouse de Montclos defendeu que a época iniciada com o termo da medievalidade fosse nomeada *Nouvel Age*, reconstruindo a noção de uma simetria de designações em volta do conceito de *Moyen Age*.

> Pérouse de Montclos 1982. Nous envions aux historiens du *medium aevum* le mot Moyen Age que l'usage a consacré, le dérivé «médiéval» qui n'est pas ambigu et jusqu'au pittoresque «moyenâgeux» qui trouve encore quelques emplois. Pourquoi ne parlerions-nous pas de «Nouvel Age», d'architecture «nouvelle» (de *novellus*) ou «novévale» (de *novum aevum*)? Ces expressions décriraient bien les fruits de la Renaissance et permettraient de rendre à l'adjectif «moderne» et à ses dérivés leur acception la plus courante.[943]

O sentido da designação seria o de fazer a notação adequada do sentimento de nascimento *de novo*, de tempo novo instaurado, e, mais simplesmente, de um *novum* cujo impacte precisa de se libertar do estrito referimento de retorno e de imitação da Antiguidade clássica, e cuja validez dispensa a correspondência espacio-temporal, focada em Itália. Para o espaço flamengo e alemão, a leitura de Klotz converge em idêntico propósito. Como refere este autor, por exemplo a estatuária de Claus Sluter, do século XV, partilha dos princípios estéticos do Renascimento, todavia a sensibilidade de representação naturalista e psicológica não deve à inspiração dos modelos clássicos. O renascimento borgonhês e dos países baixos é diferente do italiano, mas não deixa de ser por isso uma expressão de *Rinascità*. Não a "quinta essência" de um renascimento da Antiguidade, mas a arte em novos fundamentos e perfeição - uma *renascença da arte* como *Wiedererwachsung*, segundo o entende Albrecht Dürer.[944]

Em Portugal, o debate acerca do moderno e do antigo toma o sentido de uma inquirição da especificação nacional, ao encontro da matriz de identidade própria que dê conteúdo ao que poderia ser tomado como referência de antigo. Desse modo, não é evidente a adesão ao modo Romano como referência da Antiguidade. É certo que na escrita cronística de Rui de Pina surge uma invocação de

943. Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française*, 1982 : 10.
944. Klotz, *Der Stil des Neuen*, 1997 : 19.

modelos romanos, mas o seu contexto lembra uma fórmula de retórica destinada a enquadrar um protesto de modéstia do autor.

Pina, *Chron. D. João II.* . . . e porque aindaque esforce meu entendimento, e me ponha em necessidade de saber mais do que posso, sempre vejo que per isto fiquo muito á quem do que dêvo aos Cronistas Romanos pera eu ser fóra de reprenso ẽ s, e temores que naõ posso fogir.[945]

Certo é também que a recepção do Renascimento que se formaliza com a adopção de um modo Romano, nas obras do reinado de D. João III, encerra uma parte da reflexão desenvolvida anteriormente que tinha aberto caminhos de pluralidade e de genuína imitação na procura das raízes do antigo, pela diferença e a identidade própria dos reinos das Espanhas. Um primeiro reconhecimento dos sentidos de *antigo* e de *antiguidade*, no reino, é estabelecido investigando a especificidade da história peninsular e descobrindo, no passado longínquo dos Godos, a alternativa de um modelo de romanidade que representa uma afirmação de identidade própria e de independência.

G. de Resende, *Cancioneiro*. ó vós seus criados, choray como sey
o que vos havia por filhos a todos
choray vós aquele c'acyma dos Godos
era tam çerto comée nossa ley[946]

G. de Resende, *Cancioneiro*. Este foy aquele bom rey Dom Joam
o mays excelente que ouve no mundo[947]

O pensamento do tópico *antigo/moderno* pode ser analisado, em especial, em volta da exposição da pessoa política do rei, como figura de referência imperial. A sua tematização surge com D. João II. Inclusivamente, o discurso da ideia antecipa, em formas e no modo das festas, elementos que costumam ser reconhecidos apenas como parte específica do exórdio manuelino.

Nas festas do casamento de D. Afonso com D. Isabel, em 1490, há uma encenação de momos, em que D. João II participa, encabeçando a *entrada* para desafiar as justas. A entrada do rei constitui a encenação de primazia da sua figura na qualidade de pessoa política que se apresenta à frente da empresa da navegação e da conquista.

No quadro apresentado, o rei surge magnificado num sentido que antecipa uma noção de figura imperial que detém o domínio dos mares e o poder da descoberta de novos mundos. Na crónica de Garcia de Resende, a descrição equivale a uma *pintura* da narrativa; deve ser notada a presença de tópicos que definem a excelência da cena: a singularidade da entrada, a invenção, a riqueza e galanteria, e o seu artifício, a novidade e a diferença do "nunca antes visto". Por comparação, a descrição de Rui de Pina centra-se no relato das formalidades de cortesia que qualificam o desafio para as justas. A escrita deste autor refugia-se em fórmulas descritivas que não esgotam a

945. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, "Prólogo", *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 891.
946. Garcia de Resende, *Cancioneiro Geral*, : 321, *in* Mendonça, *D. João II*, 1991 : 187(141).
947. Garcia de Resende, *Cancioneiro Geral* : 299, *in* Mendonça, *D. João II*, 1991 : 187(142).

observação dos acontecimentos, enquanto que Garcia de Resende acrescenta a chave para a sua interpretação. É o caso, por exemplo, da cena do mar. Rui de Pina guarda a memória de uma apreciação («uma grande frota de grandes naus, metidas em panos pintados de bravas, e naturais ondas do mar»); Garcia de Resende descreve com precisão o que vê («os batéis metidos em ondas do mar feitas de pano de linho, pintadas de maneira que parecia água»). As cerimónias relatadas têm raiz na tradição das festas medievais, como se observa na escolha das justas como ponto culminante dos festejos, e na realização de *entradas* e *mostras*; os elementos descritos e a composição dos quadros encenados parecem remeter igualmente para um contexto formal e estilístico tardo-gótico.

Porém, há uma ideia nova e decisiva que está em formação, relativa à concepção da pessoa real como senhor do mundo e figura imperial, incluindo a notação dos seus atributos, de símbolos e sinais da sua representação. O processo é encetado com D. João II e pode ser acompanhado até à representação do rei D. João III, apresentado segundo o modelo romano imperial, no conjunto de tapeçarias da *História das Esferas*[948].

A relevância dos sentidos encenados em volta da figura do rei D. João II compreender-se-á melhor a partir do conjunto das cenas criadas, incluindo outras mostras e representações do estado do rei, por ocasião das justas que assinalam o momento culminante das festas do casamento do herdeiro do trono.

(Os parágrafos que se seguem são da nossa responsabilidade e destinam-se a salientar a sucessão de momentos do cortejo:)

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II*. *De como el Rey deu sua mostra, e do grande estado, e riqueza, e inuenções que trazia...*.
> Sahio el Rey da fortaleza com seus oito mantedores, os quaes erão . . . com grandissimo estado, e estrondo, tudo em tanta realeza, que se não pode dizer tão interiamente como foy.
> Sahirão primeiramente grande soma de trombetas bastardas, vestidos de ricas sedas das cores del Rey, e muito bem encaualgados.
> E apos elles vinhão dous grandes e altos cadafalsos com rodas per dentro, que homens fazião andar, sem verse como andauão, os quaes erão ricamente pintados douro, e muyto bem feytos, e ordenados com muytas e ricas bandeyras, todos cheos databaleyros com os atabales pollas bordas dos cadafalsos da parte de fora, . . .
> O carro primeiro erão todos feytos de feyção de bogios, tão naturaes, que ninguem os teue por homens, e o outro em figuras de Leões reaes, com as felpas douradas, muyto naturaes, e com os atabales todos dourados, que pareciam muyto bem.
> E detras dos cadafalsos vinhão muytas charamelas, e sacabuchas ricamente vestidas.
> Apos elles vinha hum Gigante muyto grande, e espantoso, armado de todas armas douradas, com hum escudo em hũ a mão, e em outra hũ a grande facha, tão natural, que parecia viuo, e passaua de trinta palmos de alto. E vinha encima de hũ a muyto grande azemola, que pera isso se buscou, vestida em pelles de Vssos, e tão natural, que cuydauão que era Vsso, com hũ a sella, e goarnição de estranha maneira, e derredor do Gigante muytos homens darmas a pe com alabardas douradas nas mãos, que parecião muyto bem.
> E então vinhão muytos porteiros de maça, muytos officiaes, todos ricamente vestidos, e encaualgados, e apos elles o porteiro mor, e depois quatro mestres salas, e atras o mordomo mor todos com opas roçagantes de ricos brocados, e tellas douro com ricos forros, . . .

948. Moreira, "A Arquitectura do Renascimento . . .", 1991, vol. I : 330-346.

> E diante del Rey vinha hum seu paje, . . . moço muyto fermoso, e gentil homem, armado, e todo cheo douro, e pedraria, com hũ a guirnalda de pedraria na cabeça, e diante hum penacho branco de garça, e vinha encima de hum muyto grande e fermoso cauallo, com muyto grandes paramentos de tella douro, e forrados de muyto ricas martas zeurinas, e os paramentos erão tamanhos, que pera o cauallo poder andar os leuauão leuantados do chão, e afastados doze moços destribeyra vestidos de brocado de pelo, que fazião hum gram terreyro, e era fermosa cousa pera ver.
> E então vinha el Rey armado de riquissimas armas, com coroa Real no elmo, e sua cimeira rica, e galante, em tanta maneira, quanto no mundo podia ser, com muy riquissima pedraria, e perlas, e o cauallo muyto fermoso, e em estremo rico, com tantos canotilhos, e chaparia, que o brocado rico, e ricas tellas, era o que se fazia menos conta, e derredor del Rey corenta moços estribeyra muyto bem despostos, vestidos todos de brocado de pelo.
> E apos el Rey vinhão os mantedores muy ricamente atauiados com riquissimos paramentos de brocados, e tellas ricas, sedas, bordados, entretalhados, e com muytos moços desporas vestidos de sedas,
> hum e hum detras del Rey, que desta maneira fez sua mostra, e deu hũ a volta á praça com este grande triunfo, que verdadeiramente foy cousa muyto pera desejar ver, e recear de escreuer.[949]

Uma série de elementos integra a generalidade dos cortejos, nas entradas e mostras: trombetas, charamelas e sacabuchas e atabales, porteiros(-mor), oficiais, mestres sala, mordomos(-mor), pajens, moços de estribeira, mantedores, ... Mas há elementos que conferem um sentido especial à entrada e mostra encenada por D. João II, pela invenção e novidade dos momentos de espanto criados, como os dois grandes e altos cadafalsos, com uma *engrenagem*, e os elementos espantosos do mundo fantástico e de aventura (os bugios, os leões e o gigante cavalgando o urso). Finalmente, todos os elementos da cena convergem na pessoa real. Primeiro, um pajem que anuncia e apresenta, em projecção, a imagem do rei, vestido com magnificente roupagem e pedraria e trazendo uma grinalda de pedraria (como elemento de simetria da coroa).

No cortejo, o lugar da presença do rei corresponde à abertura de um espaço centrado (os paramentos do cavalo eram tamanhos que doze moços de estribeira os levantavam, criando um *grande terreiro*). O rei apresenta-se em grande estado, rodeado por quarenta moços de estribeira que formam uma massa compacta. O "terreiro" aberto surge como um espaço de praça, demarcada pela posição do pajem a cavalo e aberta a uma frontaria, apresentada pelo rei, com enquadramento das figuras que o envolvem. Seguem-se, em fila, os mantedores e respectivos moços de esporas, «um e um detrás do Rei», prolongando o rasto da passagem da figura real, enquanto esta evolve à volta da praça.

A imagem de realeza criada por D. João II integra os elementos da magnificência, do grandíssimo estado e do triunfo. A síntese destes elementos é significada de um modo novo *invencionado* que faz a integração da ideia dos domínios do mar e da navegação, dos povos da terra, da novidade das Descobertas. A iconografia do poder real é significada por meio de elementos simbólicos e reais, com referência aos elementos do natural e ao concreto da actualidade do presente. A sua linguagem é de acção, com a afirmação da primazia e da capacidade realizadora, evidenciadas no modo como D. João II encabeça a grande frota de grandes naus que dá entrada na sala de madeira. Os referimentos da imagem inventada, como figura da descoberta, do novo e do progresso, pertencem

949. Garcia de Resende, *Chronica*, cxxviii, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 180-182.

à contemporaneidade. A linguagem imperial de D. João II é moderna, por comparação com a figura imperial à romana de D. João III, tecida na *História das Esferas*.

De D. João II a D. João III, a imagem do rei será objecto de representações que precisam sucessivamente, umas relativamente às outras, o entendimento que vai sendo feito do poder real da coroa portuguesa. A representação à romana de D. João III poderá distanciar-se formalmente de representações anteriores manuelinas, presentes nas iluminuras da *Leitura Nova* e estudadas por Ana Maria Alves[950]. Pela transposição para uma linguagem de referente romano, a representação de D. João III e de D. Catarina é indicativa da adopção plena do modelo do antigo. No entanto, mais do que denotar o envolvimento num processo de imitação "estrutural" dos valores da Antiguidade, esse referimento ao Império romano sustenta a comunicação de uma ideia de natureza política. O mito do novo império com recurso a uma linguagem *ao romano*, porque essa é a linguagem de difusão da actualidade, definindo o padrão de vocação universal - os Romanos e o mundo mediterrânico frente a D. João III, o Atlântico e o Mundo.

A procura da linguagem de máximo sentido, em cada momento, é determinante para a comunicação precisa da ideia, seja numa linguagem própria que dá conta da especificidade e diferença que fazem a novidade dessa ideia, seja pela adopção de uma linguagem "universal" que promove a interlocução da ideia numa plataforma conceptual internacionalizada (esse é também um dos sentidos que adquire o Romano). A representação de D. João II, como figura imperial romana, não faria ainda sentido pleno no seu tempo, relativamente à dimensão dos feitos alcançados com a navegação de comércio, os descobrimentos e a conquista, mas a importância da empresa já era então compreendida. Na procura da expressão própria e na representação dos elementos da actualidade, a formulação do seu sentido é moderna. É também moderna pelo modo como pensa a sua relação com o antigo. O referimento ao antigo implica uma transposição de sentido adaptada à realidade peninsular. Concretiza-se na invocação dos Godos como memória de um reino triunfante em terras de Espanha (a designação de *Espanha(s)* abrange os diferentes reinos peninsulares em conjunto, sendo utilizada entre outros por Zurara[951] e Francisco de Holanda[952]).

A reflexão acerca dos Godos constitui um indício de identidade do *antigo* peninsular, mas não é o único. Foi referida a descoberta da estátua e da inscrição na Ilha do Corvo, relatadas na *Crónica do Príncipe D. João*. Interessado pelas «particularidades das Ilhas dos Açores»[953], Damião de Góis

950. Ana Maria Alves, *Iconologia do poder real no período manuelino: à procura de uma linguagem perdida* ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985) : 21-61.
951. Zurara, *Chronica de El-Rei D. João I*, I, xvi, 1899-1900, vol. I : 88.
952. Holanda, *Da Pintvra antigva*, "Primeiro Dialogo", 1930 : 194.
953. Góis, *Crónica do Príncipe*, ix, 1977 : 28.

referencia a origem da *antigualha* a um contexto de navegação atlântica antiga de corsários, proveniente das regiões setentrionais dos países nórdicos.

> Góis, *Chron. do Prinçipe*. Nem deixarei de dizer açerqua desta antigualha ha openiam que disso tenho, ha qual he que esta gente que veo ter a esta Ilha, e nella deixou esta memoria poderia ser de Noruega, Gothia, Sueçia, ou Islanda, porque nos tempos passados e muitos antes que hos habitadores destas prouinçias fossem christãos, hauia entrelles muitos cosairos, e tam poderosos, que ahos males que faziam pelo már Oçeano e de Alemanha se podia muim dificultosamente resistir, . . . E porque esta antiguidade desta Ilha do Coruo he do toque destoutras, se pode crer que alguns destes cosairos viessem ter esgarrados da fortuna do már a estas Ilhas, e polas acharem desertas, e desabitadas, quisessem deixar de sim aquella memoria, ho que se poderia façilmente tirar a limpo se a esta Ilha fosse ter algũa pessoa, ou ha mandassem, que soubesse has lingoagens destas terras, ho que se faria com pouca dificuldade se hos Prinçipes, e senhores que possuem as prouunçias, fossem tão curiosos de saber, quomo ho são de hauer, e lograr hos bens, e rendas que dellas resultam.[954]

Na passagem citada omitimos um excerto relevante que define um novo enquadramento para a Antiguidade e conhecimento da *gente de Espanha*.

> Góis, *Chron. do Prinçipe*. Espantanos tanto esta antiguissima antigualha por se achar no lugar em que se achou, que se pode com rezam dizer o que diz Salamão: nam hauer cousa que já nam fosse, e que houue outros que jà fezerão ho que nos agora fazemos. E se has openiões dalguns Philosophos se houueram de crer, ou ahos historicos gentios, nesta parte se houuera de dar algum credito, façilmente se podera cair em muitos erros se delles nos nam desenganara ha sagrada Scriptura. Dos quaes senam pode escusar Pomponio Mella, grauissimo scriptor Latino, no seu primeiro liuro, falando da antiguidade dos Egipçios, onde diz que tinham historias çertas de mais de treze mil annos. E ho mesmo faz Herodocto no segundo liuro da sua historia, que screueo em grego, muito antes que Pomponio. E ambos dizem que depois que hos Egipçios começarão a ter nome, e ser conheçidos, que ho curso do çeo se mudara quatro vezes, pondosse ho sol duas no lugar onde agora nasçe. Estrabo, que ha bem mil e quinhentos annos que screueo em lingua grega, nam se póde scusar doutro tal erro, quomo foi dizer no terçeiro liuro da sua geographia que hos Turdetanos, ou Turdolos que he toda ha terra d'Andaluzia, Algarue, e Portugal começando dos montes de Gibraltar atté ho rio Lima, que foi sempre a gente de Hispanha, que mais soube, e mais vsou leis, e continuou studos, e questes tinham historias çertissimas de seis Mil annos atras.[955]

Garcia de Resende, no *Cancioneiro* e na *Miscelânia*, e Damião de Góis, na *Crónica do Príncipe*, tematizam a ideia da Antiguidade peninsular não como uma antiguidade de referência romana, mas como uma antiguidade peninsular específica que tem uma evocação próxima nos Godos, como a memória de um reino triunfante em terras das Espanhas, mas concorda num referimento mais antigo que remonta aos tempos bíblicos. A partir de uma cronologia universal do tempo, Góis enquadra a precedência de outras civilizações, relativamente à dos Romanos, e especifica a precedência da antiguidade peninsular conhecida por *historias çertissimas* de seis mil anos, citando autores gregos, como Estrabo. Ora, a ideia de Antiguidade, exposta por Góis, é debatida precisamente no contexto da interpretação da *antigualha* descoberta na ilha do Corvo. Tratava-se da figura de um homem «em cima de um cavalo em osso», postado sobre o maciço de uma laje, no alto da serra. A estátua era tomada como referência pelos mareantes que por aí se orientavam para demandar outras ilhas. O homem estava «vestido de uma capa «como bedem, sem barrete, com uma mão na coma do cavalo, e o braço direito estendido, e os dedos encolhidos, salvo o segundo, a que os Latinos chamam index,

954. Góis, *Crónica do Príncipe*, ix, 1977 : 30,31.
955. Góis, *Crónica do Príncipe*, ix, 1977 : 30.

com que apontava a poente». Assim é resolvido um modo de articulação entre antigo e moderno. A condição de antiguidade das gentes da Península Ibérica excede em antiguidade a história dos Romanos (no Renascimento, a fundação de Roma é interpretada à luz da *Eneida*, de Vergílio). O descobrimento de um antigo das *Espanhas* compreende a dimensão nova de um destino traçado numa visão amplificada à escala do mundo.

Retemos a ideia de que o descobrimento da antiguidade é descoberta e interpretação da historicidade de um sítio. Não existe a ideia pré-formada de que essa antiguidade há-de ser uma antiguidade romana. Antes será uma antiguidade que resulta do conhecimento do particular e da diferença da história local/nacional, porventura uma antiguidade mais antiga do que a romana, do tempo de fenícios e gregos, uma antiguidade de gentios ou cristã (a presença de São Tomé na Índia[956]) ou, ainda, uma antiguidade da restauração hispano-romano do tempo dos Godos.

No debate do antigo/moderno, o tempo forte da invenção, de *descobrimento* (na palavra está o *peso* da acção e do processo) e da descoberta *inclina* a uma resultante. Essa resultante une as pontas do mais antigo e do moderno, no limiar da abertura que significava a descoberta do novo mundo. *Circa* '500, o seu sentido tende a ser moderno; nem de outro modo poderia ser intuído na antevisão da dimensão que toma nascença do novo. Nascença e não *re*nascença, porque há ainda que projectar a forma e dar o assento da nova realidade que centre a dimensão plural de expressões de variedade e de diversidade que comporta esse englobamento das partidas do mundo. A magnitude da empresa moderna da descoberta do mundo, cometida aos Portugueses, é significada na imagem da *antigualha* de braço estendido e index apontado. A ideia, consagrada na crónica de Damião de Góis, não podia estar formada no tempo de D. João II, pois necessitou de tempo para se desenvolver, na medida da expansão das rotas da navegação e dos caminhos da conquista, e com a passagem das feitorias a assentos de povoamento e o início da colonização das terras novas. A formação do sentido maior de globalização ocorre no reinado de D. Manuel. Deve-se em primeiro lugar à importância do descobrimento do mundo e ao alargamento dos seus horizontes.

> Galvão, *Crón. D. Afonso Henriques*. [relativo a D. Manuel] Escusame finallmente antes e depois desto a gramde marauilha e misterio do achamento, ou mais com uerdade, comquista das Imdias, numqua esperado nem crydo pellas gemtes, atee que sse uio feito per uosso mamdado e posto per obra. E assi descobrimemto de minas, terras outras, mares, climas, poillos e gamtes incognitas, numqua damtes sabidas nem de nos comuersadas, o que nem aquelle gramde Rey Alexamdre comquistador do mumdo, nem Cartagineses, senhores dAfrica e gramde parte dEuropa, nem Romaãos, que todollos outros passaram em mayor senhorio, poderem alcamçar, trabalhamdosse disso como sse lee.[957]

956. *Ver* : 807-809.

957. Duarte Galvão, *Crónica de El-Rei D. Afonso Henriques*, "Prolloguo" (Imprensa da Universidade de Coimbra, antes de 1934 ; [Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986) : 4.

E deve-se em segundo lugar à dimensão de uma quasi segunda vaga de pregação dos apóstolos «para notificaçam» universal da fé no mundo.

> Galvão, *Crón. D. Afonso Henriques.* [relativo a D. Manuel] Gaanhastes perpetua homrra, nobreçestes uosso regno, obrigastes o mumdo, fazemdo que o mumdo em mujta parte nam sabida soubesse parte de ssi meesmo, e per comseguimte de seu Criador e Redemptor: o quall por sua infijmda piedade e amor, que sempre mostrou ao bem e homrra destes rregnos, hordenou que per uossas maãos se soprisse pello mumdo quasi outra segumda preegaçam dos apostollos pera notificaçam de nossa fee . . . e que em todo caso a dita uniuersall manifestaçom auia de seer pera sse comprir o que nosso Senhor disse: que seu Euamgelho auia de seer notificado per o mumdo uniuerso, amte da fim em te4stemunho a todallas gemtes, segumdo agora se assaz comfirma per uossa nauegaçam e comquista.[958]

7.5.2 Sinais de antiga fundação do reino e de identidade nacional

A formação de uma ideia de antigo é acompanhada de um reconhecimento de sinais de *fundação* da nacionalidade portuguesa. A questão encontra-se identificada relativamente aos propósitos de D. Manuel que levam à intervenção na igreja de Santa Cruz de Coimbra, em particular com a trasladação dos túmulos dos dois primeiros reis e o seu enquadramento monumental. Não iremos aprofundar o tema, contudo deixaríamos, neste contexto, um apontamento de enquadramento para uma sequência de intervenções que se devem não exclusivamente a uma visão política e histórica do tempo de D. Manuel, antes decorrem de uma sucessão de iniciativas que remontam ao último quartel do século XIV e continuam com os reis da segunda dinastia. Trata-se de uma sequência de intervenções, em lugares da memória de fundação do reino, que denota uma transposição *amplificante* de sentidos e uma sucessão de assentos de centralidade à escala do reino. A sucessão das realizações desenha uma ideia de congregação do reino que finaliza por substanciar-se numa noção de senhorio alargada aos mundos das rotas dos Portugueses. Retomaremos na perspectiva particular do seu significado como representação espacial do corpo do reino, exercendo-se no território como sucessão de ordenamentos de centralidade.

Uma primeira intervenção dedicada aos sinais da fundação do reino é dada, ainda no reinado de D. Fernando, com o refazimento da capela *dos Reis* (de São Crispim), na Sé de Braga que acolhe os túmulos do Conde D. Henrique e de D. Teresa, e do infante D. Afonso, filho de D. João I. A cidade e o lugar não podem ser mais significativos: sede no espiritual e no temporal, cabeça da Igreja em Portugal, mas também sede romana e capital de reinos, nos longínquos tempos dos Suevos, e no limiar da autonomia da nação, com a fundação condal. D. Manuel empenhar-se-á no refazimento da ousia e da galilé da catedral, cabeça e frontaria da catedral.

Em Coimbra, a intervenção de reordenamento dos túmulos dos reis D. Afonso Henriques e D. Sancho, em Santa Cruz, ordenada por D. Manuel, e mesmo a reconstrução da igreja formalizam a intenção de valorizar lugares da memória das origens da nacionalidade. Mas já anteriormente tinha

958. Galvão, *Crónica de El-Rei D. Afonso Henriques*, "Prologuo", 1986 : 4-5.

havido uma primeira reformulação do enquadramento dos túmulos, com D. Duarte, pois «as sepulturas não respondião á grandeza das pessoas, nem a seus merecimentos, que a pouca ambição, e vaidade dos Princepes daquelles tempos, não davão Lugar a se lhe fazerẽ os sumptuozos sepulchros que despois se uzarão»[959]. Assim, o rei tinha mandado «ornar com requissimos doceis de seda e ouro» as sepulturas dos reis. Até D. Manuel, no entanto, os túmulos tinham permanecido no espaço da igreja velha «iguaes» com as de «pessoas inferiores seus vassallos»[960].

Uma marca nova no discurso dos fundamentos da nacionalidade e de reafirmação de independência, no quadro peninsular, é dada com a edificação do mosteiro da Batalha e as capelas do Fundador e Imperfeitas. A espacialidade da capela do Fundador organiza-se em torno de um centro ocupado pelo túmulos de D. João e D. Filipa de Lencastre e personaliza a memória e a *primazia* dos fundadores da segunda dinastia; já o espaço das capelas Imperfeitas não aponta indícios de elementos arquitecturais ao centro. Capelas de forma semelhante distribuem-se em volta de um espaço central livre, como uma coroa, articuladas entre si por meio de nichos e passagens, e diferenciadas, apenas, em função da sua posição, relativamente ao eixo longitudinal da igreja que referencia o ordenamento hierarquizado dos lugares. Na sua disposição congregadora, as capelas expõem um sentido de empresa em colectivo, que dá expressão à memória da *ínclita geração*. Numa delas, sem especificar, D. Afonso V pede para ser tumulado.

> Testamento delRey D. Affonso V, 1475. A mjm prazeria que fosse no mosteiro da Batalha na capella que mandou fazer elRey meu senhor e padre que Deos aja em cada huã daquellas capellas que nella sam fundadas e em quanto naõ for acabada a dita capella lancem o meu corpo no cabido do dito moesteiro.[961]

As intervenções em Braga, em Santa Cruz e na Batalha parecem anunciar um deslocamento do centro de gravidade do reino, numa perspectiva centralizada do espaço dos reinos de Portugal e dos Algarves, em conjunto. Nesse quadro, a intervenção nos Jerónimos formaliza a passagem a Lisboa, tomada como cidade cabeça (capital) do reino e de um senhorio "universal" do mundo, cujos fundamentos estão a ser lançados. Ao mesmo tempo, está em formação um discurso acerca da acção de D. Manuel que anuncia a amplificação de tudo o que realizaram anteriormente os reis seus antecessores, condensada na imagem de superação da acção do primeiro rei de Portugal.

> Galvão, *Crón. D. Afonso Henriques*. [relativo ao rei D. Manuel] Nem isso meesmo fazer uossos amteçessores em sassemta annos, com mujtas mortes de gentes, gramdes despesas e comtinuadas diligemçias, o que sse fez e comprio nos primeiros dous e tres annos de uosso regnado, trigamdosse, segumdo pareçe, a diuinall clemençia a manifestar este gramde misterio, per elle em uosso tempo predestinado, pollo quall quis que em tam curto espaço se fezesse de huũ a soo uiagem, e per os primeiros que a isso mamdastes, outro tamto caminho pera achar a Imdia, como em sassemta annos estaua feito, no que, Senhor, gramdemente seruistes a Deus.[962]

959. Dom Frei Timóteo dos Mártires, *Crónica de Santa Cruz*, 3 vol. (Coimbra: Ed. Biblioteca Municipal, 1955-1960), vol. I : 34.
960. Dom Frei Timóteo dos Mártires, *Crónica de Santa Cruz*, (1955-1960), vol. I : 34.
961. "Testamento delRey D. Affonso V." (1475), *in* A. C. de Sousa, *Provas*, (1945-1954), tomo II, parte I, n.º 4 : 11.
962. Galvão, *Crónica de El-Rei D. Afonso Henriques*, "Prolloguo", 1986 : 4.

A passagem intercala os dois excertos citados anteriormente. A própria acção de D. Afonso Henriques, em especial a batalha de Ourique, superaria os maiores vencimentos dos Antigos, como o de Lúcio Lucullo, capitão de Roma, contra o rei Tigranes, na Ásia, contado por Plutarco e outros autores gregos, e por Tito Lívio, se fosse considerada a proporção de forças e a sua «desiguallamça», «pollo muito mais numero de jmijgos e menos de christaãos, como polla uallemtia e animosidade e seita comtraira dos jmfiees»[963].

Uma centralidade de sentido imperial é substanciada com D. Manuel na fundação da nova Belém, encontrando-se significada na igreja de Santa Maria, como espaço(-panteão) integral. O domínio de significação integral da obra é garantido pela disposição do discurso ornamental e iconográfico, presente nas suas partes. Em particular, é devido à posição da sepultura do fundador: «diante do altar mor, abaixo dos degraos, e que se me naõ faça outra sepupultura senão hũa campa cham, de maneira que se possa andar por cima della»[964]. A figura de modéstia da sepultura rasa do seu corpo natural cruza-se com um sentido de abrangência da globalidade do corpo da igreja, e o sentido de panteão dinástico da edificação condensa-se na memória da figura política do rei, coincidindo no espaço religioso da igreja, no ponto focal mais sagrado. Lugar de passagem da eternidade ao tempo, lugar da presença, *ousia* (a explicitação do ser trazido ao presente[965]).

Existe um sentido de progressão na caminhada que é também espaço percorrido no território, de Braga a Coimbra, à Batalha (Batalha/Alcobaça, já que a Batalha retoma aspectos da conformação planimétrica de Alcobaça e toma uma função de novo panteão) a Belém, lugar próximo da cidade, cabeça do reino, mas suficientemente destacado para se isolar, no seu sentido único. A sequência das intervenções, no espaço do território, ainda antes das formas das suas arquitecturas, denota o modo como o pensamento de retorno às origens do reino se forma essencialmente transformador, projectando uma visão dos "caminhos do futuro". O percurso traçado no espaço das intervenções e no espaço do território poderia ser entendido, de facto, como a notação de uma ponderação de valores relativos do antigo e do moderno, e da sua resolução, com a passagem do antigo ao moderno.

Ao tempo da edificação das capelas Imperfeitas, D. Duarte escreve o *Leal Conselheiro*, declarando então que o faz «na geral maneira de nosso falar». Como nota, é de seu conhecimento que a alguns a leitura da obra poderá «desprazer», «por lhe parecer escura», enquanto que outros a julgarão «simplesmente feita»[966]. Incentivava-o o infante D. Pedro, numa carta que escreve, dando conta do envio dos *Ofícios* de Cícero, cuja tradução «em esta linguagem» tinha realizado a mando do rei. A opção linguística tomada por D. Duarte, evidenciada na expressão *geral maneira do (nosso) falar*,

963. Galvão, *Crónica de El-Rei D. Afonso Henriques*, cap. xvij, 1986 : 66-67.
964. "Testamento delRey D. Manuel" (1517), *in* A. C. de Sousa, *Provas*, (1945-1954), tomo II, parte I, n.º 62 : 406-407 ; Rafael Moreira, "'Com antigua e moderna arquitectura'. Ordem clássica e ornato flamengo no Mosteiro de Belém", *in* Portugal, Mosteiro dos Jerónimos, *Jerónimos: 4 séculos de pintura*, 2 vol. (Catálogo) ; coordenação de Anísio Franco *et al.* ([Lisboa] : Secretaria de Estado da Cultura, IPPAR, 1993), vol. I : 32.
965. *Ver* : 76-77.
966. Dom Duarte, *Leal Conselheiro*, [Prólogo], *f.* 4a, 1999 : 11.

representa uma tomada de posição no debate que confronta partidários da língua latina e das línguas nacionais, maternas (o *vulgar*), como meio de expressão do pensamento e do sentir. O uso da *geral linguagem do falar* identifica-se com posições em favor da evolução das formas de comunicação e do seu alargamento além dos círculos eruditos. O seu contexto é o da formação do novo, do moderno e do progresso. Linguagem e as obras da memória da fundação da nação portuguesa demarcam sentidos de diferença e de identidade de um *modo nosso*.

7.6 Diferença e identidade na formação do novo

Nos círculos quatrocentistas, em Itália, o discurso do progresso e do moderno construi-se em torno do *topos* da amplificação, um *outdoing* evidenciado na enormidade e grandiosidade do que está a ser alcançado de novo. Esse sentido de amplificação constitui um tópico da arte da oratória:

> Smith 1992. Aristoteles defines the kinds of circumstances by which superior beauty and grandeur - and therefore virtue - may be attributed to an action (*Rhetoric* I.ix.38-39). The first of these criteria is originality: if someone has done something alone or first or with few, or has been chiefly responsible for it. The excellence of an achievement, we are told in the *Nicomachean Ethics*, lies in its greatness - ἐνμεγέθει (IV.ii.10-11). Aristotle's word means not only "greatness", or "grandeur", but also "great size".[967]

Em Portugal, o discurso da invenção da empresa da navegação e descobrimento e a celebração da magnitude das Descobertas, do comércio e da conquista, e da excelência do reino que o rei encorpora, inscrevem-se num dicurso de sentido semelhante, que tem início no reinado de D. João II e se prolonga pelo século XVI. Se o sentido do progresso do moderno implica o aferimento da medida do que é novo, em relação com o antecedente e com o antigo, os tópicos do aumento e da amplificação referenciam a medida a um antecedente, com a possibilidade da sua superação. A expressão da medida envolve uma noção "quantitativa" que é dada pela dimensão da obra e é compreendida em número (as partes que fazem a enumeração da sua qualificação) e em extensão. Envolve, também, a possibilidade de uma distinção qualitativa, alcançada com a perfeição máxima e a excelência. A sua expressão é a obra magnificente, entendida como *monumento*.

O discurso da diferença surge com clareza no contexto de afirmação do progresso e do novo. Progresso e novo afirmam a superioridade do que vai além do antecedente, numa escala contínua, e supera em perfeição, em magnificência e em excelência. Assim, a manifestação da diferença pode ser entendida em dois sentidos. Por um lado, a diferença manifesta-se pela "originalidade" (uma designação que não encontramos nos textos que consultámos), ou antes, pela variedade e pela invenção, explorando o efeito de espanto alcançado pela novidade, a surpresa de uma inusitada recomposição, e liberdade da alteração da regra. Por outro lado, a diferença apresenta-se com o

967. Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 26.

sentido afirmativo de procura da nova expressão, adequada ao que é entendido como distinto. Nesse caso, a diferença significa o sentido de um diferir e de uma distinção que resultam da dimensão e natureza do afastamento.

Na medida do afastamento, a diferença pode mesmo tomar-se *diferentíssima*, mas não diversa[968]. Preserva sempre uma relação de identidade com a origem, ao longo do processo de afastamento e de procura do novo. A sua discernibilidade, como diferença, está relacionada com a possibilidade de assegurar a continuidade de uma identidade reconhecível no novo. É também procura da identidade expressiva desse novo, no afastamento anunciado relativamente ao conhecido. A resolução nova de um problema implica que a sua identidade seja preservada através das transformações operadas, para que a nova resolução seja reconhecida como isso mesmo: uma nova resolução de um problema (velho) conhecido. Para que a resolução mantenha a sua reconhecibilidade, no quadro do problema colocado, deverá ser mantida a identidade do problema. Por conseguinte, da resolução fazem parte não apenas a diferença, anunciada com a invenção e a descoberta do novo que a define, mas também os elementos que asseguram a presença da continuidade do referimento.

> Barreto 1985. O novo é um jogo de também permanência e mutação frente ao antigo, uma complexa pluralidade de conservação e superação, de invenção e tradição que não se excluem, mas pelo contrário (con)fundem.[969]

A diferença pode assim corresponder a um aprofundamento das categorias já presentes no referente, através do seu enriquecimento morfológico que admite a passagem ao diferente novo, de elementos de convenção e, no limite, de invariantes. A identidade do problema mantém-se através dos elementos que permanecem por serem intrinsecamente necessários, definindo a parte de convenção. Por essa via, a nova resolução de um problema e a diferença do novo encontram o modo de comunicação da sua compreensibilidade, abrindo caminho à sua recepção.

> Rambaldi 1988. o debate sobre a possibilidade ou a impossibildade de identificar um objecto através da morfologia das *diferenças* só tem sentido com referência a um substracto comum.[970]

De certo modo, a diferença tem início num modo de "afirmação indefinida".

> Barthes e Mauriès 1987. A *différance*, sendo sempre definida de uma forma diferencial, não tem conteúdo, nem nomes específicos: arrasta todo o texto que a toma por objecto a um trabalho infinito de reinscrições e deslocações[971].

Do ponto de vista estilístico, a notação de diferença não tem sido interpretada, de facto, como (intenção de) afirmação alternativa do novo. Antes, o discurso da diferença, na arquitectura, entre a medievalidade e a modernidade, tende a ser visto, sobretudo, como um modo de resistência do

968. Enrico Rambaldi, "Identidade/diferença", *Enciclopédia Einaudi. Volume 10: Dialéctica* ; direcção Ruggiero Romano ; ed. portuguesa, coordenação Fernando Gil ([Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988) : 40.
969. Barreto, *Caminhos do Saber*, 1985 : 163.
970. Rambaldi, "Identidade/diferença", *Enciclopédia Einaudi. Volume 10*, 1988 : 39.
971. Barthes e Mauriès, "Escrita", *Enciclopédia Einaudi. Volume11*, 1987 : 165.

medieval, e como um sinal da sua continuidade. Uma diferença restringida a elementos não essenciais (estruturais) que não elidem a verdadeira natureza da obra. Nesse sentido, o discurso da diferença é interpretado como a característica de um modo tardio de medievalidade, o tardo-gótico. Na linha de tal interpretação, apenas a nomeação de um modo novo (*ao romano*) marcaria o reconhecimento do momento de nascença do novo.

Todavia, o discurso da diferença anuncia uma primeira intenção de afastamento e de diferimento que significa a abertura de um caminho de procura. Se pensarmos o percurso do diferimento como um trabalho de infinitas reinscrições e deslocações, a dificuldade em fazer uma designação própria e autónoma, relativamente ao ponto de partida, é inerente a uma condição de pesquisa. Além disso, a recepção e a adopção do antigo, ao romano, não esgota a investigação do novo; outros modos continuarão a ser considerados, na procura da diferença e de uma identidade específica, segundo a natureza dos problemas colocados.

No trabalho da arquitectura, os primeiros sinais de diferimento surgem a partir de meados do século XV, com a formação de um modo diferente de obras chãs e desornadas que confere identidade às formas programáticas do serviço, da utilidade, de funcionalidade e do comum. Outros sinais de diferença e identidade firmam-se com o manuelino, como discurso dos Descobrimentos, na forma personalizada da pessoa real política e da Coroa, e na forma da empresa que move a nação, na sua projecção no mundo. Nesses discursos da forma arquitectural, o diferimento representa a vontade de afirmação própria e distinta da nação, por referência aos modos conhecidos de outras nações.

A especificidade dos dois modos de diferença, instalados na passagem do século XV ao século XVI, que já era notada no seu tempo, explica por que esses modos se tornaram objecto de referimentos mais tardios.

A tematização de um estilo chão e desornado, nos séculos XVI e XVII, e de um manuelino, prosseguido como qualificação de ornamento, na arquitectura de resistência do período filipino, e mesmo, porventura, certos apontamentos de uma "ordem manuelina" setecentista significam a continuidade de um entendimento do sentido da sua propriedade e diferença, cerca de 1500. O seu entendimento equivale ao reconhecimento de uma condição de historicidade, na qualidade de modos próprios, que funda a possibilidade de se constituírem como referentes de identidade nacional.

Assim, a invenção de formas significativas de referência a essa identidade atrai o interesse de outros períodos, seja por via de um integrismo nacionalista, no período sebástico e na Restauração, relativamente ao desornado, seja por via de um tempo de celebração, com D. João V, relativamente a formas manuelinas incorporadas na composição variada e inventiva barroca.

7.7 O comum e o quotidiano

A partir do século XV, a descrição de acontecimentos e de coisas passa a incluir uma parte de atenção conferida a aspectos que se caracterizam por não se distinguirem especialmente e, mesmo, por serem propriamente indiferenciados. Em certo sentido, a reflexão sobre o que é comum e não se distingue pode ser entendida como a contraposição necessária à exposição do que é individuado pela diferença e a singularidade. A novidade surge com a identificação positiva do campo de indiferenciação e a designação da expressão do seu sentido comum e abrangente.

Um indício da emergência de um sentido de comum é dado pela aceitação do modo simples e chão do falar e da escrita na expressão de um falar comum, assumido por D. Duarte. O rei pensa o seu discurso inserido no quadro de uma maneira geral de falar que caracteriza por ser "apagada" (escura), simples e chã («acordei de levar esta ordem de escrever na geral maneira de nosso falar»[972]). O escrito perspectiva-se como um *trautado* de «moraes ensinanças», todavia D. Duarte admite que a sua substância, por ser tratada de maneira despretensiosa e simples, pode desencantar («a muitos por chã ou alguma cousa escura não praza»[973]). Outras passagens de crónicas sublinham igualmente o modo *chão* de falar de certas pessoas principais.

> Lopes, *Cron. dom Joham*, I. . . . nem NunAllvarez quamdo emtrou, nom mostrou nehuũ geito de sobramçaria, mas muito chãamente fallou ao Meestre, e isso meesmo a alguũs dos seus.[974]

> Zurara, *Crón. dos feitos [da Guiné]*. E ajnda veio que he antre nos comuũ fallamento quando razoamos[975].

Precisamente na crónica de D. João I, além das referências ao modo chão de falar, tornou-se especialmente notado o destaque de protagonismo principal conferido por Fernão Lopes à acção do *comum povo* enquanto colectivo.

> Lopes, *Cron. dom Joham*, I. Sooẽ aas vezes os altos feitos aver começo per taaes pessoas, cujo aazo nenhuũ comuũ poobo podia cuidar que per elles vehesse.[976]

> Lopes, *Cron. dom Joham*, I. . . . e elles nom embargamdo esto, quamtas vezes o Meestre cavallgava pella villa, era assi acompanhado do comuũ poboo, como sse das maãos delle caissem tesouros que todos ouvesse[m] dapanhar.[977]

É assim que, a partir dos últimos tempos da medievalidade, os sentidos de *comum* e de colectivo desenham um *nó temático* emergente susceptível de ser pensado sob diferentes perspectivas disciplinares, da história política e social à arquitectura.

No centro do discurso arquitectural, surgem as obras comuns públicas e privadas, relacionadas com aspectos da vida do quotidiano das comunidades que implicam a resolução de programas

972. Dom Duarte, *Leal Conselheiro*, [Prólogo], *f.* 4a, 1999 : 11.
973. Dom Duarte, *Leal Conselheiro*, [Prólogo], *f.* 4b, 1999 : 11.
974. Lopes, *Crónica de D. João I*, I, clxxxviii, (1983,1990), vol. I : 412.
975. Zurara, *Crónica dos feitos*, xlviii, 1978, vol. I : 183.
976. Lopes, *Crónica de D. João I*, I, v, (1983,1990), vol. I : 11.
977. Lopes, *Crónica de D. João I*, I, xx, (1983,1990), vol. I : 43.

arquitecturais específicos e a configuração de formas arquitectónicas apropriadas. A compreensão dos sentidos de comum e de colectivo e dos aspectos correntes do quotidiano da vida pública comunal e da vida civil privada orienta a determinação do que é obra corrente e não deve singularizar-se, antes se perspectiva essencialmente como noção de *servir* e *do serviço*.

Actualmente, a noção de serviço encontra-se de certo modo confinada por uma perspectiva funcionalista que limita o seu entendimento a um problema de utilidade e funcionalidade. Diferentemente, a ideia do serviço, informada pelo tempo longo da tradição cristã, perspectiva um dever de servir, e a vontade e a responsabilidade de servir do sujeito agente.

A noção de serviço congrega um mundo de intervenções, desde a acção individual à de comunidades alargadas (a família e as comunidades de religiosos, as comunidades de vizinhos, de cidadãos em centros urbanos, agrupamentos mesteirais, confrarias, e outros corpos sociais e institucionais). O serviço pode ser entendido como o cuidado prestado à comunidade, evidenciado na acção das instituições de solidariedade e nos programas de edificação de hospitais, albergues, estaus, ..., e do conjunto de iniciativas tomadas no âmbito das acções de reformas a que são sujeitos esses serviços.

O serviço pode ser dirigido para a melhoria das condições de vida das comunidades urbanas, através da instalação de redes de águas (aquedutos, fontenários e tanques), da melhoria da qualidade da vida urbana, pela criação e regulamentação dos espaços da vida pública e comercial, de espaços de mercancia e de armazenamento, pelo melhoramento das condições de circulação (abertura de ruas e pavimentação) e pela organização de sistemas de escoamento de lixos e esgotos.

Além disso, a noção de serviço engloba a esfera da vida privada e individual da pessoa. No limite, serviço é cuidado do corpo natural. Nesse sentido, a atenção dada ao corpo natural surge como sinal da expressão de uma nova sensibilidade aberta aos valores da vida natural e do tempo. O modo desse novo interesse está patente na atenção dada a questões do conforto do habitar, em casas particulares de pessoas principais e nas casas conventuais, e também, nas medidas tomadas para regular os espaços urbanos e as condições de habitabilidade das casas correntes das cidades.

A presença de tais sentidos que empenham a acção esclarecida de pessoas singulares, como a sociedade em geral, assinala o reconhecimento de direitos como o direito ao bem-estar individual e de um colectivo. A noção do comum e do serviço constitui, pois, uma interpelação individual e colectiva que mobiliza o rei e os principais, a igreja, as comunidades religiosas e laicas, as organizações socio-profissionais e as pessoas individualmente. Uma das características da temática é a sua transversalidade que serve como *fio condutor* para designar o domínio alargado que lhe está associado.

O sentido que devem tomar essas obras, em relação com a sua função e com os seus destinatários, coloca o problema da natureza da resposta. Essa resposta deve ser tão abrangente quanto possível, sendo o seu sentido encontrado no esbatimento de distinções para que tende um indiferenciamento comum e colectivo. Tais são as qualidades que permitem constituir um fundo comum de obras, ligadas à vida quotidiana pública e privada. A identidade da sua expressão será a de uma "apagada" simplicidade. O seu modo é semelhante aos termos *escuro* e *chãmente* usados por D. Duarte para significar um sentido de indiferenciamento, alcançado por meio do apagamento de traços individuais distintivos.

A referência a um *nó temático* pontualiza, numa imagem, a articulação de relações estabelecidas. A obra comum e do serviço é uma obra de referência e de centramento de um "denominador" comum; a sua qualidade é a expressão mais próxima de um exercício de artesania. Numa figura de sentido convergente, H. Tessenow defendia a ideia de que o exercício oficinal de artesania constitui um centro e o meio. Como ponto mediano, esse meio define o equilíbrio justo entre uma prática disciplinar da obra maior, de singularidade e excepção, e uma prática menor, local e apagada.

> Tessenow 1916. Soltanto la tradizione borghese sembra offrire un legame possibile fra le disparità manifeste della società attuale, è l'unica in grado di assolvere questo ruolo di intermediaria mediante dei rapporti che, anche se non sempre profondi, tuttavia sono sempre molto concreti. Allo stesso modo il lavoro artigianale ha sempre un rapporto molto concreto con ogni altro tipo di lavoro, dal più umile al più importante e significativo; esso è sempre nel mezzo, è perciò il risultato più complessivo del lavoro colletivo[978].

Ao relacionar o lugar tomado pela burguesia na sociedade, como um lugar de centramento em correspondência com uma figura centrada (centro e círculo), a ideia de Tessenow denota a marca de uma temporalidade precisa. No ordenamento social geral, o centro seria tomado socialmente pela classe burguesa. A burguesia con*centraria* a expressão da identidade própria do sentido de comum e de colectivo, detendo, como fiel depositária da tradição do saber oficinal, o ministério da artesania. No entanto, não são esses aspectos de natureza política, social e cultural que determinam a reflexão de Tessenow, fazendo-a centrar em qualidades e funções atribuídas à burguesia, como classe a destacar no tecido social, que nos interessam em particular ao pensar a transposição das suas ideias.

A imagem de centralidade do conceito de comum figura a tentativa de compreender o ordenamento dos fenómenos numa representação espacializada. A noção do centro articula o princípio de meio, e desse modo recupera e dá continuidade a um elemento invariante de várias ordens de discursos, nas artes da forma, das letras e da oratória: um *meio termo* e o termo médio de uma proporção, a determinação de mediana, uma posição mediadora, as qualidades de mediania e de *mediocritas*.

> Guiseppe Valeriano 1584. . . . a noi conviene mantenerci in una mediocrità religiosa[979].

Deste modo se exprimia o Jesuita e arquitecto autor do projecto para o colégio romano, no âmbito do debate acerca da qualidade da arquitectura dos colégios da Companhia. A edificação devia ser pautada pela simplicidade, a moderação e a decência, travando, se necessário, a pretensão de arquitectos e mecenas de realizar obras mais sumptuosas com elaborada decoração.

978. Tessenow, *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 84-85.
979. Guiseppe Valeriano cit. *in* Michael Kiene, *Bartolomeo Ammannati* (Milano : Electa, 1995) : 142.

Ora, o texto de Tessenow acerca de um exercício do ofício, na posição centrada de um meio, como expressão do comum e do colectivo, prossegue com a apresentação do que deve ser a expressão mais abrangente das formas de uma condição mediadora. A ambiguidade das palavras acrescenta a complexidade de diferentes níveis de sentidos atados no "nó" temático e faz uma convergência de sentidos no plano da *mediania* e de *mediocritas*. A mediania deve ser *não novidade* das coisas e qualidade de modesta não saliência. Deve ser continuidade de modos da artesania e de qualidades "do que sempre foi", uma reposição de modelos pela sua constante recriação de novo.

> Tessenow 1916. soltanto il lavoro artigianale, un genere creativo che viene comunque per primo e senza il quale non possiamo giungere all'arte, non si produce da sé ma deve essere perseguito con molta determinazione, richiede grande applicazione, richiede chiarezza e ingegnosità; dovunque cerchiamo una base comune di comprensione non possiamo riferirci ad altro che al lavoro artigianale, e poichè oggi cerchiamo ardentemente comprensione reciproca, tenderemo a realizzarla attraverso il lavoro artigianale.[980]

> Grassi 1974. non vi sono alternative alla bottega. Perché questa si configura come l'unica risposta al problema dell'architettura come fatto colletivo, cioè come momento in cui il fare, gli obiettivi e la definizione procedurale (pratica e teorica) del fare si identificano in un medesimo processo, che ha come condizione necessaria la sua completa descrivibilità.[981]

(No limite, a visão pode tornar-se saudosismo de valores "perenes" "em risco" de se perderem ante a incessante procura de novidades efémeras.)

Dos textos de Tessenow retemos algumas linhas de pensamento, contudo procedemos a um deslocamento de perspectiva no modo como destacamos e associamos os tópicos. Pareceria redutor compreender as transformações de Quatrocentos e Quinhentos que levam à designação do domínio do comum e do colectivo, no âmbito estrito de um discurso burguês emergente. Deixamos à margem, por esse motivo, o caminho que leva à consideração de um discurso burguês, num sentido de classe que se foi firmando com o longo do tempo. Contudo, reconhecemos que o aparecimento de um discurso, com pretensão de abrangência alargada, ter-se-á tornado "bandeira" sustentada pela burguesia, na procura da sua posição na sociedade, e na afirmação de um modo expressivo próprio, enquanto classe emergente. Daí a explicação da coincidência dos meios/centros. São esses meios uma coincidência de *lugares*: a *mediania* da expressão mediana e da posição social *mediadora*, dos que partilham um domínio amplo; o *meio caminho* da posição da artesania, entre o pequeno artesão local e a criação artística individual; a oficina como meio dos factos colectivos de legibilidade alargada, e como lugar de um saber fazer que sustenta valores comuns da comunidade alargada.

A invocação da figura de *fio condutor*, a propósito da obra de sentido comum, da sua ampla difusão e transversalidade de contextos em que surge, toma ainda uma volta operativa particular. Quando notámos, anteriormente, a necessidade de prever áreas de indeterminação num trabalho de

980. Tessenow, *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 78-79.
981. Grassi, "L'architettura come mestiere . . .", *in* Tessenow: *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 35.

investigação, tínhamos em mente o domínio de uma arquitectura comum e do serviço que está agora a ser considerado. Trata-se de um domínio em que a possibilidade de recolher informação e de conhecer se encontra limitada, mas que é essencial para construir um modelo de interpretação mais geral. A noção de que o desconhecido tem dimensão é o que permite compreender a extensão do domínio de estudo e enquadrar os fragmentos de conhecimento relevados.

As obras comuns, públicas e privadas, relativas à vida do quotidiano e destinadas ao serviço das comunidades e das pessoas particulares, constituem um dos domínios em que mais se faz sentir a necessidade de perspectivar o sentido de ausência relevante de informação. Desapareceram equipamentos públicos (câmaras, mercados, tercenas, armazéns, alfândegas), de edificações sociais e industriais (hospitais, manufacturas, moagens), paços urbanos e de vigiliatura, casas correntes, e partes habitáveis e de serviço dos conventos. Interessava especialmente atender às obras de *circa* 1500, nem marcadamente góticas, nem expressivamente "manuelinas", não ainda clássicas. Provavelmente, essas obras, ou algumas das suas partes caracterizar-se-iam por uma indiferenciação essencial que as tornou vulneráveis à erosão do tempo longo. As edificações correntes desapareceram e aquelas que integravam obras de prestígio foram sendo demolidas, de acordo com o juízo crítico de cada época. Já no âmbito das operações de reconstrução e de restauro, o interesse estilístico determinou que certos edifícios e partes fossem dispensados, no quadro dos traços estilísticos elegidos para a conservação. A ideia de que poderiam constituir *a outra face* - a face da indiferenciação, a que já chamaram face "sem informação" - ainda não tinha força metodológica para constituir uma razão suficiente de salvaguarda, no contexto de operações determinadas pela perspectiva de conservação da especialidade e da excelência que fazem a singularidade das obras. Portanto, será necessário falar de coisas que não podem ser conhecidas, senão fragmentadamente e de modo indirecto, apelando à necessidade de formar conhecimento por meios indirectos de reflexão, a partir de obras conhecidas e delimitando o lugar das áreas de indeterminação.

Na Batalha, a obra do dormitório e do refeitório, o claustro de D. Afonso V e as alas que o envolvem podem ser pensadas como exemplos de partes *do serviço* do convento. Aliás, podem ser lidas como a tematização do que devem ser os espaços do serviço de um mosteiro. Na sua indiferenciada diferença, a presença do refeitório no alçado principal sublinha a afirmação positiva de uma proposição de tema [**118**,**119**]. Considerando a natureza da obra real, a solução apresentada surge como uma reflexão erudita que expõe a ordenação das partes da obra, e dá visibilidade às diferenças que resultam da distinção conveniente das suas partes, sob a forma de faces distintas, no corpo da

obra. A obra da Batalha apresenta-se como tematização e narrativa de um debate que, pensamos, estaria em curso, no corpo da sociedade:

> De Sessa 1990. . . . il travaglio dell'idea che s'invera nella prassi; . . .[982]

Um modo elaborado, indirecto, de contribuição para uma reflexão mais alargada, e uma proposição que diz respeito à prática da edificação corrente e à expressão de quotidianeidade. Contribuição indirecta, porque, no caso de Santa Maria da Vitória, o despojamento é uma parte integrante de um diálogo eloquente estabelecido com a parte mais ornamentada e excelente do claustro principal e da igreja. A obra desornada é ela própria essencialmente eloquente, na sua clareza, e não "simplesmente" simples.

A relação entre os claustros do Cemitério e da Lavagem, no convento de Cristo, constitui um outro exemplo da mesma época. O entendimento da diferença de qualidade é confirmado pela coincidência de modos do claustro do serviço e da obra pública urbana dos Estaus, na vila baixa de Tomar. Os espaços do serviço, nas obras da Batalha e de Tomar, constituem a referência para a prática de uma expressão arquitectónica nova, dirigida a representar os sinais do quotidiano da vida colectiva e individual, pública e privada. O seu sentido é de afirmação positiva de um modo alternativo da parte corrente e comum que se distingue da obra singular eloquente. Indiferenciamento ou diferença e individuação de traços balizam os limites para que tendem graus variáveis de qualificação e de excelência de cada obra e das suas partes, em função da sua circunstância própria.

Um dos temas da arquitectura, a partir de Quatrocentos, é o projecto de forma comum dos espaços do quotidiano das comunidades e privado. A valorização dos aspectos correntes da vida comum, colectiva e pública, em comunidade, e privada marca a "descoberta" do quotidiano que emerge como o modo específico da temporalidade de estar no tempo.

> Heidegger 1927. Die Alltäglichkeit enthüllt sich als Modus der Zeitlichkeit.[983]
> Idem. La quotidienneté se révèle être un mode de la temporellité.[984]
> Idem. La cotidianidad se desemboza como un modo de la temporalidad.[985]

O sentido pleno de temporalidade realiza-se no tempo da vida natural que surge valorizada, ante uma visão, dominante no período medieval, de plenitude alcançável, apenas, como promessa de redenção da vida além da morte. Em certa medida, a valorização do comum e do quotidiano e dos aspectos da sua temporalidade contrapõe-se aos modos de intemporalidade que constituem o tema próprio do discurso das instituições do poder religioso (e temporal). A dignidade da vida no tempo,

982. De Sessa, *Capire lo spazio architettonico*, 1990 : 42.
983. Heidegger, *Sein und Zeit*, 8. Aufl. 1957 : 234.
984. Heidegger, *Être et temps*, 1986 : 287.
985. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1962 : 257.

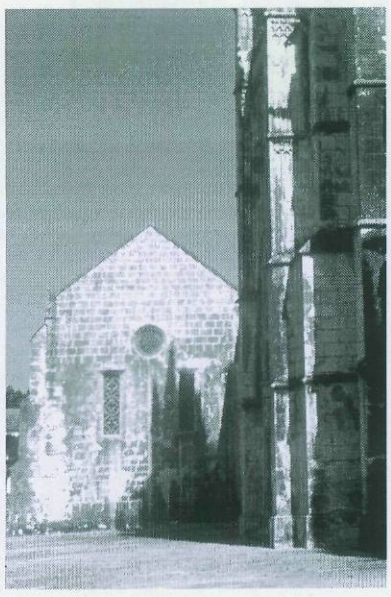
118 Os dois modos na fachada do convento. Santa Maria da Vitória, a fachada do refeitório
119 Santa Maria da Vitória, a fachada da igreja

do quotidiano e do profano encontra modos de reconhecimento na expressão formal, tal como encontra "legitimidade", inclusive no âmbito de correntes religiosas de *renovatio*, como a *devotio moderna*.

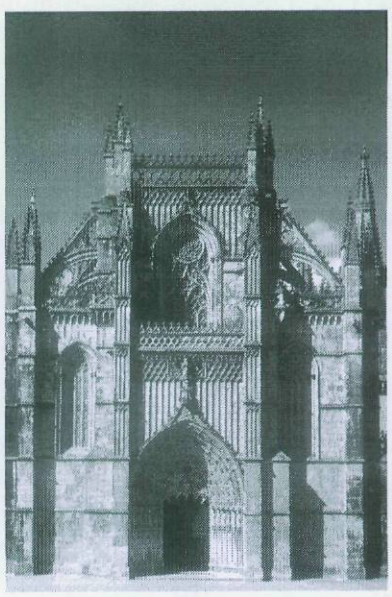
A obra comum coloca, portanto, o problema de uma linguagem outra que não a da nobilidade e de sacralidade. Precisamente a propósito da necessidade de conferir uma «nobilidade civil» ao construído, em que se desenvolve a vida colectiva, Gregotti aponta a via de um *debilitamento da especificidade* da linguagem. Esse debilitamento há-de ser alcançado por meio de um processo de contaminação de linguagens, como condição da construção da reconhecibilidade desse ambiente comum.

> Gregotti 1991. L'alternativa a tutto ciò sarebbe costituita dai procedimenti (si tratta in qualche modo ancora di metodi) dell'interpretazione e della mimesi. Per il primo ciò che è essenziale è il processo di contaminazione tra i linguaggi, la loro trasmigrazione metaforica, l'indebolimento delle specificità; l'architettura è per esso accadimento, anzi allestimento di una eventualità. Affinché il secondo si costituisca è necessario invece il riferimento a un modello. . . . Si tratta anche, per mezzo del metodo, di stabilire delle regole di una pratica in grado di far fronte alle esigenze del mondo, di arricchire e trasformare la nostra esperienza ma insieme anche rispondere al compito dell'architettura che deve assicurare una civile nobiltà al costruito, costituire l'ambiente riconoscibile nel quale si sviluppa la vita colletiva.[986]

A expressão significativa de uma nova arquitectura do serviço é a sua não especificidade. O indiferenciamento alarga o sentido comum.



118



119

986. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 92,93.

Uma linguagem nova e diferente que apresente a ideia de progresso material e de uma nova ordem cívica. A sua expressão deve ser adequada aos valores emergentes de racionalidade, de simplicidade, da uniformidade que regulam a vida ordenada em comunidade. A construção do novo *ambiente reconhecível* da vida colectiva implica a integração de elementos que dão continuidade a essa reconhecibilidade, ainda que apresentados de um modo transformado. Implica, por exemplo, a integração de aspectos consuetudinários, que a tradição consagrou como parte de garantia da continuidade da reconhecibilidade do ambiente novo.

Relativamente à concepção do novo, o fio condutor da reflexão de Tessenow aponta a necessidade de continuar a presença de referências e de modelos. De certo modo, o círculo desenha o retorno que une o novo ao referente, como princípio de um modo de continuidade. Esse retorno é tanto mais necessário, quanto é importante a qualidade de indiferenciamento do projecto. A continuidade produz a expressão de um indiferenciamento próprio a uma presença *in*-notada, de "quotidianeidade", entre a comunidade.

No domínio disciplinar, a passagem desses elementos de continuidade supõe a contribuição de modos e saberes do mundo da artesania que actuam de modo ponderado e estabilizador, relativamente às marcas de distância e de diversidade, procuradas nas modas e nas novidades efémeras. Esse trabalho surge como resultado ponderado de uma função mediadora entre estabilidade e inovação. O seu sentido positivo, «que consiste em criar uma contínua ligação entre as disparidades manifestas da vida colectiva» (Tessenow)[987] toma corpo no mundo da artesania.

> Tradutor de *Tessenow* 1974. Secondo Tessenow soltanto la predisposizione artigianale può far uscire il lavoro dell'architettura dal groviglio illusorio delle mode, delle tendenze, ecc., di tutto quanto cioè ha il solo scopo di mascherare il distacco dalla realtà. . . . Per Tessenow il termine «lavoro artigianale» designa cioè in primo luogo quella parte della divisione del lavoro in cui l'oggetto costruito in quanto tale, la certezza che deriva dall'applicazione di una norma collettivamente riconosciuta e la gioia stessa del lavoro ben riuscito, dell'oggetto adatto e maneggevole, ecc., costituiscono un tutto unico inscindibile. E' evidente che non si tratta quindi . . . di una scelta all'interno del binomio artigianato/industria (rispeto a quanto cioè il pensiero romantico da Morris a Muthesius aveva dibattuto a partire dalla macchina), ma di una scelta fra presa di coscienza dell'opera, e del proprio ruolo nel lavoro collettivo, ed estraniamento. E da questo punto di vista artigianato o industria non fa differenza: al centro della questione sta il «mestiere», quello del falegname come quello dell'architetto, il mestiere nella sua espressione più elementare e complessiva.[988]

Na tradução do texto de Tessenow é clarificado o sentido estabelecido entre trabalho artesanal e condição burguesa. O "trabalho artesanal" tem como fundamento o trabalho criativo compreendido como obra colectiva[989].

Tessenow usa o termo *bürgerlich*, que detém um sentido ambivalente. O seu significado estrito 'burguês' é referido a burguesia como classe (*Bürgerstand*), mas também pode revestir-se de um significado mais vago, referido ao cidadão habitante de 'burgo' (*Bürger*, o burguês). Desse modo, a formulação de Tessenow comporta um sentido alargado ao domínio da arquitectura para os cidadãos - uma arquitectura civil e cívica, respeitante ao bem público e a formas de cidadania e de civilidade das comunidades. Pelo contrário, a interpretação subordinada a uma perspectiva de classe da burguesia coloca um assento redutor.

987. Tessenow, *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 83.
988. [Sonia Gessner], "Nota del traduttore", *in* Tessenow, *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 71.
989. [Sonia Gessner], "Nota del traduttore", *in* Tessenow, *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 71-72.

A exposição dos sentidos de colectivo da obra comum e de serviço faz-se por meio de um sistema de referências (nexos) de continuidade, e pela transmissão dos valores consuetudinários que fundam uma inovação reconhecível e partilhada. O efeito é essencialmente de integração e de regularidade (na ambivalência dos seus sentidos).

> Tessenow 1916. quanto più le cose sono complesse tanto più importanti diventano i nessi, affinché il tutto non si trasformi in caos.[990]

O sentido de acção comum delinea-se como intervenção regulada. A acção regulada permite alcançar a uniformidade do que é reconhecido como comum, incluindo ao nível da forma arquitectónica que é comunicada. A qualidade de ser reconhecível antecipa o encontro do que é esperado. Assim, a regularidade adquire importância como modo específico do projecto. Regras e normas regulam a concepção das partes arquitecturais, para que seja assegurada, na prossecuação do novo, a continuidade da experiência edificadora, de usos e vivências dos espaços. A presença da regularidade coloca um acento de objectividade que pode ser equacionado também a partir de outros pontos de vista. Grassi chama a atenção para o modo como Tessenow reflecte sobre o *trabalho artesanal* para determinar a sua objectividade como expressão de uma verdade funcional e construtiva.

> Grassi 1974. Al progressivo distacco delle forme dal dato simbolico corrisponde il proscioglimento delle forme stesse dal dato funzionale e da quello strutturale, costruttivo. Il discorso avanzato qui sull'autonomia delle forme dell'architettura è tutto compreso entro i limiti di questi due postulati.[991]

Objectividade (*Sachlichkeit*) tem neste contexto o sentido de qualidade relativa à coisa, ao objecto; na verdade é algo como "objectualidade" (*Dinglichkeit*, R. Schwarz). Por aí toma forma a noção de despojamento que acompanha a simplicidade. A redução de uma sobrecarga de informação acrescentada, por exemplo de natureza ornamental, figurada e simbólica, permite que o objecto seja exposto com a clareza de uma evidência i|mediada da sua função e utilidade. À semelhança do modo como Solà-Morales aponta o centro de um discurso funcionalista como um «falar de espaços para usos distintos e da evidência perceptível destas diferenças», também a expressão de objectividade, denotada nas obras comuns que estudamos, parece colocar em evidência usos e conteúdos programáticos, mediados por imagens que comunicam a sua diferença de qualidade.

> Solà-Morales [1995]. Funcionalista no quería decir precisamente útil, práctico, eficaz. Proponía que el cometido funcional del edificio fuese explícito. Más todavía, que se hiciese comunicable, fácilmente reconocible. Significaba también que la novedad o la riqueza de usos constituyesen el valor añadido de la arquitectura y que ésta se ordenase visualmente en función del orden programático de sus funciones.[992]

990. Tessenow, *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 83.
991. Grassi, "L'architettura come mestiere . . .", *in* Tessenow: *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 44.
992. Solà-Morales, *Diferencias. Topografia*, 1995 : 17-18

Comum e quotidiano encontram a sua expressão na forma simples, uniforme, regulada, cujo sentido comum é partilhado alargadamente. A nova conjuntura que "precipita" uma tal linguagem na temporalidade e lhe dá a marca de um discurso do tempo resulta da correspondência estabelecida entre linguagem do comum, os valores de nova civilidade e os propósitos de mudança e de abertura de um mundo novo que a invenção, a descoberta e o sentido de progresso anunciam. A linguagem nova será a expressão de um discurso novo - um modo comum chão.

Foi relevada a diferença que salienta a individualidade daquele que foi o primeiro e soube dinamizar e marcar a diferença, na invenção e no descobrimento, abrindo o caminho à empresa que havia de congregar os demais. Foi destacada, por outro lado, a conjugação de esforços que dá corpo a uma empresa comum e dá um sentido comum ao novo mundo que começa a tomar forma. Da tensão entre esses dois pólos é feito, também, o discurso da arquitectura. De um lado, é configurada a ideia de cabeça (e de encabeçar) que é representada pela diferença e pela marca da singularidade do momento individual, pela invenção inovadora e criativa. Do outro lado, toma forma a noção de corpo. O novo deve ser tal que possa ser "reconhecido" na perspectiva de uma comunidade de valores consuetudinários, de convenções, de usos e de referências partilhadas. Há, assim, modos de um discurso arquitectural, "vertentes" complementares e solidárias.

No século XX, pode ser retraçada a presença de um debate semelhante. Karl Scheffler sublinha a ideia apontando a saída da antinomia criada entre as obras de inovadores, de validade singular, em virtude do elemento extraordinário, individual e original, e as obras amplamente acessíveis, de qualidade genérica, por meio de um trabalho disciplinar que toma por objectivo responder à exigência de um colectivo, com uma arquitectura que tem como objectivo central uma validade mais geral, articulada num discurso de carácter ordenador e essencial.

> Scheffler 1913. essi - gli innovatori - compiono ogni sforzo per raggiumgere la bellezza attraverso nuove esperienze formali . . . CIò che impedisce però alle loro opere di raggiungere un carattere di validità generale è appunto l'elemento straordinario, originale, individuale, al quale non sanno rinunciare. . . . Il loro compito sembra essere quello di aprire la strada e di creare delle nuove basi; ma poiché la loro opera è essenzialmente volta al rinnovamento, non potrà mai arrivare ad essere contemporaneamente ordinatrice. . . . Ma per l'architettura - così come per la vita in generale - non è tanto importante l'individualità e l'originalità, quanto il fatto che il maggior numero possibili di individui possa raggiungere un livello di consapevolezza tale da consentire il conseguimento di risultati di validità generale, laddove cioè l'elemento individuale perde invece ogni significato. Perché questo possa avvenire, non è sufficiente che tale consapevolezza venga raggiunta a livello individuale, ma è necessario che essa diventi un'esigenza colllettiva. Il nostro tempo ha favorito gli slanci individuali degli innovatori; ora si attende una nuova generazione, che abbia questo elemento di generalità come obiettivo irrinunciabile della propria ricerca in architettura.[993]

993. Heinrich Tessenow, *Die Architektur der Grossstadt* (Berlin, 1913), cit. por Karl Scheffler, "Heinrich Tessenow", *in* Heinrich Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire* [Hausbau und dergleichen], (Berlin, 1916 ; 4. Aufl., Baden-Baden : Woldemar Klein Verlag, 1953 ; Milano, Franco Angeli, [1974], 7ª ed 1987) : 14-15.

Do mesmo modo, ante a superabundância de individualização de objectivos singulares, Tessenow coloca como objectivo do trabalho disciplinar a necessidade de reencontrar princípios unitários e objectivos mais gerais que promovam uma convergência de modos, assente no reconhecimento dos aspectos essenciais e determinada por escolhas reduzidas ao essencial.

> Tessenow 1916. Oggi la nostra esigenza è più che mai quella di riconoscere i caratteri unitari e gli obiettivi più generali del nostro tempo, la cui assenza è così manifesta, mentre invece sovrabbondiamo di caratteri individuali e di obiettivi singolari; oggi abbiamo bisogno soprattutto di stabilire quali sono le cose che determinano le grandi convergenze oppure di riconoscere gli elementi essenziali della viata o quelli necessari secondo un sistema elementare di scelte; questo sarà possibile soltanto rinunciando a tutto quanto vi è oggi di secondario, ciò che appunto lo rende superfluo.[994]

Os textos citados falam da necessidade de encontrar o sentido de um discurso comum de unidade e a sua expressão adequada de simplicidade, frente a uma comunicação que procura singularizar-se pelo efeito de originalidade. Citando teorias e estudos de vários autores, em torno da reflexão sobre referentes e sobre uma arquitectura de senso comum, G. Teyssot refere-se, a passo, à tendência para uma orientação no sentido de uma «retorica della composizione minore» em arquitectura[995]. Em certo sentido, porém, a designação *menor* invoca uma depreciação que prejudica o seu entendimento como alternativa, equiparada de direito, a uma arquitectura distinguida como criação original.

A ponderação dos aspectos de individualidade e de comunidade determina, em modo variável, a natureza de uma obra e a sua expressão arquitectónica, como *face* e como modo de um discurso, definidos como saber de conveniência do que deve ser, na sua circunstância. Numa ideia de Gregotti[996], a tensão igualitária de uma arquitectura comum, objectivada (*sachlich*) procura a mimese de uma razão colectiva, do progresso e de libertação alcançadas através da simplicidade, que se destaca particularmente em tempos de complexidade, contra um quadro de intensa manipulação de sinais.

Perfeição e ordem do que é simples e preciso - também a precisão/necessidade do que é indispensável - *precisam* de um trabalho de maturação, para serem alcançadas. O dominio das qualidades que formam a arquitectura, como facto colectivo, e a natureza do seu trabalho de produção, de «tendência unitária», é o do mundo da artesania. Assim se dá a passagem de perspectiva, do trabalho individual da arquitectura original para uma arquitectura feita como *lavoro collettivo*[997]. A simplicidade o *debilitamento da especificidade* tornam-se marca daquela tensão igualitária, e de uma perfeição que concentra a essência de um sentido comum.

994. Heinrich Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire* [Hausbau und dergleichen], (Berlin, 1916 ; 4. Aufl. 1953, Baden-Baden : Woldemar Klein Verlag ; Milano, Franco Angeli, [1974], 7ª ed. 1987 : 84.
995. Teyssot, "Mimesis . . .", *in* Quatremère de Quincy, *Dizionario Storico*, 2ª ed. 1992 : 36,37.
996. Gregotti, *Dentro l'architettura*, 1991 : 85.
997. Tessenow, *Osservazioni*, 7ª ed. 1987 : 80

Porém, mais que isso, o discurso dos valores da simplicidade e do sentido comum forma a face de um apelo moral de moderação e de modéstia - uma *mediocritas* de sentido amplo. O discurso é de âmbito disciplinar, no modo de projecto e na sua exposição, através da obra construída. Por sua vez, a prática edificadora e o resultado do seu exercício tornam-se espelho e manifesto de uma exortação de virtudes.

A abordagem da moderação, no plano teórico dos princípios éticos e estéticos, constitui um horizonte de referência para uma reflexão alargada, de natureza não estritamente disciplinar, que pode ser retraçada nos seus fundamentos a um movimento de renovação do pensamento da acção dos homens, ao longo do século XV. Em arquitectura, tal como na acção do homem em outros planos, o sentido de moderação é encontrado na determinação do que é conveniente e adequado em cada caso, na obra e na acção edificadora. A reflexão sobre a conveniência torna-se explícita no plano de um debate sobre a arquitectura e sobre a diferença de qualificação a dar a distintos programas de edificação. As interrogações surgem com maior incidência a partir de Quatrocentos, no momento em que estes começam a diversificar-se e começa a intensificar-se a construção de equipamentos públicos civis e casas de habitação qualificadas, nas cidades e no campo. Centram-se então no carácter a dar aos novos programas de edificação, pensando a conveniência de *fábricas* sumptuosas e do ornamento.

Alberti dedica uma atenção central à moderação, como princípio estético orientador da prática disciplinar e como princípio ético. Todavia, a importância directa do seu pensamento teórico não parece ter-se feito sentir em Portugal senão mais tarde, quando se torna decisivo para a crítica aos modos antecedentes da arquitectura, particularmente a "manuelina". A recepção do seu texto, como referência para a revisão da prática arquitectural, apenas pode ser provada com segurança, já no reinado de D. João III. A presença do tratado *De re aedificatoria* pode ser então retraçada no modo como são incorporadas sugestões de definição arquitectural numa das primeiras experiências de classicismo, a igreja do convento de Bom Jesus de Valverde.

Francesco di Giorgio desenvolve o tema da moderação no contexto da habitação doméstica, fazendo, para o efeito, uma súmula de pontos de vista expostos ao longo do tempo[998].

Segundo Giorgio Martini, na visão de certos autores da Antiguidade, o homem, ser infeliz de corpo e alma, vendo quanto era breve e caduca a vida, ter-se-ia persuadido de que não deveria haver lugar à edificação de sumptuosos edifícios, no mundo, por ser essa uma acção supérflua e negativa. Diferentemente, os epicureus escolheram encontrar a felicidade na realização da vontade e nos prazeres da vida, opondo-se assim a esses outros romanos *moralíssimos* que preferiam habitar casas humildes e de baixa condição, e se inspiravam num sentido de conveniência que impunha a distinção e a correspondência das coisas efémeras e baixas aos mortais, e reservava as coisas perpétuas e elevadas para os imortais. Com fundamento em outras razões e autoridades, também o homem evangelizado teria considerado a efemeridade da vida

998. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 324-327.

na terra, frente à imortalidade da alma. Mortal e viajante, o homem não deveria, pois, edificar, no mundo, de modo a que distraísse a alma da sua caminhada no tempo, impedindo-a de prosseguir em santas operações e na contemplação, a que deveria dedicar-se, para a felicidade do seu último fim.

É significativo o modo como é encontrada uma saída do círculo de posições filosóficas e religiosas enunciadas que, insistindo no debilitamento da condição humana na terra, impõem limites estritos à acção de edificar e à qualificação das edificações destinadas à vida corrente.

Francesco di Giorgio contrapõe uma abertura de sentido positivo para acção edificadora do homem, no seu tempo. A saída associa-se a uma qualificação da arquitectura comum, destinada à vida no quotidiano. A sua viabilidade é dada pela expressão de conveniência encontrada e pelo sentido de moderação denotado na realização da obra. A arquitectura e as casas para o homem, por exemplo, devem ser proporcionadas à sua condição, naturalmente convenientes ao lugar e apropriadas à vida. Devem ser agradáveis, cómodas e podem mesmo ser realizadas com um artifício, se for condizente com a circunstância. As suas razões não justificam apenas os casos de uma obra singular, excelente, antes têm uma validade mais alargada.

> Giorgio, *Tratt. S/M*, II [Parti delle case e palazzi. Modi per trovare l'acqua]. . . . in prima dico che le case si dieno proporzionate e dilettevoli edificare, però che ogni cosa naturalmente cerca el luogo a sé conveniente, et in quello si quieta. Essendo adonque l'omo più temperato che alcuno altro animale, [a quello] seguita che più *el* sia offeso dalli elementi et eccessive qualità loro che li altri, e però gli fa di bisogno di duomicilio |*S* 57v| più artifizioso delli altri, el quale con quanto maggiore arte sarà composto tanto [tanto] a lui sarà più proporzionato e condecente. . . . Né [eziandio] la breve et incerta vita nostra ci costregne a non edificare, se *noi* con ragione vera vorremo considerare, peroché non solo per le persone proprie si edifica, ma per li posteri *ancora*; el quale atto è proprietà di bontà, cioè comunicare li comodi e beni soi allli altri, come appare per Dionisio nel quarto capitolo de' divini nomi*.[999]
> *Dionigi Areopagita, *De divinis nominibus* IV.1.

Quando faz um apelo ao interesse "social" dos bens legados aos vindouros, Francesco di Giorgio está, inclusivamente, a sancionar a arquitectura comum, feita com uma qualidade que aspira à perenidade. As suas conclusões não podem ser mais explícitas.

> Giorgio, *Tratt. S/M*, II [Parti delle case e palazzi. Modi per trovare l'acqua]. Et ultimamente dico che ogni magnificenzia, ogni opera e pompa mondan fatta in laude e gloria di chi ne ha dato el sapere e potere, è atto meritorio.
> Adonque concludendo possiamo dire *che* senza vizio alcuno [vizio] si può edificare secondo che la natura inclina ciascuno farsi uno domicilio secondo la intenzione sua, se da li antecessori non la ha posseduto, e quello fare con amena apparenzia et existenzia secondo la ragione della architettura, però che el medesmo dispendio regulato rende l'edifizio congruo, comodo [e] durabile, che senza norma di architettura produce in tutto contrari effetti.[1000]

Na referência à amenidade da arquitectura, ao que é agradável e cómodo, o texto de F. di Giorgio transmite o prazer de viver e um novo sentimento da vida, que se fazem sentir no seu tempo. A qualidade da obra é dada pela arquitectura feita segundo a razão que conjuga a amenidade da aparência, a congruência da solução, as condições da sua habitabilidade (exprimida nos termos de comodidade) e da sua durabilidade. A excelência da obra identifica-se com a sua coerência, o cuidado posto na realização, e a adequação da arquitectura segundo a sua finalidade. A simplicidade

999. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 326,(3).
1000. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo II : 327.

de uma obra é compatível com uma excelência própria que não depende do incremento de qualidade e de um acréscimo de elementos supérfluos.

A excelência de sentido novo tem o seu fundamento num profundo sentido de utilidade. A ideia não é nova, mas adquire agora uma visibilidade acrescida. Faz especialmente sentido, porque abre caminho à valorização de um conjunto de obras públicas e privadas, relacionadas com o serviço e o quotidiano da vida comum, pessoal e em comunidade.

Seria preciso notar que já o texto de Vitrúvio tematiza o modo da moderação, em arquitectura, que deve ser adoptado quando as condições da obra o justificam. A determinação dessas condições pertence a um debate mais geral que deve, no tempo de Vitrúvio e de novo em Quatrocentos, em particular à obra de Cícero. O pensamento da acção dos homens e o enquadramento das opções, relativamente ao exercício da arquitectura, é dado por uma reflexão mais alargada que inclui o debate dos géneros de discursos, no âmbito da arte da oratória, e dos princípios que devem guiar a acção dos homens, em geral.

A partir da equivalência estabelecida entre os géneros da oratória e os géneros de colunas e ornamento da arquitectura (depois, as ordens, considerando o significado particular atribuído a cada uma) precisa-se a noção de uma arquitectura moderada, que há-de ser adequada a representar a obra do serviço quotidiano e do comum. Assim, independentemente de ser possível certificar a recepção de tratados, como os de Alberti e de Francesco di Giorgio, em Portugal, por volta de 1500, é, apesar disso viável pensar a renovação da arquitectura, com base numa elaboração própria e aplicada, de princípios relevados da leitura dos textos ciceronianos.

É desde logo significativo que, na primeira metade do século XV, nos círculos cultos próximos de D. Duarte, a obra de Cícero, em particular *De Officiis*, tivesse sido estudada atentamente. (O texto foi traduzido pelo infante D. Pedro, a pedido do rei, em 1434[1001]; a tradução e o original em latim integravam uma lista de livros pertencentes ao rei[1002]. Por sua vez, Oliveira Martins nota que o códice da Academia de História, de Madrid, reúne o tratado da *Virtuosa Benfeitoria* e a tradução dos *Ofícios* de Cícero[1003].)

Esses factos anunciam um momento de inflexão que determina a abertura do pensamento à acção pautada pela moderação, como exemplo de modéstia virtuosa. Embora não seja possível apontar qualquer relação directa entre os factos, não pode apesar de tudo ser ignorado, que, contemporaneamente a um atendimento do pensamento de Cícero, se aprofunda, no mosteiro da

1001. Carta do infante D. Pedro (1434, Janeiro, 7), *Livro dos Conselhos*, *f.* 93, 1982 : 87.
1002. "Estes são os liuros que tinha el rey dom duarte", *Livro dos Conselhos*, *f.* 212v, 1982 : 206,207.
1003. Oliveira Martins, *Os Filhos de D. João I*, 3ª ed. 1914 : 132-133.

Batalha, a distinção entre as partes de obra eloquente e os lugares da simplicidade que começa a desenhar-se a partir do final do reinado de D. Duarte.

Nos *Ofícios* existe uma passagem em que a relação entre o útil e o excelente é tematizada. Cícero refere que os homens pervertem os fundamentos da Natureza, se procederem a uma separação entre os sentidos da utilidade e da excelência, e lança um desafio. Não é possível o homem fazer de outro modo, senão perseguindo o útil com todo o seu empenho, e não o poderá alcançar senão na honra e no decoro do que é honesto.

> Cic. *Off.* III(28).101. Pervertunt homines ea, quae sunt fundamenta naturae, cum utilitatem ab honestate seiungunt. Omnes enim expetimus utilitatem ad eamque rapimur nec facere aliter ullo modo possumus. Nam quis est, qui utilia fugiat? aut quis potius, qui ea non studiosissime persequatur? Sed quia nusquam possumus nisi in laude, decore, honestate utilia reperire, propterea illa prima et summa habemus, utilitatis nomen non tam splendidum quam necessarium ducimus.[1004]

> *Livro dos oficios* III(xxviii).18. Mas os homẽ es destruũ e os fundamentos da natureza quando apartam a honestidade do proveito. Todos cobiiçamos proveito e nos movemos a elle, nem podemos fazer al segundo natureza; por que quem sera aquelle que fu[j]a das cousas que lhe som proveitosas, ou que as nom busque com toda delligencia? | Mas por que nunca poderemos achar o proveito senom mesturado com louvor e com honestidade e com aquella fremosura das obras de que tenho fallado, porende a estas cousas primeiro e principalmente daremos nome de proveito, nom soo splandecente, mas ainda necessario.[1005]

A utilidade torna-se uma qualidade necessária da obra que se forma numa consonância da utilidade do seu modo arquitectural e da sua expressão significativa. Conjuntamente especificam a sua excelência, mesmo que esta seja *comum* por uma razão de indiferenciamento do não dever distinguir-se. O pensamento da moderação e do seu sentido de conveniência tomam conta da reflexão acerca da obra do serviço público e privado. O seu discurso da arquitectura há-de ser o de um modo novo, comum, de simplicidade.

Assim é traçado o duplo enquadramento que permite qualificar a simplicidade e moderação das obras de utilidade e do serviço, e compreender a sua maneira como expressão de um novo modo elevado e virtuoso.

7.8 A urbanidade e a obra de artifício

O discurso da cidade e do urbano que emerge na Idade Média, depois dos tempos da formação medieval em que a vida da sociedade se enraizou no mundo rural, parece anunciar um primeiro *retorno* à cultura da cidade da Antiguidade. A *urbanitas* surge como a expressão de cultura e de ordem do governo da cidade, de exercício de poder e da lei que compromete a globalidade da comunidade de grandes e do comum povo acolhido dentro dos limites da cidade. Porém, o discurso construi-se em torno de uma fundamentação eminentemente religiosa. À semelhança do que

1004. Marcus Tullius Cicero, *De Officiis=Vom rechten Handeln* ; lateinisch und deutsch, herausgegeben und übersetzt von Karl Büchner (4. Aufl., München ; Zürich : Artemis & Winkler, 1994).
1005. *Livro dos oficios de Marco Tullio Ciceram, f.* 82, 1948 : 198.

acontece no mosteiro, também a cidade aspira a ser um lugar de governo e de exercício de uma perfeição possível na terra que reflectia a visão da cidade de Jerusalém celeste. A ideia da cidade celeste inspira então o que poderia ser designado como uma «teologia da cidade», que compromete por inteiro a comunidade de ricos e de pobres abrangida por um mesmo quadro de leis, inspirado por uma ideia de *urbanitas*, de ordem e de poder[1006]. Um sermão de Alberto Magno, em Augsburg, aponta esse sentido, ao fazer a invocação da providência de Deus, para que a cidade seja governada à imagem da cidade santa de Jerusalém celeste: «Queira Deus . . . que governemos esta cidade de tal modo que venha a nós a Cidade Celeste, da qual o Apóstolo diz: Eu vi a Cidade de Jerusalém»[1007].

No final da Idade Média, o esbatimento do quadro de referentes do sagrado anuncia um processo de mudança mais geral, com o deslocamento do acento do sagrado para o profano e do intemporal para o temporal. A partir de Quatrocentos, as intervenções desenvolvidas em cidades e vilas denotam o sentido programático de um novo discurso sobre a cidade e o urbano que se torna especificamente um discurso acerca da urbanidade. A mudança do discurso sobre a cidade surge como sinal de um processo de transformação que anuncia a modernidade.

Na complexidade dos sentidos que a palavra designa, urbanidade significa de imediato a qualidade do que é urbano, mas admite ainda um outro sentido mediado, em que a qualidade urbana da cidade se apresenta como encorporação dos atributos dos seus cidadãos. A qualidade da composição urbana e da fábrica da cidade, enquanto entidade ordenada, e a qualidade da vida que nela se desenvolve tornam-se sinais da qualidade de um artifício cultivado, polido e agradável que é próprio às pessoas que nela habitam.

> Lobo, *Côrte na Aldeia*. E falando em este nome de *cortesia*, é um vocábulo particular que entre nós tem uma significação mui larga, porque no seu verdadeiro sentido ainda é mais estreito que o latino, que é *urbanidade*, derivado de *urbs* que quer dizer *cidade*; e, assim, é o comedimento e bom modo dos que vivem nela, em diferença dos aldeãos; e cortesia é dos que seguem a Corte, em diferença de uns e outros.[1008]

A cidade ordenada apresenta em espelho a ordem que rege a sociedade, tornando-se mostra de qualidades da própria cidade e dos cidadãos, do rei, da corte e da comunidade dos súbditos, de grandes e comum povo. A cidade testemunha a autoridade do estado e de governo, e *personifica* o corpo social e os seus membros numa unidade que a sua imagem apresenta, como figura desse corpo uno e regulado.

1006. Ulrich Meier, *Mensch und Bürger: Die Stadt im Denken spätmittelalterlicher Theologen, Philosophen und Juristen* (München, 1994) : 35-47 ; *in* Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 1997 : 438.
1007. Albertus Magnus, *Augsburger Predigtzyklus*, Nr. 2 (ed. Schneyer) : 119 ; *in* Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 1997 : 438.
1008. Francisco Rodrigues Lobo, *Côrte na Aldeia e Noites de Inverno*, prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira (Lisboa : Sá da Costa Editores, 1945) : 234.

Há uma passagem de Cícero que sustenta a asserção de que a dimensão e a beleza do ambiente construído da cidade (como um todo e os seus edifícios particulares) contribui para a segurança, a importância e o poder do estado, constituindo uma evidência da sua autoridade[1009]. O tema encontrou acolhimento nos tratados de Vitrúvio e de Alberti, mas o enunciado estrutura-se sobretudo do ponto de vista dos edifícios, tomados por si. O poder do estado é magnificado pela autoridade distinguida dos seus edifícios públicos (Vitr. I.Proemium); os edifícios principais constituem um ornamento da cidade (Alberti, *De re aed.* VII, [iii]).

A reflexão é prosseguida nos círculos humanistas de Quatrocentos, em torno das intervenções urbanas e das obras principais realizadas no tempo, denotando a procura de uma emulação das obras da Antiguidade, cujas descrições encomiásticas se conservavam em textos latinos e helenísticos, estudados e comentados nos círculos humanistas. A comparação servia para aferir a possibilidade de concorrer em magnificência e mesmo ultrapassar as intervenções dos Antigos. A perspectiva da intervenção nova na cidade constituía também uma dupla tematização do referimento à Antiguidade e do progresso.

No período medieval podiam ser reconhecidos, igualmente, momentos breves de renascimentos. A emulação da obra antiga inseria-se num discurso difuso que tinha por eixo temático o enobrecimento do contexto em que se inseria. O objectivo desse discurso era o de invocar, por meio de um referimento ao antigo, as qualidades que eram atributos da Antiguidade, magnificando, desse modo, por meio das qualidades infundidas, o objecto e o quadro em que se inscrevia tal referimento. Não o antigo em si e por si, mas um antigo como atributo aderido a uma causa actual. A referência antiga conferia uma excelência que permitia superar a falta de antiguidade, sustentando, por exemplo, uma pretensão de provimento reclamada pelas autoridades locais da cidade ou de um bispado, por exemplo.

A tematização da urbanidade encontra-se associada à acção de *benfeitoria* e de *enobrecimento*. A benfeitoria estabelece a continuidade de referências para o sentido social da intervenção urbana, cujo enquadramento era dado pelos valores do Cristianismo, no tempo longo e no espaço europeu. São esses os valores de bem fazer, das obras pias e da solidariedade, evidenciados nas iniciativas de assistência social a doentes, viajantes, pobres e outros necessitados, viúvas, órfãos, entre outros. Entendida estritamente desse modo, a benfeitoria cristã encontrava-se distante de um discurso de retorno aos valores da Antiguidade. Assim, para que o discurso da urbanidade houvesse de distinguir-se pelo que novo representava, teria que significar mais que uma "substituição" de perspectivas, com a assunção do mecenato ao modo antigo, em alternativa à experiência medieval da benfeitoria. De outro modo não haveria uma mudança essencial de processo, nem haveria lugar à novidade e progresso que os melhoramentos urbanos a partir de Quatrocentos anunciam, e o discurso específico da urbanidade e da acção substancia.

1009. Cicero, *De Inventione*, II.lvi.168, transl. H. M. Hubbel (London, 1949) : 335 ; *in* Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 49.

A evolução foi o resultado de um processo que implicou a passagem de uma perspectiva de acção singular, exercida no plano de um empenho privado de instituições ou privados, para uma actuação concertada de iniciativa *pública*. A perspectiva de intervenção pública mergulha as suas raízes na acção de benfeitoria medieval e forma-se na Idade Média, enquanto período de *processo*.

> Angenendt 1997. Das Mittelalter hat Prozesscharakter. Trotz der zunächstüberragenden Antike hat es Neues hervorgebracht und weist im Gesamtverlauf eine Richtung auf. Das gilt für die mittelalterliche Zivilisation wie für das Geistesleben, ganz besonders auch für die Religiosität.
> . . . Ein erstes Beispiel betrifft die Transzendenz und damit die Grenze, bis zu der Gottes Handeln reicht und wo des Menschen Tun beginnt. Das Ergebnis ist für das Mittelalter eindeutig eine Tendenz zur Vergeistigung wie auch zur Säkularisierung, eine Verlagerung aus der Kompetenz Gottes in die der Menschen.[1010]

> Idem, *trad.* A Idade Média tem carácter de processo. Apesar de superada pela Antiguidade num primeiro tempo, produziu Novo e evidencia uma direcção na globalidade do percurso. Isso é válido para a civilização medieval, como para a vida espiritual, muito em especial também para a religiosidade. / . . . Um primeiro exemplo diz respeito a transcendência e consequentemente o limiar até onde chega a acção de Deus e onde começa a acção do homem. Para o período medieval, o resultado é inequivocamente uma tendência para a espiritualização como também para a secularização, um deslocamento da competência de Deus para a dos homens.

O período medieval toma o sentido de um percurso que aponta uma direcção no plano civilizacional e cultural e, em especial, no plano da religiosidade que viabiliza uma abertura expressa simultaneamente num reforço da espiritualidade e numa tendência para a secularização. Contra a ideia do encaminhamento da medievalidade para o declínio, na Baixa Idade Média, Francis Rapp aponta uma «dupla facialidade» (*Doppelgesichtigkeit*): vulgarização tanto quanto erudição, cume de espiritualidade e oceano de crença popular[1011].

> Kantorowicz 1957. Official and popular piety, after the era of Saint Francis, became both more spiritualized and more material; . . .[1012]

Aqueles aspectos do sentimento do religioso sustentam uma acção determinada por um intenso misticismo individual que explica a sua conjunção pessoal e colectiva. Mas, ao mesmo tempo há também um novo acento não já somente de entrega "nas mãos de Deus", mas de dever e responsabilidade de acção na vida que é assumido pelo homem, no quadro de uma transformação dos modos de religiosidade que se dá nos últimos tempos da medievalidade. A realização do sentido da vida nas coisas práticas do quotidiano profano torna-se um caminho possível para o encontro com o sagrado.

A dignidade concedida à vida comum no tempo é mostrada na atenção dada aos elementos práticos, às coisas menores, à acção e à intervenção. Em certa medida a acção *entra* no tempo histórico, tornando-se um imperativo moral, inspirado por uma religiosidade que deve ser exercida na prática do bem, da benfeitoria de responsabilidade comum. A prática pessoal de uma vida virtuosa encontra

1010. Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 1997 : 21.
1011. Francis Rapp, *L'Eglise et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Age*, Paris, 1971 : 296-331 ; *in* Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 1997: 72.
1012. Kantorowicz, *The Kings Two Bodies*, 1957 : 93.

realização plena na participação activa na acção assistencial que adquire uma sistematicidade acrescida, com o enquadramento dado por um sentido de governo social, como acontece no caso da reorganização dos hospitais e da sua integração nas Misericórdias. A presença na acção ganha espaço relativamente à vida contemplativa, a vida activa e a *praxis* oferecem o contraponto a uma declaração de fé em teoria:

> Staubach 1991. Hinter allem stand als Ziel die auferbauende Lebenspraxis: das Handeln geht dem Reden voran, die Lebensführung dem Lippenbekenntnis, die Praxis der Theorie.[1013]
>
> Idem, *trad.* No enquadramento geral está o objectivo de uma prática de vida edificante: a acção prevalece sobre o discurso, a condução da vida sobre a declaração de intenção, a *praxis* sobre a teoria.

Já não está em causa, apenas, a acção esclarecida, individual de pessoas principais e de personalidades de *per si*, mas a acção do comum povo que toma a dimensão de um movimento social, congregador de mudanças de grande amplitude. A interpelação, que é dirigida individualmente a cada pessoa, implica a alteração de comportamentos singulares.

O reconhecimento da importância da mudança é decisivo para compreender a dimensão de movimento, a amplitude e alcance das transformações que se dão no domínio da obra edificadora do bem comum, da benfeitoria e do serviço público e privado. A sua raiz é eminentemente urbana, mas a abertura dos círculos de vivência da religiosidade, ao encontro de uma prática da acção solidária mais alargada, tende a elidir as fronteiras que demarcavam a separação nítida entre os meios urbanos e o mundo rural. Por exemplo, numa série de cartas de privilégio, de D. Afonso V, relativas a casas de beatas e eremitãos, constituídas por particulares, publicadas por Sousa Viterbo, pode ser lida a trama de relações tecida entre pessoas da sociedade civil, de diferentes condições, no exercício de acções de bem-fazer. Tais acções encontravam-se distribuídas pelo território, em parte, fora dos centros urbanos, no seu espaço periurbano, e mesmo em meios rurais: um oratório com seu circuito, para uns pobres eremitãos, em Vale de Mourão, Santarém (1434)[1014]; o apoio a uma obra para beatas, em Leiria, com o apoio espiritual de um frade sapateiro (1439)[1015]; um oratório de beatas, junto dos muros de Guimarães, apoiado pela duquesa de Bragança e condessa de Barcelos (1456)[1016]; umas beatas na vila de Valença (1462)[1017].

O discurso da solidariedade comum conforma, nas cidades e vilas, os espaços que tecem os laços da vida colectiva das comunidades urbanas. No plano religioso, a participação das instituições da

1013. Nikolaus Staubach, "Pragmatische Schriftlichkeit im Bereich der Devotio moderna", *FMSt* 25 (1991) : 451 ; *in* Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 1997 : 78.
1014. Ermida de Santa Catarina de Vale de Mourão (Santarém ; carta de [1434], Julho, 29, confirmada em 1446, Abril, 7) ; *in* Viterbo, *Diccionario dos architectos*, 1904, vol. II : 502-503.
1015. Beatas de Leiria, carta de privilégio concedido a Fernão Gonçalves (1439, Fevereiro, 25) ; *in*Viterbo, *Diccionario dos architectos*, 1904, vol. II : 501.
1016. Oratório de Santa Vera Cruz, Guimarães, carta de privilégio (1456, Maio, 22) ; *in* Viterbo, *Diccionario dos architectos*, 1904, vol. II : 505.
1017. Beatas de Valença do Minho, carta de privilégio (1462, Julho, 2) ; *in* Viterbo, *Diccionario dos architectos*, 1904, vol. II : 501-502.

Igreja, no discurso da urbanidade, sem prejuízo da diferença que designa o lugar sagrado, dá-se pelo lado de uma aproximação à sociedade civil, por uma abertura ao serviço da vida cívica, pública, das comunidades. Uma concepção mais aberta da pastoral coloca em comunicação os clérigos e as comunidades de religiosos, e os leigos, activos em confrarias e irmandades, no encontro entre a manifestação da religiosidade e uma práxis social de cidadania.

A religiosidade encontra uma nova forma de expressão na espiritualidade na acção, através de acções de solidariedade e de assistência (à pobreza, na doença, aos viajantes, ...), governadas a partir da vida pública e civil. O discurso da urbanidade toma a forma do discurso do ofício do governo temporal, exercido na cidade como espelho da perfeição da comunidade do reino que traz *carrego* o rei, mas que empenha igualmente as instituições e as pessoas de qualquer ordem social. De facto, as novas intervenções urbanas denotam um quadro programático sistemático que ultrapassa a perspectiva de uma solidariedade assistencial pulverizada na soma de infindas acções de particulares, como expressão de virtude pessoal, e de instituições religiosas e profissionais, e dispersa no apoio às necessidades de pessoas individuais. Nas acções novas existe uma direcção de sistematicidade que é dada pelo sentido de responsabilidade cívica e colectiva, assumido institucionalmente pelos órgãos de poder. A benfeitoria apresenta-se como tarefa concertada de utilidade pública, dirigida ao bem social e ao proveito comum, compreendendo-se como medida do progresso da comunidade. O seu fruto: a perfeição do quadro de vida urbana. Assim entendida, passa a ser uma função da governação que ilustra a acção de pessoas principais, o rei, nobres e burgueses ricos e os corpos sociais das comunidades.

Poderiam ser citadas inúmeras passagens de textos da época que versam a identificação de tais acções esclarecidas:

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* E neste anno de oitenta e sete, estando el rey em Setuuel, desfez os estaos da Villa, que erão como em Lisboa, e soltou aposentadoria por toda a Villa, e porque dos estaos, aposentadoria, e emposição auia hy dinheiro junto, el Rey por mais nobrecimento de Setuuel, e por proueyto commum, com o dito dinheiro, e com outro muyto que elle deu de sua fazenda por fazer merce a dita Villa, mandou fazer os canos dagoa, que agora vem da serra a dita Villa e assi a praça da çapal, e a do paço do trigo, e outras bemfeitorias, em que gastou bem de sua fazenda, e nobreceo muyto a Villa.[1018]

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* ESteue el rey com sua Corte ate o mes de Iulho de mil e quatrocentos e nouenta e cinco em Euora, onde muyto folgaua, e mandaua muyto nobrecer os paços, e a cidade, . . .[1019]

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, III. [Cardeal infante dom Henrique, na qualidade de arcebispo de Braga] Nobreçeo ha çidade cõ mui boas obras publicas, mandou cõçertar ho mosteiro de sã Fructuoso.[1020]

A intervenção urbana de nobres e ricos poderosos encontra um enquadramento novo na perspectiva do Humanismo. Do debate prossseguido em círculos de humanistas quatrocentistas ressalta a ideia

1018. Garcia de Resende, *Chronica*, lxvi, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 98.
1019. Garcia de Resende, *Chronica*, cciii, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 271.
1020. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, III, xxvii, (1949-1955), parte III : 114.

de que a acção social pública constitui um dever e um atributo de uma condição social destacada que ilustra os seus promotores.

> Smith 1992. Baron[a] has examined the reevalutaion of the moral status of wealth in early Renaissance Florence, showing how riches were praised as essential to civic culture. In the preface of his translation of pseudo-Aristotle's *Economics* (1420-1421, Bruni denied the value of poverty and urged the connection Aristotle had made between ethics and the conduct of the citizen; material goods are a necessary tool for the exercise of virtue. . . . Poggio[b] argued in favour of avarice, on the grounds that the poor man satisfies only his own needs, whereas riches contribute to the creation of a common civilization.[1021]

A riqueza dos ricos é legitima porque torna possível a intervenção social, e é essencial como expressão de cultura cívica, constituindo um exercício de virtude por favorecer o sentido de civilização comum. O novo imperativo de acção não deixa de constituir uma interpelação pessoal ao dever e à responsabilidade da prática dos valores cristãos. Sem alienar a sua raiz, mas transformada por um novos modos de religiosidade e de sentimento do religioso, a nova perspectiva da acção encontra nos exemplos do antigo clássico modelos compatíveis de interveniência pública, política e social.

O tema da urbanidade está ainda associado à obra de artifício que aspira a uma unidade de composição, válida no plano da edificação material e no plano da organização da vida e do governo da comunidade das pessoas. Por sua vez, se for entendido que a imagem de urbanidade denota a unidade e a qualidade do corpo da sociedade, então as intervenções de arquitectura que regulam a cidade exercem igualmente uma acção reguladora sobre a própria sociedade. A edificação da cidade torna-se um imperativo moral, para que a cidade represente a imagem de perfeição do poder e de governo, de capacidade de realização e dos princípios de ordem que regem a sociedade. A cidade figura a excelência das instituições e dos valores culturais. A mostra da sua imagem constitui uma exposição encomiástica da magnificência pessoal de pessoas e instituições principais que promovem as realizações. Na dupla perspectiva da materialidade das suas edificações e de ser *corpo personificado* de um colectivo e das suas instituições, a cidade magnifica o poder e os valores que a governam.

(A obra da cúpula de Florença é citada como um exemplo desse entendimento, nos termos em que é debatido pelos seus contemporâneos[1022]. Humanistas e arquitectos, como Leonardo Bruni e L. B. Alberti, desenvolvem a ideia das obras de arquitectura que apoiam ambições políticas, no caso, de Florença. A dimensão da cúpula de Brunelleschi constitui prova do estatuto da cidade e da grandeza dos seus habitantes. Como testemunho da capacidade da iniciativa e benfeitoria cívica e social dos seus cidadãos, a obra apoia as ambições políticas da cidade e a autoridade do estado.)

No plano da intervenção urbana, são inúmeras as consequências práticas decorrentes de uma perspectiva de acções de benfeitoria em prol do bem comum, enquadrada por um sentido de

1021. [a] H. Baron, "Civic Wealth and the New Values of the Renaissance: The Spirit of the Quattrocento", *In Search of Florentine Humanism*, 2 vol., (Princeton, N.J., 1988), vol. I : 229,233 ; [b]Poggio Bracciolini, *Historia disceptativa de avaricia, in Opera omnia*, ed. R. Fubini (Torino, 1966), vol. I : 13 ; *in* Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 51.
1022. Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 40-53.

urbanidade. Ao nível do programa edificativo religioso, os edifícios religiosos abrem-se à vida pública e cívica.

Já Viollet-le-Duc enunciou a ideia de que a presença da igreja principal (a catedral), como centro de um colectivo, não denota exclusivamente a prevalência do religioso na vida da comunidade, antes assinala a consistência da cidade constituída civilmente[1023]; o mesmo poderia ser dito do programa de edificação de inúmeras igrejas locais.

A construção da matriz e de paroquiais, de igrejas de ordens religiosas, vocacionadas para uma pastoral urbana, e das Misericórdias tornam-se a expressão de actos da vida cívica colectiva que concretizam uma vontade de promoção de estruturas urbanas, em franco desenvolvimento, dando forma visível à sua importância acrescida. Se fossem cruzadas as intervenções urbanas promovidas por D. Manuel, a qualificação das igrejas dessas vilas (a sua (re)construção e a ampliação, as obras em portais e na capela-mor, ...) e de outros edifícios públicos seria possível desenhar um mapa dos lugares do exercício do discurso sistemático acerca dos valores da urbanidade. A descrição da forma eloquente dessas intervenções, que confere visibilidade ao seu sentido, não dispensa, contudo, o apontamento de outras faces menos evidentes, que se concretizam nas obras complementares do serviço público.

A identificação da obra edificada dessas acções será feita através do reconhecimento dos programas novos e da forma das suas partes arquitecturais, e da linguagem arquitectónica que confere uma identidade específica a uma arquitectura do serviço que resulta da abertura da utilidade de espaços, de que antecipamos alguns aspectos. Nos edifícios, as funções ligadas ao exercício da cidadania surgem reforçadas na sua expressão arquitectural. Na igreja, o espaço das capelas das confrarias, o portal e o alpendre junto, e o adro tornam-se espaços que cumprem múltiplas funções políticas, judiciais, de governo municipal, cívicas e sociais. O mesmo acontece dentro dos mosteiros, nos pátios de acesso, na casa do Capítulo, no refeitório, e mesmo no espaço de claustro. As intervenções dirigidas a qualificar os espaços, em que se exercem algumas dessas funções, dão conta disso.

É significativa a natureza das intervenções dirigidas à qualificação de espaços destinados a cumprirem funções múltiplas abertas à vida pública e civil. Nas igrejas, são exemplos a implantação urbana e os seus corpos (torre, fachada, ...), ordenados para uma função de orientação, no território e no tecido urbano; o espaço das capelas instituídas, usado como lugar de reunião de confrarias; o adro e os portais, eventualmente alpendrados, servindo como espaço exterior coberto, destinado a reuniões de conselho e decisão grave; o ordenamento da praça pública adjacente ou próxima, para

1023. Viollet-le-Duc, *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* (Paris: J. Hetzel, 1878) ; *in* Alain Erlande-Brandenburg, *La Catedral* ([S. l.] : Librairie Arthème Fayard, 1989 ; Torrejón de Ardoz : Editiones Akal, 1993) : 16.

articular a continuidade entre os lugares da vida pública cívica e os lugares do espaço religioso sagrado. O mesmo se dá no espaço dos conventos urbanos, com o carácter semi-aberto de certos espaços que prolongam a vida pública urbana, no interior da instituição, como acontece em Santa Cruz, em Coimbra, no espaço de um primeiro claustro *da Portaria*, em que se encontram clérigos e leigos para conselho e mesmo se encenam peças teatrais[1024]. Do mesmo modo, os refeitórios, em especial o do convento de S. Domingos de Lisboa que é utilizado como espaço fulcral de reunião e de decisão política, na crise de 1385 e desde o princípio do reinado de D. Afonso V até à crise de Alfarrobeira.

Um dos tópicos que define a qualidade de urbanidade é o de higiene e salubridade dos lugares da vida urbana. A atenção nova às questões da salubridade dos lugares está na origem de intervenções higienistas que pontualizam uma atenção dada à saúde do corpo pessoal e privado e do corpo do colectivo, que é a cidade. Como expressão de uma ordem interior, a higiene surge como valor e critério de avaliação para determinar a excelência da cidade e dos seus cidadãos individual e colectivamente. Esse é, também, um dos tópicos da reflexão dos humanistas de Quatrocentos. Como nota Christine Smith, entre as descrições de cidade de humanistas italianos, as de Salutati e Bruni coincidem num ponto específico, quando introduzem a *limpeza* como um novo critério de apreciação da excelência das cidades. Tal facto reflecte o orgulho que têm na legislação urbana da cidade. O tema adquire foros de urbanidade, com o reconhecimento da elevação da noção de limpeza a uma virtude geral que encontra apoio numa passagem das *Leis* de Platão (778C-779D)[1025].

As posturas urbanas da cidade de Lisboa, de Quatrocentos e do tempo de D. Manuel, estudadas por Iria Gonçalves e por Helder Carita, respectivamente, constituem o que poderia ser uma contraparte factual portuguesa para as iniciativas debatidas por aqueles humanistas, ainda que não se apresentem sustentadas por uma reflexão específica, de natureza similar. Contudo, o bom regimento das cidades e das suas comunidades é debatido mais em geral. A sua importância é destaca na tradução dos *Ofícios*, do infante D. Pedro, em subtítulo intercalado no texto de Cícero:

> *Livro dos oficios* I(xxi).21. *Que em todas as cousas que se ham de fazer deve seer posta delligencia e percebimento, e que os regimentos das cidades algũ as vezes som de mayor avantagem que as co[u]sas cavale[i]rosas.*[1026]

A preocupação pela higiene e salubridade ecoa em certas passagens das crónicas de Rui de Pina e de Garcia de Resende que descrevem procedimentos de limpeza e de desinfecção de espaços

1024. *Ver* : 561.
1025. B. Kohl e R. Witt, ed., *The Earthly Republic: Italian Humanists on Government and Society* (Philadelphia, 1978) : 138 ; C. Westfall, *In This Most Perfect Paradise: Alberti, Nicholas V and the Invention of Conscious Urban Planning in Rome, 1447-55* (University Park, Pa., 1974) : 78-84 ; W. Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana* (Berlin, 1953) : 106 ; *in* Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 181.
1026. *Livro dos oficios de Marco Tullio Ciceram, f.* 19v, 1948 : 45.

urbanos, por ocasião da entrada de pessoas importantes, em cidades e vilas, e em períodos de epidemia de peste como aquele que ocorre, em Évora, antes das festas de casamento do príncipe D. Afonso, em 1490.

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* [Dom João II] acordou com conselho dos fisicos, que antes do antrelunho de Setembro, em que os ares corruptos tinhão mais força, toda gente da cidade e da corte se sahisse della, como logo sahio por espaço de quinze dias. . . . E a cidade foy chea de infindo gado vacum sem conto, que de toda a comarca veyo, e per mandado del Rey ahy foy trazido, e nella dormia denoite, e o metião ao sol posto, e ja bem de dia o leuauam seus donos a comer fora. . . . E acabado os quinze dias o gado todo se levou, e a cidade foy toda muyto limpa, e todalas ruas e casas defumadas, e caiadas antes de el Rey entrar nella. E assi no entrelunho de Outubro, depois da gente estar dentro, el Rey mandou, que todolos escrauos e negros, que na cidade auia, se sahissem fora por dez dias, sob pena de se perderem, e assi se fez. E por estas grandes deligencias, e principalmente polla piedade de Deos, a quem se fizeram juntamente com isto muytas deuações e esmolas, a cidade ficou de todo saã, . . .[1027]

A descrição de Rui de Pina é concordante, mas não tão pormenorizada. A expressão utilizada na conclusão é: «a Cidade se despos bem»[1028].

O conjunto de intervenções dirigidas à regulação da vida urbana em comum, numa perspectiva de utilidade, higienismo e solidariedade, dá corpo a um sentido de urbanidade que perspectiva a soma das iniciativas ordenadoras como expressão do sentido de ordem que rege o corpo social no seu todo. A acção de regulação do quadro em que se desenvolve a vida urbana denota a ordem do colectivo, constituindo uma mostra de bom governo.

A cidade entendida como um corpo regulado reflecte uma tendência mais geral para a explicação das coisas e para a representação de ideias e de conceitos sob o modo de encorporação numa figura de corpo humano. A imagem da figura do corpo humano como explicação conceptual e referência de desenho e de ordenamento de todos os espaços, desde o pequeno lugar edificado à escala do território, será pensada no capítulo seguinte. Uma breve menção, apenas, para apontar o facto de conceitos, instituições e coisas tomarem corpo à semelhança do corpo humano que lhes serve de referimento e é invocado como medida de aferimento. (As próprias medidas-dimensão - o palmo e o dedo, e as suas extensões, o passo, a vara e a braça -, denotam a relação de percepção e representação do espaço.) É nesse sentido, que as qualidades que perfazem a urbanidade *circulam* e são transpostas, das instituições e corporações públicas e da cidade para os seus membros e as pessoas. A urbanidade ordenada personifica a qualidade dos seus cidadãos e figura-a, tomando o sentido de um corpo física- e moralmente exemplar, como denota uma passagem de Gomes Eanes de Zurara:

> Zurara, *Crón. dos feitos [da Guiné]*. Como a cidade de Lixboa he a mais nobre do Regno de Portugal / per semelhante os seus moradores contãdo a mayor parte pollo todo / sõ mais nobres e de mayores fazendas. E nom seia algu ũ tam simpliz que tome esta pallaura grossamente / per que entenda que esta nobreza seia especial em aquestes mais que nos outros das outras cidades e villas. ca os fidalgos e home ẽ s de grande criaçom em qualquer parte som nobres.

1027. Garcia de Resende, *Chronica*, cxviiii, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 164-165.
1028. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, xliv, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 973.

soomente fallo geeralmente. por que como dezia Paullo vergeryo na ensinança que fez dos moços fidalgos. que o splandor da grande cidade he gram parte de nobreza.[1029]

A cidade que se distingue pela excelência dos seus moradores e das suas «polícias» urbanas ocupa o lugar de destaque na ordem do reino. O quadro traçado permite retomar a ideia da *primazia*, a propósito da posição de destaque assumida pela cidade de Lisboa na ordem do reino, uma decisão que assenta na sua importância económica, social e demográfica e política, reforçada notavelmente após a crise de 1385 e com o início da segunda dinastia. A representação da importância de Lisboa será significada na figura da cabeça e no acto de encabeçar o reino. A ideia funda um duplo enquadramento de sentidos para a intervenção urbana. O desenho urbano torna-se o domínio de exercício e de expressão de um discurso de máxima urbanidade da cidade, e a sua figura concentra a imagem essencial da qualidade do reino.

Toda a cidade pode apresentar-se como pessoa pública, espelho e lugar da mostra de um colectivo. Sendo cabeça de uma entidade, dominará e resumirá a perfeição de um corpo. O desenho e a composição da cidade de Lisboa centralizam o corpo do reino. Como cabeça e parte *maior* desse corpo, os seus atributos deverão ser copiados e distribuídos ao longo da cadeia hierarquizada dos seus membros, conduzindo a uma simetria de perfeição da figura por inteiro. A abrangência dessa figura será a soma de todas as figuras, de cidades e vilas do reino, do reino em si, dos cidadãos da república e do rei como princípio de unidade do reino. Por esse motivo, o discurso programático de urbanidade, exposto na cidade cabeça do reino, será decisivo para a afirmação de novos valores e como marca de um sentido de progresso. A qualidade de urbanidade tornar-se-á exemplo de interveniência urbana que será retomada pontualmente, na imitação das acções que aquele discurso sustenta, feitas à medida do saber e das condições locais.

Porque a cidade é um lugar de toda a variedade e diferença, a qualidade de urbanidade implica uma ideia de ordem e o artifício de composição das partes na unidade da imagem da "coisa", alcançada por um bom regimento urbano e o seu desenho. Na *unidade* cumpre-se um princípio moral de perfeição da obra.

Q. de Quincy, *Encyclopedie*. Or, ce qu'il faut d'abord bien comprendre, c'est quel est le sens à donner à ce mot, et quel est l'esprit de l'*unité* dont il s'agit ici. Il est peu nécessaire, ce me semble, d'avertir que ce mot ne doit pas être pris dans un sens matériel ou arithmétique (ce que seroit un *no sens*), ni qu'il faille se figurer par l'*unité*, l'absence de parties dans l'objet réputé *un*. Au contraire, c'est précisement des parties mêmes, que compte l'ouvrage, que résultera le mérite de l'*unité*, en sorte que ce mérite y sera d'autant plus grand, qu'il y aura un plus grand nombre de parties. . . . Qu'est-ce donc maintenant que l'*unité*, entendue comme principe moral de la perfection des ouvrages de l'art, et comme cause active de leurs effets, aussi que du plaisir que l'ame y trouve? Nous croyons pouvoir dire que l'*unité* est le *lien* qui produit un tout, c'est-à-dire l'accord des parties entr'elles et avec l'ensemble; que son objet est de faire que tous les détails et tous les accessoires de l'ouvrage pouissent être ramenés et coordonnés à un point, qui en

1029. Zurara, *Crónica dos feitos*, xxxvii, 1978, vol. I : 149.

> deviennne en quelque sorte le centre; que son action consiste particulièrement à operer entre tous les objets, une combinaison qui soit et qui paroisse nécessaire, combinaison telle qu'on ne poisse rien en détacher, ni rien y ajouter.[1030]

Relativamente ao urbano, a qualidade de urbanidade adquire uma dimensão moral que é semelhante ao sentido que detém a acção edificante, relativamente ao acto de edificar. É exemplo de conduta, de prática e de realização virtuosa. Nesse sentido, a invocação da urbanidade apresenta-se como exortação a uma construção urbana perfeita. A composição e o *artifício* de um discurso *construtivo* do bom modo dos que vivem na cidade e seguem a corte, por diferença dos aldeãos, segundo a definição de *Corte na Aldeia*.

7.9 A natureza e a vida natural

O aprofundamento do pensamento acerca da urbanidade, como um trabalho do *regimento* e do artifício, encontra uma contrapartida no desenvolvimento de um discurso sobre a natureza, a vida natural e a naturalidade. O interesse pela natureza afirma-se num duplo movimento de afastamento do mundo do urbano, e de aproximação a uma experiência de composição de urbanidade e naturalidade. A diferença estabelecida entre cidade e campo, que parece apontar uma antinomia, dá lugar a uma ideia de composição praticada entre a cidade e o campo, no domínio da edificação. A urbanidade, como composição e artifício racional, e a naturalidade, como domínio da sensibilidade e dos sentidos, poderiam reclamar a experiência de uma polaridade de termos de público e colectivo frente a privado e individual. Mas, na verdade, assiste-se a uma prática e vivência dos valores da cidade em comunidade, com abertura de espaço para a vida da pessoa singular, e observa-se o usufruto dos valores da natureza e do campo, individualmente e em grupo, com um nível de composição e artifício que eleva a sua experiência ao nível da de urbanidade. A tensão entre estes dois pólos e as expressões de vivência pessoal dessa tensão denotam uma tematização específica da naturalidade, na época.

Burkhardt tomou como sinal de um novo sentimento de Renascença a experiência individual da subida de Dante ao cume no monte de Bismantova, sem outro propósito aparente que não o de contemplar a paisagem, nas primeiras horas da matina[1031]. O gesto suspenderia o temor medieval que a natureza inspirava. É certo que uma parte da tese de Burckhardt mereceu a revisão do próprio autor[1032], ainda antes da reserva colocada por estudos de outros autores. Todavia, permaneceu

1030. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie, s.v.* "Unité", tome III[e], 1825 : 549-550.

1031. Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* , mit einem Geleitwort von Wilhelm von Bode ; herausgegeben von L. Heinemann (Berlin : Verlag Von Th. Knaur Nachf., 1928) : 294-295.

1032. Carl Neumann, "Ende des Mittelalters? Legende der Ablösung des Mittelalters durch die Renaissance", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* ; in Verbindung mit W. Brecht *et al.* ; herausgegeben von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker (Halle, Saale : Max Niemeyer Verlag), 12. Jahrg., Heft 1 (1934) : 153-155.

assertivo o sentido de que o novo prazer da natureza e do campo, que mergulha as suas raízes no naturalismo medieval, está na origem de uma abertura de espaço para o pensamento novo e, em particular em Itália, para o pensamento humanista.

Em Portugal, a tematização da natureza vai além de uma manifestação semelhante de naturalismo, para se tornar uma expressão intrínseca, maior da experiência das descobertas, da *Cultura dos Descobrimentos* e da *Sabedoria do Mar* (L. F. Barreto[1033]).

Na arquitectura, o interesse pela natureza e o campo (a paisagem e os elementos, a água, o ar, a vegetação, as rochas; o mar e a terra; os rios, o campo, a mata e o monte) manifesta-se na acção edificadora e na intervenção de transformação de sítios e do território. Esse interesse formado numa experiência directa de contacto com a natureza dá origem à invenção e composição dos lugares edificados para a vivência do prazer da naturalidade. A encenação da naturalidade ocorre no campo, por meio de uma composição que deve a sua sistematização à encenação das mostras de urbanidade dentro das cidades, e resolve-se ao nível da edificação, nas casas de campo e da cidade, através da incorporação de uma natureza "domesticada" e cultivada, em espaços de arquitectura paisagista. Além disso, é praticada na obra construída, por meio da imaginação de elementos naturais e da vida na natureza, notados na representação figurada ornamental e simbólica. No arco de tempo que estudamos, é significativa a intensidade com que se sucedem os exemplos de cada uma das aproximações possíveis.

Uma primeira aproximação ao naturalismo é dada por indícios de uma experiência individual e privada da natureza e da vida natural que transmitem a amplitude de um sentimento novo no tempo. Tomaremos nota de aspectos experienciados individualmente, desenvolvendo adiante os aspectos que se referem à obra arquitectural.

Foi referida a viagem final de D. João II para o reino do Algarve, e o episódio do jogo de xadrez, num momento de paragem para a sesta, que ocorre num quadro bucólico descrito por Garcia de Resende. São pequenas histórias como essa que deixam entrever modos de experienciar a natureza. Outros pequenos apontamentos, relativos a D. João II, completam uma imagem de abertura aos valores de naturalidade e da natureza.

O rei foi em romaria a São Domingos de Queimada, «junto de Lamego», e foi a Vila Real, e Bragança, e a outros lugares de Trás-os-montes e Entre-Douro-e-Minho, «correndo montes reais». Muitas vezes nadava no Tejo, no Verão. Há nessas viagens de 1483 finalidades muito precisas que justificam a sua realização. A São Domingos de Queimada [**341**], o rei foi com a rainha pedir com

1033. Barreto, *Caminhos do Saber*, 1985 : 42.

grande devoção «que por seus merecimentos Deus lhe desse filhos de entre ambos»[1034]. Seguiu depois, sem a sua companhia para as terras do Norte, incluindo as que «ainda vão fora», provendo «alguns repairos de fortalezas, e assim coisas de justiça que cumpriam»[1035]. Mas é preciso conhecer o caminho da subida a São Domingos, e a vista do alto, sobre as terras do Alto Douro e da Beira Douro; saber do desafio que representava passar os vales entalhados de Trás-os-Montes até alcançar os planaltos de Bragança, e seguir a rota das serranias da raia junto da Galiza, para compreender a dimensão de aventura e descobrimento do território, associada a essa viagem.

Torna-se elucidativo comparar o modo como procederam D. João II e D. Manuel para conhecer o estado dos castelos e fortalezas do reino. Da comparação podem depreender-se duas ordens de ideias. Para D. João II, o exercício da governação assenta, nos primeiros anos do seu reinado, (ainda) no contacto directo, local com os problemas que são identificados presencialmente. Posteriormente, as suas decisões serão dirigidas a reformular uma estrutura de Administração do reino de modo a garantir a aplicação das medidas de governação subsequentes. Já no tempo de D. Manuel, o "aparelho de Estado" parece estar de tal modo implantado que estão assegurados os canais de transmissão de problemas (e, inversamente de execução de ordens). O rei não tem necessidade de deslocar-se ao terreno, antes confia na veracidade da informação transmitida por Duarte de Armas. O desenvolvimento do plano mediador do desenho, como elemento de comunicação, insere-se nesse processo. De modo algo especulativo, poderia ser estabelecido um paralelo entre a realidade que vence a distância, sendo "transportada" e transmitida por meio do desenho, e a natureza que vai ser invencionada, tornando-se realidade e prazer dos sentidos, recriados inclusivamente no meio urbano.

Já relativamente aos banhos que D. João II toma no rio, o tema reveste-se de uma importância maior que a de simples estória curiosa. O apontamento de Garcia de Resende faz a introdução aos acontecimentos que levam à morte do príncipe, em 1491, e é utilizado para marcar a diferença da naturalidade do homem e das capacidades naturais de estadista do rei, e a maneira artificiosa e delicada do princípe D. Afonso, cuja brandura e gentileza prenunciam uma inadequação para o cargo de futuro rei [1036].

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* [Santarém, 1491, Julho, 2] . . . á tarde el rey quis ir nadar ao Tejo, como muytas vezes fazia nos verãos, apartado com alguns aceytos a elle, e tinha na guarda roupa aparelho pera isso de bragas, e ceroulas, e panos de cubrir, e enxugar, que todas as cousas de homens folgaua de fazer, e mandou recado ao Principe se queria ir com elle, como sempre tambem hia, e nadava, e elle lhe mandou dizer que se achaua cansado dos montes do dia passado.[1037]

1034. Garcia de Resende, *Chronica*, I, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 73
1035. Garcia de Resende, *Chronica*, I, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 73-74.
1036. Garcia de Resende, *Chronica*, lxx, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 207.

Mais tarde, a natação, como a prática de exercício físico, será recomendada expressamente aos príncipes, por ser considerada útil à conservação da saúde[1038]. Outros episódios, contados por Damião de Góis, permitem consolidar a ideia de uma prática de banhos, como exercício lúdico e de prazer. Um *caso gracioso* narra os percalços de uma súbita retirada estratégica de um grupo de cavaleiros e outros fronteiros que foram surpreendidos por uma entrada de mouros, quando nadavam e se divertiam, no rio de Arzila, num dia de calmaria...

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, IV. [Arzila 1520] Neste tempo andauam hos nossos, por fazer grãde calma, todos nus nadando, & pescando ahos cagados, & outro peixe, & era tamanha ha grita, & matinada que faziam, por lhes a pesca socçeder bem, que ha ouuio Hamelix, sem ho elles verem, & hos tomara todos has mãos, se da villa não repicarão, & tiraram com hũ a bõbarda grossa, no qual instante andando hũ s pescando com redes, & outros lauando hos cauallos, eram já hos mouros tam junto delles que nam tiueram mais tẽ po que pera assi nus quomo andauam, sem poderem tomar as camisas, nẽ enfrear hos cauallos, nem lhe porem has sellas se lançarem a elles em osso, cõ sós hos cabestrillos, começando cada hũ de se por em saluo assi quomo ho sua mãi parira, cõ tudo hos mais delles, porque tinham has lanças tanchadas no chão, has leuaram nas mãos, com que se iham defendendo dos mouros que lhes seguiam muĩ bem ho alcançe . . . . Dom Ioao coutinho quomo mãdou repicar saio logo da villa pera recolher algũ s destes se escapassem, porque a todos tinha por perdidos, mas quando a elle chegaram jũ ntos, & nus, no estado de innoçençia, & soube ho que passara, & da sorte que fezera Antonio coutinho foi nelle tanta ha alegria, que nam cabia de prazer, & dixe tantas graças, porque era de seu natural muito graçioso, & muito bom cortesão, que fazia arebentar com risos hos que alli estauam, & porque has damas da villa não vissem aquelles corpos em carne, pera q̃ entrassem sem porem spanto, nem serem olhados, nem motejados, hos mãdou cobrir ho milhor que pode de vestidos que se acharão entre hos que eram presentes[1039].

Há ainda um outro apontamento de Damião de Góis que confirma a prática alargada da natação como actividade lúdica [**124**]. Trata-se de uma breve passagem, integrada na *Descrição da Cidade de Lisboa* que menciona o costume dos habitantes irem nadar para *Praia Velha,* no sítio do antigo *Promontório da Lua*:

> Góis, *Descrição da Cidade*. . . . até que notou por entre as rochas a presença de um rapaz, ainda moço, nu e sem barba. Não fez caso; pois, como os habitantes dos arredores costumavam ir nadar para aqueles sítios, pensou tratar-se de algum deles. Entretido como estava com a pesca, nem sequer lhe dirigiu a palavra.[1040]

A prática de actividades "desportivas", relacionadas com a água, poderia ser entendida apenas como nota de prazer e do naturalismo, porém, o exercício da natação significa, também, uma aptidão útil e necessária aos homens do mar e da guerra [**120-123**].

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, II. [Ida da armada de dom Francisco de Almeida para a Índia] . . . da qual nao de Diogo correa cairam tres homẽ s aho mar, de hum dos quaes que se saluou porei aqui hum caso espantoso, pera exẽ plo de todo ho Prinçipe, Rei, & senhor, por grande que seja, fazer que seus filhos saibam ha arte, & exerçiçio do nadar, com ho qual muitos se saluáram de grandes perigos, & outros, polo nam saberẽ se afogárão em pequenos vaos. Este homem se chamaua Fernão lourenço, que quomo cahio da nao, ẽ surdindo arrioba daguoa, aleuantou hum braço pera que ho vissem, & dixe a alta voz, que mandassem ter teno nelle atte pela manhã, porque atte entam se atreuia nadar, ho que ho capitão fez, & foi aho outro dia tomado.[1041]

(Depois da armada passar o cabo de Boa Esperança, forte trovoada tinha rompido as velas de naus, 1505, Julho, 2).

1037. Garcia de Resende, *Chronica*, cxxxii, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 193.
1038. Monçon, *Libro Primero*, xliv, fols. 136v-138, *in* Buescu, *Imagens do Príncipe*, 1996 : 125.
1039. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, IV, xlvii, (1949-1955), parte IV : 132.
1040. Damião de Góis, *Descrição da Cidade de Lisboa* ; tradução do texto latino, introdução e notas de José da Felicidade Alves (Lisboa : Livros Horizonte, 1988) : 37-38.
1041. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, II, ii, (1949-1955), parte II : 5.

Em situações de luta, no assédio e na defesa de praças de mar, a natação é praticada por espias que avançam até às linhas inimigas, e por mensageiros capazes de levar informação por onde menos se espera, por rio e por mar, rompendo linhas de cerco. Essa actividade qualifica, como se depreende da expressão «grande nadador» referida por Damião de Góis.

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, II. [Cerco de Arzila 1508] Neste tempo, mãdou ho Conde, Ioão vaz gaibam, & Ioão de sousa ãbos mouriscos ja Christãos, a nado cõ cartas metidas em pelouros de çera, em que daua conta a dom Ioam do aperto em que estaua, & logo tras estes lhe mandou hum caualleiro portugues, grande nadador, per nome Pero da costa, casado com hũ a irmã de Lopo barriga, com recado do modo que hauia de ter no desembarcar, pera com menos perigo poder meter no castello gente, & mantimentos, do q̃ tudo tinha muta neçessidade.[1042]

Assim, lembrando o projecto de Francesco di Giorgio de uma *viseira* para mergulhador que foi referido como solução engenhosa [123], o invento deixa de se apresentar como simples curiosidade, para confirmar uma utilidade instrumental no melhoramento de capacidades físicas do homem, requeridas especialmente na arte da guerra.

> Giorgio, *Tratt. T/L*, [Congegni e consigli pratici diversi]. E se alcuno lago, fiume o braccio di mare per alcuna occasione tu per stesso secretamente o per altra via passare volessi, piglisi due otri collegati insieme che per via d'animelle o altrimenti dal vento gonfiati, con cinghie o correge intorno al busto tuo legando, e con una spargola in mano l'acqua fendendo, pigliando el camino dove a te piace pervenire potrai.
> E se la profondità d'alcuno lago, fiume o marina vedere o vadare[1] volessi, piglisi un bahu[2] o elmo fatto studioso[3] con due occhi di vetro, cinto all'entrata sua di cucito e incollato coiame, mettendosi quello in testa con |*T* 67| dupricate correge con colla di tormentina, vernice e pece quello sopra del busto serrandosi, acciò che l'acqua dentro entrar non possi. E sopra la fronte dell'elmo un foro, con coiuolo[4] legatovi una forata canna. Essendo molta profondità facisi più coiuoli e canne forate, acciò passi l'altezza dell'acqua. E per le ditte forate canne l'elmo esalando, in nell'acqua resistere si potrà.[1043]

«[1] *vadare*: vadear. [2] *bahu*: é de relacionar com «baùtta» e «baucco» (viseira), do francês antigo (século XII) *bahu(t)*: arca. [3] *fatto studioso*: construído acuradamente [4] *coiuolo*: é evidentemente um pedaço de tubo flexível (de couro) destinado a unir o elmo e o tubo de entrada de ar[1044].

Aliás, o apontamento de Francesco di Giorgio e os desenhos que ilustram as suas invenções inscrevem-se num conjunto de instruções relativas à arte militar, desde a escolha qualificada de lugares de defesa, à designação da arquitectura militar propriamente dita, à definição de máquinas e objectos ofensivos e defensivos e, acima de tudo, à direcção das pessoas, cujas capacidades do corpo natural e da mente são potenciadas, como parte de novas estratégias inteligentes e criativas (por exemplo, as batalhas travadas por Duarte Pacheco contra o rei de Calecute).

O gosto pelo campo e o prazer de uma natureza *encenada* dão origem a um género de *mostras* que confirmam a adesão aos valores da natureza e da naturalidade e denotam um sentimento de descoberta do prazer da vida. Nas crónicas, existem narrativas de idas ao campo que se desenvolvem como encenação de *mostra*, semelhante às mostras realizadas em meio urbano, mas transposta para o campo. Como se desenrolam num ambiente privado, não havendo exposição

1042. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, II, xxviii, (1949-1955), parte II : 97.
1043. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo I : 241-242.
1044. Giorgio, *Trattati*, 1967, tomo I : 242(1-4).

120 Ajudante de Francesco di Giorgio, *Trattati M*, nadador, *f.* 196v

121 Francesco di Giorgio atrib., *Opusculum*, nadadores, *f.* 75v (Londres, British Museum, Cód. 197 b 21 - Ms. *Hartley* 3281)

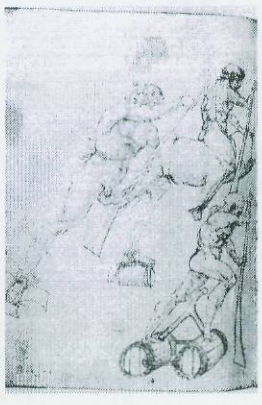
122 Francesco di Giorgio, nadador (Londres, British Museum, Cód. 24945, *f.* 49v)

123 Idem, *Trattati T*, nadador com bóia e remo, mergulhador com «bahu o elmo fatto studioso», *f.* 66v «Nuatatore con ciambella e remo ; Palombaro»

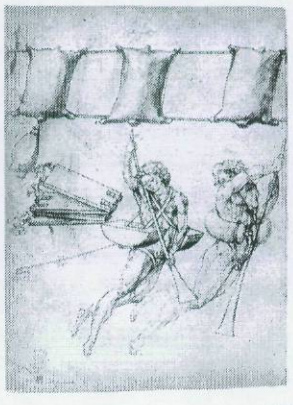
124 *Breviário da Condessa de Bertiandos*, c. 1515-1530? (Lisboa, Academia das Ciências)



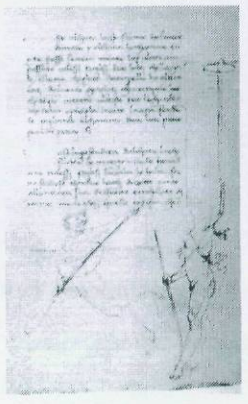
120



121



122



123



124

pública, a disposição da sua apresentação no espaço é menos rígida. As referências sucedem-se para o reinado de D. João II, nos tempos cheios de alegria e de esperança, que se seguem ao casamento do príncipe, por ocasião das entradas nas principais vilas e cidades do reino.

> Pina, *Chron. D. João II.* [1491] Tornouse ElRey ante do Entruido com toda a Corte aa dicta Cidade [Évora], onde esteveram a Coresma, e assi a Pascoa, e Octavas com momos, festas, e grandes prazeres, passadas as quaaes, receosos da maa e enferma desposiçam da Cidade no Veraaõ, se partirom logo no Mayo pera Santarem; e fizeram o caminho per Monte Moor o Novo, honde ouve festas, e recebimentos de proposito. E d'hi correndo Montes Reaaes, e vyndo polo campo em tendas, e ramadas, e com muita manificencia e abastança per arrayaaes em que polos montes, e arvores sempre de nocte ardiam muitos faroes; e chegaram o Pinticoste a Coruche.[1045]

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II* [Páscoa 1491] E passada a festa se partiram todos loguo no mes de Mayo pera Santarem, e foram por Montemor o nouo, onde ouue festas e recebimento honrado, e dahy foram correndo montes reaes, e pollo campo com ricas tendas armadas, e enramadas, com muyta grandeza e abastança pera arrayaes.[1046]

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* [1491, Junho, 14] Aos quatorze dias do mes de Iunho, em que o Principe, e a Princesa entraram em Santarém primeiro que el Rey e a Raynha, ho Principe e a Princesa depois de ouuirem Missa em Almeirim, acompanhados de grandes senhores, e nobre gente, foram jantar ao casal de Lopo Palha, que he junto do Tejo acima de Santarem, onde sohia estar hũ a leziria de grandes aruoredos, que o Tejo depois leuou. E ahy foram armadas muytas e ricas tendas, em que se todos agasalharam, e foram banqueteados com grande abastança e perfeiçam. E depois de repousarem embarcaram ahy, e ouue hum singular recebimento dalbetoças, barcas, e bateis, e outros muytos nauios, que pera isso ahy foram vindos, toldados em grande perfeiçam.[1047]

> G. de Resende, *Chron. dom Ioam II.* [Santarém 1491, dia de São João] El Rey com grande estado Real, e o Principe sahiram polla manhãa cedo com a Raynha, e Princesa, e todalas damas, com muyta riqueza vestidas, e concertadas, e foram ao campo Daluisquer na ribeyra de Santarem a colher ramos verdes, e em hũ a horta tinham hũ as grandes casas feitas de rama muyto concertadas, e embandeyradas, em que auia muytas mesas pera el Rey, e a Raynha, e o Principe, e pera todos, em que depois das canas jugadas se deu hum muyto bom almoço; . . .[1048]

Salvaguardando a possibilidade de terem ocorrido episódios idênticos no reinado de D. Manuel, certo é que não mereceram uma menção especial, na crónica de Damião de Góis. (A deslocação do rei em cortejo do paço de Évora ao convento do Espinheiro, aliás praticada também por D. João II, não cabe no âmbito do contexto que temos vindo a referir, pois inclui uma componente principal de exposição pública ao longo do percurso.)

No reinado do Venturoso, contrapõem-se à obra efémera das «grandes casas feitas de rama», no *campo Dalvisquer*, no dia de São João que D. João II festeja junto da ribeira de Santarém, manifestações de sentido semelhante, mas ordenadas como composição arquitectada e edificada de espaços de recreação e arranjos paisagísticos, casas de fresco e os planos de água em jardins. Um exemplo é dado com umas casas onde D. Manuel pernoita na ida a Castela.

> G. de Resende, *A Entrada del rey*. Partiram de Toledo, e foram per suas jornadas ter a Chinchon, hũ a villa do Marquez de Moy, que era tesoureiro mor del Rey, e a Marquesa era a Bouadilha, muyto nómeada, e grande priuada da Raynha, e sua collaça. na qual villa tem hũ a grande, e muy forte fortaleza, que de nouo tinham feita, e hũ as muito boas casas de prazer, de grandes agoas, e pescarias, aposentamentos, e policias.[1049]

1045. Pina, *Chronica D'ElRei Dom Joaõ II*, xlix, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 981.
1046. Garcia de Resende, *Chronica*, cxxx, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 189.
1047. Garcia de Resende, *Chronica*, cxxxi, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 190.
1048. Garcia de Resende, *Chronica*, cxxxi, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 191-192.
1049. Garcia de Resende, *A Entrada del rey*, *in* id., *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 308-309.

A passagem da realização efémera para a obra "petrificada" denota a direcção do processo que está em curso. A admiração pelas «muito boas casas de prazer, de grandes agoas, e pescarias» assinala um deslocamento do centro de interesse da coisa natural para a invenção da sua recriação. Começa a tomar forma uma composição de natureza, em temas campestres, imaginada em obras de arquitectura, com a recriação de ambientes naturais e a invenção de espaços edificados que tiram partido de uma relação especial com a paisagem.

Os dados podem ser recolhidos para um arco de tempo longo que antecede o período de intensas realizações manuelinas. Um dos primeiros sinais é dado com o aparecimento de varandas abertas sobre a cidade e o território, no exemplo do paço do castelo de Leiria. Na cidade, a natureza é incorporada como imagem da paisagem que pode ser desfrutada da varanda, do torreão, de terraços, do alegrete e do mirante, de açoteias e galarins (esses em Elvas). Em certo sentido, em Lisboa por exemplo, a paisagem natural do rio, avistadas das casas principais que se alinhavam na margem ribeirinha, constitui, por assim dizer, a contrapartida de um conceito de cenografia urbana que se desenvolve, ao mesmo tempo, sob a forma de *fronte* da cidade voltada ao rio.

A "domesticação" da natureza surge, nas casas, sob a forma da arquitectura paisagista e sob formas construídas, nos espaços de jardins, de latadas e hortos, com os tanques e as fontes. Desse modo, a natureza é tomada sob diferentes modos de experienciação, desde o contaco directo com o natural intocado, à vivência próxima do campo (casas de fresco, ...), ao prazer da vista alongada (varandas, ...), e, numa apropriação mediada, à recriação de ambientes paisagistas e edificados.

O interesse e o prazer da natureza e do campo explicam, também, a retoma de assentos de povoamento rural antigo, com a (re)edificação de quintas e de paços de recreio que se implantam a uma certa distância das cidades, no seu espaço periurbano e no aro mais alargado, não mais distantes que o adequado a cumprirem a função de lugares de vilegiatura. Essas edificações cumprem a função de *villa* suburbana, diferindo dos paços mais longínquos, sediados nas terras de senhorio, e dos paços de caça. O paço de Sintra, com obras de remodelação a decorrerem possivelmente desde o último decénio do reinado de D. João I[1050], constitui o exemplo de referência para inúmeras outras casas, destinadas ao uso privado de civis e burgueses. Também os religiosos regulares e seculares acompanham esse movimento, promovendo a (re)edificação de pequenas brévias e paços de recreio, associados a conventos urbanos e às sés. Essas edificações distinguem-se, na sua função, dos antigos conventos, implantados nos montes e em zonas de tradição eremítica. Porém, algumas dessas edificações são reconvertidas, na época, passando a ser usadas como lugares

1050. Alvará do contador de D. João I Rodrigo Anes (Sintra, 1423, Julho, 31), referente a um livro de obras do almoxarifado de João Lourenço ; *in* Vieira da Silva, *Paços medievais portugueses*, 1995 : 208.

de retiro e de repouso afastados. Memória de intensa sensibilidade aos valores do campo e da natureza permanece na imagem *manuelina* da capela tumular de Garcia de Resende, nos campos da cerca do mosteiro de Santa Maria do Espinheiro. A sua expressão é a de um espaço arquitectural, à semelhança de uma casa de fresco que marca um lugar de prazer, de descanso e de memória, à sombra de um olival.

Nos *Ofícios*, Cícero refere que a edificação doméstica deve ser definida de modo adequado (*Off.* I(39).140). Como escreve D. Pedro, na tradução, «na qual cousa [de fazer 'villas'] se deve tẽ er direito modo e tragersse a boa temperança»[1051]. Assim, a definição da qualidade de um paço, no domínio arquitectural e da construção, perspectiva uma manifestação de modo de vida e a sua expressão, que hão-de estar em consonância com um princípio de temperança de ordem mais geral, «segundo requere o uso e a necessidade da vida»[1052]. Precisamente, as casas de campo e as quintas, como lugares de prazer e de descanso, anunciam uma nova *qualidade* e um novo *sentimento* e modo de vida. Mais tarde, também Damião de Góis irá utilizar a referência das inúmeras quintas que pontuam o aro da cidade de Lisboa para concluir sobre outras qualidades, as da cidade e dos seus cidadãos.

> Góis, *Descrição da Cidade*. [Belém] Daqui até à primeira extremidade da urbe medeia uma distância de três mil passos. Por todo este percurso podem observar-se múltiplos edifícios de quintas suburbanas, construídas com admirável elegância e aprazimento; vêem-se também campos e terrenos de pastagem, além de extraordinária abundância de todo o género de fruta, que ao simples olhar revela grande beleza e provoca o apetite.[1053]

> Góis, *Urbis olisiponis descriptio*. Hinc autem primum vrbis cornu trium millium passum interest spatium, quo excursu crebra villarum suburbanarum aedificia, mira elegantia, & amoenitate constructa licet cernere, rura item, ac pascua, praeter maximam omins generis fructum copiam, summam etiam pulchritudinem, ac iucunditatem ipso aspectu prae se ferentia. [1054]

> Góis, *Descrição da Cidade*. O território da cidade, para qualquer direcção que se deite a vista, está polvilhado por toda a parte de casas de recreio suburbanas e de quintas rústicas, com edifícios magníficos, devido à fecundidade dos campos e à grande densidade de habitantes. E até há muitas pessoas que já desejam morar no campo, de preferência a habitar na cidade, porque além de tudo correr prosperamente vive-se desde longa data em duradoira paz com os vizinhos.
> E é um regalo para o espírito contemplar os campos, não apenas densamente povoados de casas de campo e de aldeias, mas também salpicados de igrejas e conventos tão numerosos e tão bem dotados. As quintas rústicas e as casas de campo, nas redondezas, ultrapassam o número de seiscentas.[1055]

> Góis, *Urbis olisiponis descriptio*. Vrbis vero territorium suburbanis rusticisque villis, aedificiisque magnificis quocumque oculos verteris, propter agri foecunditatem vndique refertum videa, tanta etiam hominum frequentia, vti secundis iam pridem rebus, perpetuaque pace cum fintimis parta, complures jam ruri potius, quam in vrbe commorandi desiderium teneat. Agros enim passim non visi, pagisque solum, sed templis etiam claustrisque innumeris & ornatissimis frequentari cum tanta animi voluptate videmus, vt vilae, tam rusticae, quam suburbanae, numerum sexcentarum excedant.[1056]

1051. *Livro dos oficios de Marco Tullio Ciceram*, I(xxxix).53, *f.* 35v, 1948 : 83.
1052. *Livro dos oficios de Marco Tullio Ciceram*, I(xxxix).53, *f.* 35v, 1948 : 83.
1053. Góis, *Descrição da Cidade*, 1988 : 46.
1054. Damião de Góis, *Lisboa de Quinhentos. Descrição de Lisboa* [*Damiani Goes, equitis lusitani urbis olisiponis descriptio* (1554)], texto latino de Damião de Góis ; tradução de Raul Machado (Lisboa : Livraria Avelar Machado, 1937) : 40.
1055. Góis, *Descrição da Cidade*, 1988 : 60.
1056. Góis, *Urbis olisiponis descriptio*, 1937 : 54-55.

O texto de Góis permite identificar um conjunto de temas subjacentes às transformações observadas, que se deram anteriormente e a que se refere a sua descrição, explicitando o reconhecimento do seu sentido de enquadramento. Assim, os factos descritos podem ser interrogados relativamente ao seu enquadramento, à data em que começaram a acontecer. De um modo genérico, constituem um indício de colocação da relação entre cidade e campo em novos moldes e de tematização conjunto de *naturalidade* e *urbanidade*. A consolidação do povoamento, no espaço periurbano de Lisboa, denota uma nova valorização da vida na natureza e apreciação dos lugares de amenidade, fora da cidade. Ao mesmo tempo serve de medida para a intensificação das transformações urbanas que ocorrem na cidade, e mostra de que modo a cidade polariza o território mais alargado do seu termo. Por sua vez, a designação da amenidade do sítio aprazível e do lugar de aprazimento é alargada ao próprio sítio da cidade de Lisboa.

> Góis, *Descrição da Cidade*. No que diz respeito a salubridade do lugar e da situação de Lisboa, assim como à doçura do clima, é tal a suavidade e a amenidade, e tanta a harmonia entre a terra e a atmosfera, que quase não há um único dia do ano em que se sinta ou calor ou frio excessivos.[1057]

> Góis, *Urbis olisiponis descriptio*. Qvod ad loci, situsque, salubritatem, & aeris temperamentum attinet, tanta certae soli, caelique clementia, & amoenitas est, vt nullo fere vnquam anni tempore, nec aestas, nec hyems, immoderata sentiatur[1058].

Os tópicos da passagem citada permitem inscrever o discurso de Góis num género de composição literária de retórica, de elogio da cidade. No contexto português, o seu discurso apresenta uma



125

1057. Góis, *Descrição da Cidade*, 1988 : 60.
1058. Góis, *Urbis olisiponis descriptio*, 1937 : 54.

interpretação inovadora da realidade formulada uma perspectiva humanista, mas, verdadeiramente, o sentido é o de enquadramento ao modo antigo de uma causa nova, que vinha sendo praticada desde o início do século XV, com a construção de casas de campo e de recreio.

Ainda na Idade Média, o naturalismo afirma-se por contraposição a um movimento espiritual acentuado[1059]. O elogio da natureza tornou-se possível a partir do momento que foi ultrapassada uma conotação pagã antiga e foi feita a sua recondução a um quadro de valores cristãos. Como domínio intocado pelo homem, a natureza testemunhava a perfeição da obra de Deus e dava a conhecer a acção do Criador no mundo. Nesse sentido, o elogio da natureza representa um louvor à criação.

A experienciação da natureza dá lugar a um interesse pelo prazer que desperta e é alcançado por meio dos sentidos. Desse modo, a experiência pertence, em primeira mão, à esfera privada da pessoa, detendo, portanto, uma conotação pública menos evidente. Tal não impediu a formação de um discurso específico, que se desenvolveu em volta dos tópicos do louvor da natureza e do campo, e do prazer da sua experienciação, e adquiriu, na sua forma mais geral, a forma de uma *prosa do mundo*, contemplando os aspectos da descoberta da natureza, a experiência da sua vivência e recriação por uma razão de um *natural aprazimento*.

Na forma praticada nos círculos humanistas, a ênfase centra-se numa temática do campo e do lugar ameno. Nesses círculos, a "novidade" da descoberta do prazer da natureza e da sua imitação surge (em parte, pelo menos) como descoberta e confirmação da autoridade dos textos da Antiguidade. A defesa e o elogio do campo são talhados sob influência do estudo de textos da oratória clássica e bizantina, a que se sobrepõe um enquadramento de âmbito religioso dado pela experiência de viver a natureza como exercício de perfeição. O preceito estoico de "viver em consonância com a natureza", que uma passagem de Horácio articula nos termos de *locus amoenus*, concilia-se com o dever e experiência virtuosa de vivência da obra natural criada por Deus.

> Smith 1992. Even so, as nature as we experience it can be thought of as perfect, since it is God's handiwork, in which case it is virtuous to accept it. An example of this approach is Horace's tenth epistle, uniting the Stoic precept "to live agreeably to nature" with the topos of the *locus amoenus*:
> «If "to live agreeably to nature" is our duty, and first we must choose a site for building a house, do you know any place to be preferred to the blissful country?»[1060]

O conceito de amenidade do lugar está na origem da formação da noção de lugar (e casa) de vilegiatura que, por sua vez, fundamenta a acção edificadora no campo. Esse conceito, que é

1059. Neumann, "Ende des Mittelalters . . .", *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 12. Jahrg., Heft 1 (1934) : 159.
1060. Horace, *Epistles*, epist. X, trans. H. R. Fairclough (London, 1926), p. 315 ; Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 7.

invocado no discurso humanista de Damião de Góis, surge em outras passagens de crónicas relativas à descrição de cidades e sítios, a exemplo do louvor dos sítios de Ceuta e de Sintra:

> Góis, *Chron. do Prinçipe*. Screuem hos Mouros que esta çidade de Septa alem de muita riqueza, poder, e exercição de letras que nella hauia, he em sitio, bondade d'ares, e frescura da terra, ha mais vtil à vida humana, que todalas outras terras daquella prouincia d' Africa, pela q*ual* razam muitas pessoas doutras partes vinham alli viuer; fora da qual ha hum valle contra ha parte d'Alcaçer, muito fertil, em que entam hauia ta*n*tas quintas, e casas de folgar que aho lo*n*ge pareçia ser tudo hũ a grande villa, cuja frescura, segu*n*do se screue, spantaua ha vista de quantos ho viam, no q*ual* valle hauia muitas vinhas, e parreiras, que pola cantidade ser tanta, lhe chamauam vinhões; com tudo has outras partes do sertam sam asperas, e de terra nam mui*m* fertil, ne*m* proueitosa. Entre outros louuores desta çidade se pode pôr este: que está situada de maneira que de dentro, e de fora, se vé toda a ribeira de Grada, cousa que acreçe*n*ta muito em seu louuor, por ser mui*m* apraziuel ahos que nella viue*m*.[1061]

> Góis, *Chron. do Feliçissimo Rei*, I. . . . da qual çidade elRei per caso das calmas depois de ho ter despachada se foi a Syntra ter ho veram, por ser hũ dos lugares da Europa mais fresco, & alegre p*era* qualquer Rei, Prinçipe, & senhor poder nelle passar ho tal tempo, porque allem dos bõs ares q̃ de sim lança aquela serra, chamada pelos antigos Promontorio dalua, há nella muita caça de veados, & outras alimarias, & sobre tudo muitas, & muito boas fructas de todo ho genero das que se em toda Hispanha podem achar, & has milhores fontes dagoa & mais fria de toda ha estremadura, às quaes cousas todas acreçenta ho sabor, hos magnificos paços que no mesmo luguar hos Reis, p*er*a seu apousento, & dos q̃ cõ elles ali vam.[1062]

Seria necessário pensar a diferença entre um discurso da natureza em geral, e um discurso específico do prazer do campo. A noção de local ameno alarga-se a um elogio do campo que se situa, por assim dizer, a meio caminho entre um elogio da natureza e das condições naturais, e um louvor do artifício, pois contempla já uma parte da natureza transformada pela mão do homem. No campo está presente um sentido de composição, em resultado da acção do homem que se dedica à actividade agrícola. Assim, o gosto pelo campo e o reconhecimento da sua qualidade de aprazimento ligam-se a uma avaliação positiva das actividades relacionadas com a agricultura. Desse modo é alcançado o reconhecimento de sentido positivo da dignidade dos trabalhos agrícolas.

O elogio do campo forma um contraponto ao elogio da cidade, tomando como base os mesmos tópicos de utilidade, prazer, virtude e excelência (por exemplo, Guarino Veronese, em 1427[1063]). Mais que na cidade, a realização plena de tais valores é alcançada no campo. A propriedade do elogio é justificada pela condição de naturalidade da natureza, frente à cidade que se deve ao artifício humano. O louvor da cidade não poderá ser senão um elogio da actividade construtora do homem que resulta limitada e imperfeita, em virtude da condição humana.

Os dois discursos, do urbano e do campo, conjugam-se em torno de uma visão de unidade da acção do homem. Numa passagem dos *Ofícios*, Cícero avalia a qualidade de ofícios e artes exercidos pelos homens livres, diferenciando entre funções inapropriadas pela sua baixeza, ou pelo contrário adequadas ao exercício liberal. A "legitimidade" dos ofícios dos artífices livres é estabelecida com

1061. Góis, *Crónica do Príncipe*, xv, 1977 : 42.
1062. Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei*, I, xxii, (1949-1955), parte I : 46-47.
1063. R. Sabbadini, ed., *Epistolario di Guarino Veronese*, 2 vol. (Venezia, 1916) : 594-595 ; *in* Smith, *Architecture in the Culture*, 1992 : 183.

base na prudência requerida, e na honestidade e dignidade conferidas pelo seu exercício. Entre as actividades consideradas que juntam a sabedoria a um proveito honesto, está a arquitectura e, acima de todas, a agricultura.

> Cic. *Off.* I(42).151. Quibus autem artibus aut prudentia maior inest aut non mediocris utilitas quaeritur ut medicina, ut architectura, ut doctrina rerum honestarum, eae sunt iis, quorum ordini conveniunt, honestae. . . . Omnium autem rerum, ex quibus aliquid adquiritur, nihil est agri cultura melius, nihil uberius, nihil dulcius, nihil homine, nihil libero dignius.
>
> *Livro dos oficios* I(xlii).58-59. E daquellas artes en que ha grande sabedoria, e de que se nom gaanha pequeno proveito, assi como da fisica* e da carpentaria** e da enssinança das cousas onestas: taaes como estas se devem de poer encontro dos gaanços onestos. . . .
> De todallas obras de que se pode aver algu ũ gaanho, nom he outra milhor que he a agrecultura, a qual he lavrar e criar; nem he outra mais doce nem mais perteecente pera o homem livre[1064].
>
> * *fisica*: medicina. ** *çarpentaria*: architectura.

A passagem permite articular o reconhecimento da dignidade da actividade agrícola com o reconhecimento do aprazimento conferido pelo seu exercício e do prazer encontrado no campo. Mais que isso, viabiliza a conjunção, num nó temático, do exercício da arquitectura e da agricultura, num modo que potencia a presença dos temas da natureza e do campo, na actividade edificativa e na obra arquitectural, com o sentido preciso da sua qualificação e dignificação. O prazer do campo aproxima da natureza, considerada obra perfeita e naturalmente virtuosa por ser criação de Deus. Além disso, para o homem livre (liberal), a possibilidade de expressar o gosto pelo campo torna-se um sinal da excelência das suas virtudes e da nobreza da sua condição natural.
Não há oposição entre a cidade e o campo. As qualidades inerentes aos dois mundos são indissociáveis umas das outras. A cortesia e a urbanidade devem à condição cultivada do cortesão tanto quanto devem ao homem livre que cultiva a terra e dá forma cultivada à natureza, lavrando e criando. Aliás, a expressão 'condição cultivada' acolhe o sentido figurado de cultura trabalhada e de "campo lavrado" pelo trabalho agrícola na ideia da pedra *lavrada* pelo artefício do pedreiro. Assim se estabelecem os laços que unem a obra de formação do corpo e da mente, a obra de domínio da terra e a obra de construção do espaço habitável como obras da vida na Terra.

A forma desse discurso pode ser lida no programa naturalista e figurado de certas composições ornamentais, representado sob formas objectuais realistas e simbólicas, enlaçadas e entrelaçadas num nó temático que foi atado, sobretudo, na iconografia manuelina. Nos portais das igrejas, que são em rigor uma passagem, um *ponto* de inflexão e um *limiar*, a exposição dos temas é concentrada sob a forma de uma apresentação sintética desses elementos ornamentais de conteúdo simbólico, seriados à semelhança do sistema de notação musical de conjunção em *acorde* (do exterior para o

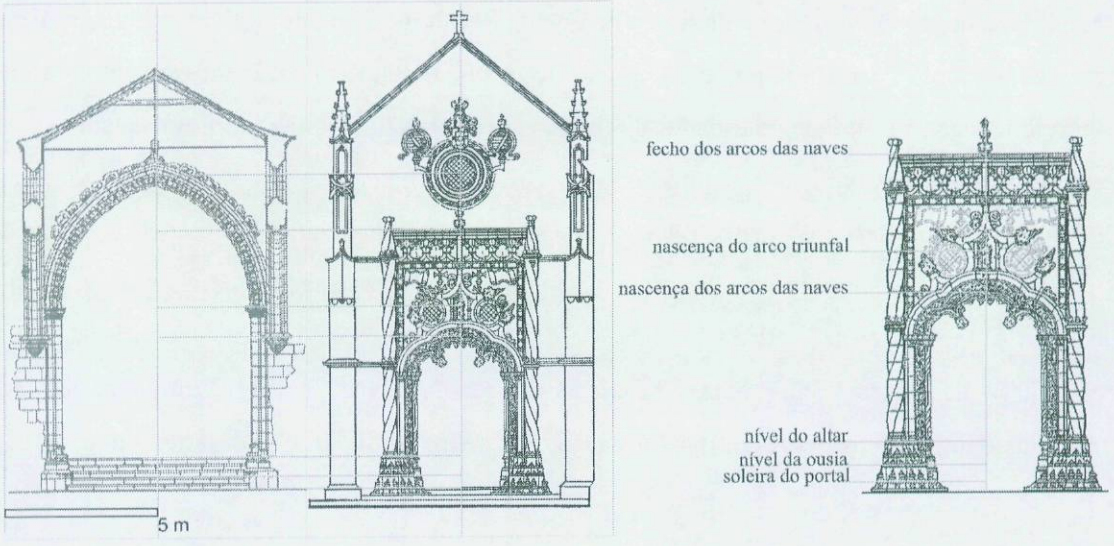
1064. *Livro dos oficios de Marco Tullio Ciceram*, *f.* 38, 1948 : 88-89,(1-2).

126 Igreja matriz da Golegã, elementos de referência de composição da porta principal e do alçado em relação com o interior da igreja

interior, em corte transversal, ao nível dos pés-direitos do portal; do inferior para o superior, em alçado **126**). Mas os temas também podem ser expostos de modo sequencial, nos espaços em que o percurso constitui um tema principal, como nos claustros. É o caso do claustro do Silêncio, no convento de Santa Cruz em Coimbra, onde a ornamentação das arcadas dos quatro lados da quadra pode ser lida como a representação de níveis progressivos de transformação e conhecimento[1065].

O homem, a cidade e o campo; a individualidade da pessoa, a naturalidade e a urbanidade da sua vida e obra; a imagem de primazia individualizadora, na figura do homem que lavra e cria os bens e os frutos da terra, e a acção de integração que toma o sentido das primícias, em resultado do seu trabalho, relativamente ao todo de uma comunidade, com o proveito comum extraído do amanho da terra, tais são os elementos de um discurso temático da cultura da natureza e da vida natural. A experiência da natureza e a dignidade da vida natural tornam-se apanágio do estado do homem culto. A presença desse discurso, na obra arquitectural, qualifica e dignifica, tornando-se um tópico da eloquência e da excelência da composição, mesmo quando a sua expressão é de manifesta simplicidade.

Se, relativamente à sistematização do sentido das ordens clássicas, operada no Renascimento, é possível associar o retorno à Antiguidade e uma criação nova, da época, que soube infundir novos significados na antiga estrutura simples dos géneros, desenvolvendo-a, então, seria de admitir, com



126

1065. *Ver*: 925-933.

igual legitimidade, outras experiências contemporâneas de organização de *ordens* variadas que têm como pressuposto a diferença da observação do mundo.

Nesse contexto, a formação de um discurso próprio das formas da natureza poderia ser entendido como a expressão viva de um intenso sentimento da vida e de empatia (*Einfühlung*) com natureza, talvez distanciada de uma mediação revivescente, através do antigo, e pelo contrário, acentuada pela experiência directa da observação de descoberta. Tal poderia ser um assento de leitura possível, para compreender certos aspectos da obra arquitectural e ornamental do manuelino.

7.10 Individualidade e representação

A identificação da pessoa na sua singularidade e individualidade, e segundo a sua condição natural e cultivada, é um dos tópicos principais da época. A sua exposição é realizada de vários modos, incluindo a representação em pinturas, e a apresentação em encenações de mostra que servem a exposição da figura pública, em particular no caso de pessoas principais. A apresentação da imagem pessoal constitui uma afirmação de individualidade da pessoa, que se associa, porventura, ao reconhecimento público da sua especial interveniência na vida pública.

Uma das teses mais influentes de Jacob Burckhardt destaca o despontar do individualismo como um dos fundamentos da modernidade e do Renascimento. A emergência da noção de indivíduo anunciaria o (re)nascimento de um homem novo, pondo termo à medievalidade. A interpretação de Burckhardt deu origem a desenvolvidos estudos, em vários domínios disciplinares, contudo, o próprio autor veio a rever a asserção inicialmente avançada, embora não tivesse publicado os resultados da sua correcção. Já numa fase tardia da vida, o mestre reconhece, no âmbito da sua actividade de leccionação, que os fundamentos da noção moderna de individualidade radicam na medievalidade[1066]. Aproximou-se, assim, das teses que defendiam a raiz medieval dos valores da individualidade e da singularidade da pessoa, que teriam despontado no quadro de uma espiritualidade e naturalismo, inspirados pelas Ordens mendicantes, em especial os Franciscanos. (Um dos sinais seria o aparecimento do espaço individualizado das celas nos conventos franciscanos, em alternativa aos dormitórios comuns[1067].) Nesse sentido, a ideia de traçar nítidas fronteiras epocais entre a Idade Média e a Idade Moderna, com base na identificação de uma conjunção de determinantes de mudança, parece ter cada vez menos viabilidade, em face da complexidade dos processos de transformação, e do tempo longo do seu desenvolvimento.

1066. Neumann, "Ende des Mittelalters . . .", *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 12. Jahrg., Heft 1 (1934) : 155.
1067. Wolfgang Braunfels, *Abendländische Klosterbaukunst* ; herausgegeben von Ernesto Grassi und Walter Hess (Köln : M. DuMont Schauberg, 1969 ; DuMont Buchverlag, 1978, 5. Aufl., 1985) : 189.

127 Claus Sluter, Jean de Marville, Claux de Werve, túmulo de Filipe, o Bravo, 1405-1411 (Dijon, Museu das Belas-Artes)

Se a origem da ideia da individualidade da pessoa singular remonta à plena medievalidade, os sinais do seu reconhecimento, sob o modo da dignidade do homem e do valor da vida natural humana, compreendem-se como um dos fundamentos da modernidade. Os temas da individualização da pessoa humana e da sua representação, progressivamente mais natural, na pintura e na escultura, configuram um dos domínios em que com maior clareza pode ser seguida essa formação do novo. A evolução pode ser seguida no abandono do esquematismo e de alinhamentos) paratáticos de uma mesma figura, apresentada numa enumeração sumária, em favor da definição individualizada da pessoa humana, notada no seu comportamento diferenciado [**127**][1068]. O interesse pela observação da pessoa singular, que é «insuflada com vida», prevalece sobre o uso da fórmula genérica[1069], e as características acidentais do homem apresentam-se como marca identificadora da sua individualidade[1070].

A ideia de que a modernidade toma forma com um (novo) sentido de naturalidade foi sugerida por Huizinga. A modernidade afirmar-se-á através de uma condição de uma naturalidade simples e natural que constituiria o princípio mais geral, frente ao qual a naturalidade clássica se apresentaria como especificação particular, desenvolvida no contexto do Humanismo e do Renascimento.

A modernidade renascentista, associada à redescoberta dos valores clássicos, apenas faria pleno sentido no contexto da Península itálica, enquanto que a adopção mais alargada desse sentido restrito apenas explicaria um ressurgimento de latinismos "artificiosos" que seriam a negação da própria naturalidade de raiz humanista.



127

1068. Klotz, *Der Stil des Neuen*, 1997 : 29-30.
1069. Klotz, *Der Stil des Neuen*, 1997 : 121.
1070. Klotz, *Der Stil des Neuen*, 1997 : 125.

A perspectiva de Huizinga mobilizou os estudiosos de outras realidades nacionais. Heinrich Klotz chama a atenção para uma naturalidade de sentido novo presente nas imagens do portal da capela da Cartuxa de Champmol, de Claus Sluter (1389-1406) [**115**][1071], fazendo notar como a sua novidade se afirma sem o recurso a uma modelação de referência antiquizante da figura e das suas vestes. O exemplo é particularmente interessante, porque serviu de modelo para as figuras de D. Manuel e D. Maria, colocadas no portal principal da igreja do mosteiro dos Jerónimos [**117**]. Porém, nos Jerónimos as figuras já não se inscrevem nos pés-direitos do portal, numa relação estrutural ambígua, antes pousam em colunas adossadas à parede exterior. O portal da igreja e os elementos de molduração que perfazem o seu enquadramento preservam a autonomia. Assim se compreende também a importância do sentido da expressão «pintura tirada pelo natural», acerca da qual reflectimos no contexto do aparecimento do desenho. Como denota o registo de Rui de Pina, a figura do príncipe «tirada por natural» é entendida como exacto equivalente da pessoa própria, natural e verdadeira. (Bem) tirar pelo natural é a condição de verdade de uma figura.

> Pina, *Chron. D. João II.* [Príncipe dom Afonso] . . . e a requerimento do Rainha de Castella, levaram a fegura do Princepe inteira, bem tirada por natural, que natural e verdadeiramente era das muy fermosas do mundo.[1072]

Na versão de Garcia de Resende, a simplificação operada no texto quase sugere a leitura de que a figura substitui a própria pessoa: «E a requerimento da Raynha de Castella leuauão o Principe tirado pello natural, que era o mais fermoso, e gentil homem que no mundo se sabia»[1073].

O tema da representação natural da pessoa, articulada com uma impressão de interioridade, pode ser reconhecido nos painéis de São Vicente [**128**]. As personagens são representadas numa imagem feita da naturalidade, de movimento do corpo e dos gestos, e numa sólida ponderação do corpo, no espaço. A colocação do corpo e a expressão individual de humanidade tematizam a personalidade e a autoridade de cada uma das pessoas, considerada individualmente, numa imagem que se distancia da figuração medieval esquemática, presa à rigidez de fórmulas estilísticas de representação icónica. As imagens dos painéis apresentam personagens únicas, singularizadas no interior de um colectivo. A individualidade de cada uma das presonalidades retratada é mostrada na presença *grave* do seu corpo; a expressão de interioridade transmite a experiência de uma vivência subjectiva; no todo perpassa uma impressão de naturalidade e de espiritualidade. A mesma expressão de sensibilidade, de concentração espiritual intensa e de emoção interior está *pintada* numa obra do pintor flamengo Hugo van der Goes (c.1440-1482) [**129**].

> Klotz 1997. Es gibt einen Aspekt psychischen Daseins, der dem Menschen den höchsten Grad an Präsenz verleiht, die Festigkeit des Glaubens, das heisst die Dauer einer durch den Geist verfügten Stimmung. Hugo van der Goes hat das Porträt eines Stifters mit dessen Patron, Johannes dem Täufer, gemalt, das, wären nicht die spärlichen Hinweise der Mode, als »modern« erscheint. Die Exaktheit der Porträtdarstellung und die Kraft des modellierenden Lichts

1071. Klotz, *Der Stil des Neuen*, 1997 : 10-19.
1072. Pina, *Chronica Joaõ II*, xliv, *Crónicas de Rui de Pina*, 1977 : 966.
1073. Garcia de Resende, *Chronica*, cxiiii, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, 1973 : 151.

verbinden sich mit einem unspektakulären, fast neutralen Antlitz, das den Eindruck einer unwandelbaren, von jeder Stimmung und jedem Wechsel des Innenlebens unabhängigen Präsenz hervorruft. Hier ist es nicht mehr zulässig, von einem »mittelalterlichen Menschen« zu sprechen. Es fallen die historischen Schranken, und die Kontinuität des epochalen Zusammenhangs reicht bis zur modernen Porträtfotografie. Der Grad der Präsenz ist geradezu beklemmend, die Stileigentümlichkeiten der Malerei sind geschichtliche Marginalie.[1074]

Idem, *trad.* Há um aspecto da existência psíquica que confere ao homem o mais alto grau de presença, a certeza da fé, quer dizer, a constância de uma disponibilidade de ânimo, determinada pelo espírito. Hugo van der Goes pintou o retrato de um comitente, com o seu patrono, João o Evangelista que, não foram as esparsas indicações de moda, parece «moderno». O rigor da apresentação retratística e a força da luz modeladora conjugam-se numa face inspectacular, quase neutra, que clama a impressão de uma presença inalterada, independente de todo o sentimento e de toda a mudança da vida interior. Aqui, já não é admissível falar de um «homem medieval». As fronteiras históricas caem, e a continuidade das relações epocais chega até à moderna fotografia de retrato. O grau de presença é quase angustiante, as particularidades estilísticas da pintura são marginação histórica.

Também o retrato de Santo António de Frei Carlos [12], que espelha a imagem de um monge comum, aponta uma serenidade voltada para o interior, que individualiza o rosto de expressão neutra, desvelando apenas a experiência de religiosidade vivida na cela - um espaço intimista, modelado pelo valor lumínico das superfícies caiadas das paredes e abóbadas, e pela luz devolvida pela tijoleira que pontualiza reflexos de cor, no chão. O tema é a pessoa, na experiência de uma vivência interior, religiosa e espiritual, e é a da sua presença recolhida do seu mundo privado, feito de pequenos objectos, num espaço arquitecturalmente chão e simples.

Em Portugal, as expressões de naturalidade que encontramos nos tempos de D. João II e D. Manuel parecem ser vividas de modo simples, sem a necessidade de fazerem referimento aos valores do Classicismo. A naturalidade é percebida num contexto em que sentidos, sentimentos e emoções de uma vida pessoal, vividos no tempo, tomam uma visibilidade de primeiro plano, denotando o que é individual, subjectivo, e privado. A naturalidade surge ligada, também, a uma vivência do quotidiano, experienciado na prática de fazer e de sentir. As relações, que se estabelecem na vida quotidiana, transportam consigo a marca do que é temporal, relativo e fragmentário, por oposição ao que se apresenta como intemporal, absoluto e genérico.

Naturalidade, expressão da vida quotidiana e simples e individualidade encontram-se ligadas. Essa é uma das "pontas" para compreender como o tema da naturalidade tem incidência disciplinar específica. A conjunção de um sentido de naturalidade e de individualidade anuncia uma mudança. A pessoa é valorizada na sua individualidade e personalidade próprias, um valor que exprime a noção do indivíduo como síntese única, abrindo o caminho para a emergência do individualismo, que se reconhece na época moderna. Ao mesmo tempo, a perspectiva de ser síntese única implica a noção de uma "validez" global que o indivíduo concentra em si como microcosmo dessa projecção universal. Por aí reencontramos de novo o sentido de "ser primeiro" que tinha sido colocado,

1074. Klotz, *Der Stil des Neuen*, 1997 : 132-133.

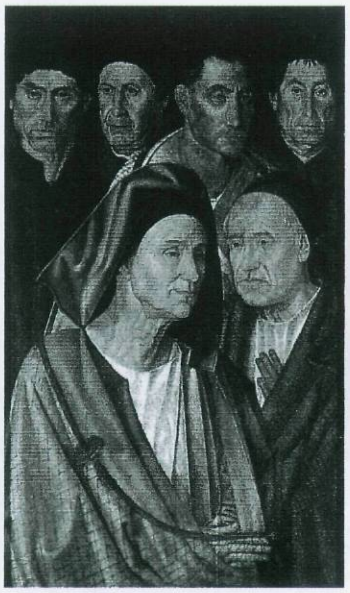
128 Nuno Gonçalves, Painéis de São Vicente, o painel dos pescadores (c. 1470-1480)

129 Hugo van der Goes, o doador e o seu patrono São João Baptista, c. 1475-1480, fragmento de uma composição maior desconhecida (Baltimore, Walters Art Gallery)

anteriomente, em volta da projecção universal do sentido de *primazia*, articulado com a ideia de *empresa*, e é agora colocado a propósito da emergência da identidade do ser individual, da representação da naturalidade do corpo e da sua comunicação. A definição progressivamente nítida do indivíduo, como figura natural de corpo e alma, funda uma noção de personalidade, de diferença e universalidade únicas que o artista, imaginário e visionário, e o herói, primeiro da aventura e da empresa, encorporam como sinais do tempo.

> Mendonça 1991. . . . «el siglo XIV ve elevarse el valor del hombre, en sus variadas acepciones»[a] e como produto deste mundo, os homens dos séculos XIV e XV aspiram à individualização completa do seu ser. Essa aspiração irá reflectir-se no campo literário e lírico, mas também no campo da actuação política, económica e social. Este novo espírito será o obreiro da aventura. Na antiguidade ele irá beber o tipo de herói que quer imitar; mas na modernidade um novo tipo brotará: o que busca a glória e a fama através duma atitude dinâmica, num espírito de empresa e de aventura ao qual não é alheia uma actuação por vezes imbuída de crueldade. Neste espírito se encontra o intelectual e o comerciante, "cidadãos do mundo", filhos de uma mesma cultura.[1075]

No século XV, as crónicas dão espaço a essa tematização da vida e obra de personagens, a exemplo de Nuno Álvares Pereira, relevando a virtude e honra que tomaram, e o sentido do seu heroicismo e das aventuras que protagonizaram. Porém, merece atenção a reserva de que «o aparecimento de





128 129

1075. [a] J. Vicens Vives, *La Civilisation de la Renaissance* (Paris, 1973) : 33 (col. Les Grandes Civilisations, dirigida por Raymond Bloch) ; Mendonça, *D. João II*, 1991 : 32-33.

poderoso indivíduálidades, que é afirmado como privilégio da Renascença, é um facto indiscutível da totalidade da história universal, e também da Idade Média»[1076].

O sentido novo de um discurso revelar-se-á de outro modo, na medida em que sejam evocados, não apenas os aspectos que dizem respeito ao estado público da personalidade, e à sua vida de honra, mas também os aspectos que a singularizaram na sua vida privada e interior, individuando o retrato natural de pessoa humana. Como exemplos, a crónica de Garcia de Resende e as histórias de *Vidas* de André de Resende, bem como algumas passagens da obra de Damião de Góis, embora o seu registo cronístico seja, sobretudo, um relato dos acontecimentos, e a determinação precisa da memória grave dos factos elegidos.

No plano da arquitectura, uma apresentação pública individuada, em especial da pessoa real, de outras pessoas principais e de figuras institucionais suscita algumas inovações no plano edificativo e urbanístico, por exemplo referentes aos lugares e espaços em que decorrem as *mostras* públicas (o desenvolvimento da sala grande, a introdução de escadas de aparato, e de galerias e varandas, na articulação de um plano de interface do edifício com a envolvente exterior, e, em particular, o ordenamento do paço da Ribeira, na ala de galerias).

Mas a centralidade do tema da pessoa individualizada e da importância da sua vida natural tem como consequência, sobretudo, um despertar de novas exigências programáticas, ao nível da conformação do espaço útil, habitado, urbano e doméstico, e da formação de lugares de amenidade e de espaços de prazer e folgança.

Finalmente, dá-se um refazimento, em novos moldes, de um nó temático essencial de pensamento. Trata-se da exposição de ideias e de conceitos e da explicação do mundo por meio de uma figura e forma que tomam corpo por analogia com a imagem do corpo humano. A figura vitruviana, como herança do pensamento clássico, e a imagem de corpo e cabeça da hermenêutica cristã surgem articuladas numa nova síntese.

Em especial, em sectores ligados à renovação da Igreja Católica, antes do Concílio de Trento, a posição do homem no mundo e a condição de naturalidade contam-se entre os tópicos centrais de um pensamento de renovação. À luz de movimentos renovadores, em que se conta a acção de Erasmo de Roterdão, um retorno *ad fontes in*formado pelo pensamento cristão implica um duplo exercício de retorno às fontes da Antiguidade clássica, e da Escritura Sagrada e dos textos da patrística, sem alienar a herança medieval que permanece actual, ao nível dos princípios e da

1076. Neumann, "Ende des Mittelalters . . .", *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 12. Jahrg., Heft 1 (1934) : 164.

prática. A interpelação de Erasmo resume o sentido de *renascimento* (*Jo*, III,3) como *renovatio* e *instauração* da boa condição natural.

> *Erasmi Roterodami paraclesis ad lectorem pium* Quid autem aliud est Christi philosophia, quam ipse renascentiam vocat, quam instauratio bene conditae naturae?[1077]
>
> *Ibidem*. Or la philosophie du Christ, que lui-même appelle renaissance, est-ellle en effet autre chose que la restauration de la nature qui fut créée bonne?[1078]

O enquadramento dado pela Igreja viabiliza, no domínio da arquitectura e das artes, a presença de um pensamento disciplinar em torno do retrato (do desenho) tirado pelo (corpo) natural do homem, e a explicação da ordem do mundo à imagem da figura do corpo humano. Contemporânea da proclamação da Reforma, a *renovatio* concorre para a abertura de pensamento dirigida à nova condição natural do homem que encontra um plano comum de convergência nos fundamentos de uma nova precisão do sentido da naturalidade, de espírito e de corpo, e na tematização da sua causa edificadora com a investigação e o desenho do quadro edificado.

1077. Erasmus von Rotterdam, In Novum Testamentum Praefationes, *Vorreden zum Neuen Testament*. Ratio, *Theologische Methodenlehre* ; übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gerhard B. Winkler (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967) : 22.
1078. Érasme, "Exortation - Méthode", *in* id., *Éloge de la folie. Adages. Colloques. Réfléxions sur l'art, l'education, la religion, la guerre, la philosophie. Correspondence* ; éditons établis par Claude Blum, André Godin, Jean-Claude Margolini et Daniel Ménager (Paris : Robert Laffont, 1992) : 601.

130 *Livro de Horas* dito *de D. Manuel*, Calendário, Maio, *f.* 11, 1517 a segundo quartel do século XVI (Lisboa, MNAA)



130